LUND UNIVERSITY

Är det detta som kallas postmodernism?

En studie i Katarina Frostensons och Stig Larssons diktning

Malm, Victor

2019

Document Version:
Förlagets slutgiltiga version

Link to publication

Citation for published version (APA):
Malm, V. (2019). *Är det detta som kallas postmodernism? En studie i Katarina Frostensons och Stig Larssons diktning*. Ellerströms förlag.

Total number of authors:
1

General rights
Unless other specific re-use rights are stated the following general rights apply:
Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.
• Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
• You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
• You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal

Read more about Creative commons licenses: https://creativecommons.org/licenses/

Take down policy
If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

LUND UNIVERSITY

PO Box 117
221 00 Lund
+46 46-222 00 00

ÄR DET DETTA SOM KALLAS POSTMODERNISM?

VICTOR MALM

ÄR DET DETTA SOM KALLAS POSTMODERNISM?

En studie i Katarina Frostensons
och Stig Larssons diktning

ellerströms

Utgiven med bidrag från

HT-fakulteten
Stiftelsen Landshövding Per Westlings minnesfond
Gunvor och Josef Anérs stiftelse
Åke Wibergs stiftelse
Henric och Amélie Hallbäcks stipendiefond

EUREKA | ELLERSTRÖMS AKADEMISKA NR 70
COPYRIGHT © Victor Malm och ellerströms förlag 2019
OMSLAG Clara Wendel
GRAFISK FORM INLAGA Marie Pettersson
REDAKTÖR Marie Pettersson
TRYCK Tallinna Raamatutrükikoda 2019
ISBN 978 91 7247 554 0

INNEHÅLL

1. INLEDNING 9

Postmodernitet och postmodernism 12
Nyhetens tradition och frihetens tyranni 15

Material och problemställningar 20
Urvalsprinciper och lässtrategier 22

Tidigare forskning 24

Metodologiska utgångspunkter 27
Kontext/text 31
Författare/text 35

2. POSTMODERNITET, HISTORIOGRAFI, POSTMODERNISM 39

Varför postmodernitet? 39

En kort begreppshistoria 50

Några sätt att förstå termen 'postmodernistisk litteratur' 60
Den postmoderna poesin 67

En svensk postmodernism? 71
En postmodern realism? 78

Åttiotal, historieskrivning, postmodernism 85

Postmodernism revisited 104

3. DRÄPEKONST OCH FRÖSPRIDNING 113

En frostensonsk epok? 113
Dunklet och det postmoderna 117

Orden och tingen 124
Mimologen 127
Bilder som inte avbildar 134

Motspråk, negativitet, autonomi 142
Negativiteten 146

Vad gör ett negativ? 148

Negativet i två versioner 156
Negativ, tindra 156
Styckmord och sparagmos 158
Bildvärlden och negativet 164
Det ondas rytm, eller negativitetens tradition 177
Negativ, brinn 184
Framstegets vändplan 201
Poesin och det öppna 208

Med bilders bistånd, eller
Frostenson och det postmoderna 216
Bildstormaren 218
Att fröspridas 229

4. DEN SISTA MODERNISTEN 237

Provokatören 237
Ondskans fest 244
Sanningssägare utan guld 249
Provokation och motstånd 252

Frihet, mekanik, tradition 253
De särskilda stilarna 253
Individen och traditionen 261

Innan den dåliga dikten 268
Larssons strunt 272
Dikt och förbannad lögn 279
Antipoesi och postmodernitet 284
Dekreativ dikt 288

Att natta de sina 293
Thoth och Horus 297
Skitboken 310
Skitbokens varför 322
Hämndens nedriga diktning 332

Den sista modernisten? 347

Utflykt i det postmoderna 354
Litteraturens slut, eller litteratur om litteraturens slut 359
Modernismens ideologi och den litterära institutionen 363

5. AVSLUTNING 375

Om vi ändå hade en postmodernism 383

SUMMARY 395

NOTER 401

LITTERATURFÖRTECKNING 453

PERSONREGISTER 471

I.

INLEDNING

Ska man tro den svenska litteraturhistorieskrivningen och de svenska, framför allt stockholmska, dagstidningarna är det entydigt: under åttiotalet blev den svenska litteraturen postmodern. Åtminstone heter det så under perioden, liksom i karakteriseringar av perioden under decennierna som följer.[1] Men vad det betyder att decenniet var postmodernt är sällan tydligt, eftersom det oftast förblir oklart vad termerna 'postmodern' och 'postmodernism' betyder, det medger till och med Staffan Bergsten i *Den svenska poesins historia* (2007).[2] 1986 skrev kritikern Nils Schwartz om postmodernismen som en form av händelse, en ankomst, på ett sätt som är signifikativt för bryderierna som termen tycktes orsaka: "Postmodernismen är över oss, vare sig vi vill det eller inte, en kontinental våg som obevekligt sköljer in över våra karga kuster och lämnar oss djupt villrådiga." [3]

Även om *vad* förblev oklart rådde det tillsynes ingen tvekan om att *någonting* hade hänt. Postmodernismen kom, den var där, men ingen var riktigt säker på vad det innebar, ändå var, som Anders Burman skriver i *Flykten från Hegel* (2016), postmodernismen då det mest spännande, det nyaste och mest eggande, man kunde föreställa sig, ty anlänt hade en term som i sig verkade utmana nedärvda och stelnade föreställningar och uppmanade till att tänka nytt.[4] En nyhet! Och behovet av nyheter är alltid stort. Tidskrifter som *Artes* och *Res Publica* publicerade temanummer

om termen. Böcker med titlar som *Postmoderna tider?* och *Nomadfilosofi* publicerades. 1982 debatterades poststrukturalismen på kultursidorna och under längre perioder åren 1986 och 1987 fördes livliga debatter om postmodernismen, framför allt i *Dagens Nyheter* och *Aftonbladet*, varav den kanske mest betydelsefulla föranleddes av utställningen *Implosion* som Lars Nittve sammanställde för Moderna museets räkning 1987, där internationella konstnärer – ofta kallade postmodernister – som Dara Birnbaum, Cindy Sherman och Sigmar Polke introducerades för svensk publik.

I efterhand har dock den svenska postmodernismen huvudsakligen associerats med litteraturtidskriften *Kris,* som från och med 1977 förde in en rad kontinentala tänkare – exempelvis Jacques Derrida, Roland Barthes och Maurice Blanchot – i den svenska litteraturdiskussionen. Tidskriftens redaktion var inte helt stabil över åren, men konstanterna och frontfigurerna utgjordes av namn som idag är välkända: litteraturvetarna Horace Engdahl, Anders Olsson och Arne Melberg samt författaren Stig Larsson – en krets som i Ebba Witt-Brattströms *Stå i bredd* (2014) sägs stå ansvariga för ”vad som kom att kallas ’den postmoderna vändningen’” i svensk litteratur.[5] Det finns goda skäl att vara skeptisk till en sådan beskrivning. Möjligen betraktas tidskriften bättre som ett slags plantskola: 1988 byttes redaktionen ut, andra idag välbekanta personer tog plats: litteraturvetaren och författaren Aris Fioretos och filosofer som Daniel Birnbaum, Sven Olov Wallenstein och Hans Ruin.

Stig Larsson (f. 1955) är den ena av författarna som står i den här studiens blickpunkt. Den andra är Katarina Frostenson (f. 1953). Båda har associerats med *Kris:* Larsson genom att han ingick i tidskriftens redaktion, Frostenson på mer indirekta sätt och genom att flera av *Kris*-skribenterna skrev om hennes poesi. De har också framhållits som representativa exempel på den så kallade postmoderna vändningen, huvudsakligen så i litteraturhistorieskrivningen. I mindre grad så i forskningen om deras författarskap – där de sällan eller aldrig ställs i relation eller sida vid sida – som dock inte intresserat sig för periodiserande, kontextuella eller historiografiska frågor i särskilt stor utsträckning (Bo G. Janssons studier i den svenska och nordiska postmodernismen är ett undantag och diskuteras ingående senare). Witt-Brattström är den som senast och med störst tydlighet har pekat ut dem som exempel på en postmodernistisk strömning i den svenska litteraturen, en föreställning som jag dröjer vid längre

fram för att diskutera och rättfärdiga ett påstående som kan göras redan nu: begreppet 'postmodernism', sådant det används i Witt-Brattströms studie och Bergstens historieskrivning (där Frostenson och Ann Jäderlund är exemplen), förlänar ingen mening åt författarskapen. Det är, för det första, ett begrepp som tillmäts en betydelse långt större än dess analytiska koherens och specificitet – och det fortsätter, för det andra, att vara oklart huruvida begreppet betecknar en stil, en historisk epok, en genre, en filosofi eller en normerande litteraturteori som föreskrivs åttiotalets unga författare av "en liten sekt teoristinna unghannar", som Witt-Brattström uttrycker saken.[6]

Syftet med föreliggande avhandling är först och främst att avlämna analyser och tolkningar av Frostensons och Larssons poetiska författarskap. Dessa läsningar kommer dock föregås av och ramas in med en diskussion av den litteraturhistoriografiska associationen mellan dem och en svensk postmodernism. Där argumenterar jag för att kopplingen har gjorts på tveksamma grunder och att den inte genererar någon väsentlig förståelse för respektive poets specificitet. Men därmed är inte sagt att den ska avfärdas, åtminstone inte helt och hållet, bara att begreppet fungerar som en relativt meningslös etikett. Tesen jag driver i kapitlen om Frostenson och Larsson är nämligen att termen 'postmodernitet' har en litteraturvetenskaplig och litteraturhistoriografisk relevans, att den kan fungera som en meningsgivande kontext genom vilken både poeternas specificitet och gemensamheter kan synliggöras utan att löpa reduceringens risk. Alltså, att det är möjligt att lära sig något väsentligt om Frostensons och Larssons poesi genom att till viss del tillstå litteraturhistorieskrivningens association. Jag aktiverar dock termen 'postmodernitet' i postmodernismens ställe. Avslutningsvis leder detta till ett skissartat förslag – frånskilt studiens huvudsakliga syfte men ett slags extrapolering av dess argument – på hur den svenska postmodernismen kan koncipieras och periodiseras annorlunda.

Postmodernitet och postmodernism

Termen 'postmodernism' tycks nästan ha lika många betydelser som användare. Vad det beror på tänker jag inte sia om, men det kan konstateras att termen har haft en märklig historia, där betydelserna den präglats med har skiftat.

Historien tar sin början i USA på femtio- och sextiotalet. Amerikanska författare och kritiker börjar använda termen, men redan då på ett asymmetriskt vis.[7] Å ena sidan används den för att *beskriva* en estetisk förändring, å andra sidan för att *föreskriva* en sådan. Termen gäller först litteratur, men efter hand börjar ordet också användas om arkitektur, konst och dans. Mot slutet av sjuttiotalet och vid början av åttiotalet får ordet vad som skulle kunna kallas för ett internationellt genomslag: Jean-François Lyotard ger 1979 ut *La Condition postmoderne. Rapport sur le savoir*,[8] en rapport om kunskapens tillstånd skriven på beställning av det kanadensiska utbildningsdepartementet, och 1984 utkommer Fredric Jamesons likaledes epokgörande essä "Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism" i *New Left Review* (som omarbetas, utökas och blir en monografi med samma titel, utgiven 1991).[9] Över decennierna hinner en hel del hända med termen. Viktigast härvidlag är en förändring i dess betydelse och beskrivningsnivå – från att ha betecknat en estetik, en periodstil som ofta förstods som en reaktion på högmodernismen, blir ordet under åttiotalet en del av historiefilosofin: postmodern*ismen* blir postmodern*iteten*.

Under samma period sker en annan viktig förskjutning. Postmodernismen börjar förknippas, och viss mån förväxlas, med poststrukturalismen – postmodernismen *poststrukturaliseras* – varpå Jürgen Habermas ger sig in i debatten och anklagar "postmodernisterna" (som själva inte ville förknippas med ordet) Michel Foucault och Jacques Derrida för att vara nykonservativa tänkare, lierade eller åtminstone till tänkandet jämförliga med den nyliberala vändning som västvärldens politiska system samtidigt genomgår.[10] Bäst exemplifieras den här vändningen med politiska gestalter som Ronald Reagan och Margaret Thatcher. Att termen i dagens mediala offentlighet brukar avse sådana gestalters politiska motsats är förstås intressant. Under 2010-talet är det nämligen inte ovanligt att ordet dyker upp som pejorativ, betecknande en politiserad filosofi, allierad med (kultur)marxismen, som tillskrivs syftet

att omstörta det liberala samhället och gravsätta upplysningsidealen. YouTube-fenomenet/psykologiprofessorn Jordan B. Peterson använder ordet i den här betydelsen när han i sin storsäljande självhjälpsbok *12 Rules for Life* (2018) kallar Derrida för ”leader of the postmodernists” och postmodernismen för en ”radicalized form of Marxism”.[11] Även om han inte diskuterar Derridas tänkande kan han utan vidare slå fast faran som det orsakar. Han citerar uttrycket ”Il n’y a pas de hors-texte” som ett slags summering av filosofens idéer, översätter det till ”’everything is interpretation’” och konstaterar: ”It is almost impossible to over-estimate the nihilistic and destructive nature of this philosophy.”[12]

Peterson är dock bara en i mängden. På hemmaplan finner man författaren Lena Andersson, som i *Dagens Nyheter* har ägnat textsjok åt att attackera det som hon kallar för postmodernism. Enligt henne betecknar begreppet ”en evig idéströmning, vilken utgår från att kategorier är godtyckliga konstruktioner och att ingenting därför behöver vara vad det är”.[13] En gång, menar hon, var det Platon och Aristoteles som försvarade sanningen från sofisternas angrepp; nu är hon en av dem som skärskådar en skadlig och dominerande tankemodell, så förhärskande att den till och med ”lyckats förstöra” idrotten längdskidåkning.[14] Hennes definition är relativt samstämmig med Petersons:

> Kärnan i postmodernismen är att inget har kärna. Allt är lösligt och godtyckligt sammansatt. Endast språket skapar de kategorier vi ser och gör oss uppmärksamma på dem, men de finns inte i naturen. Inget finns i den form vi uppfattar det, medvetandet är ett illusionsmakeri. Tingen grupperar sig inte på något särskilt sätt av naturen, ty inget är nödvändigt och inget är av naturen, allra minst människan. Allt kan fogas samman som man vill, och känns det konstigt är det bara en fråga om tillvänjning. Harmonier existerar inte. Oljud är skönhet och saltgurka passar bra till glass. Läran är alltså anti-strukturell, därav dess alias poststrukturalism.[15]

Filosofen Jean Hyppolite reste en liknande invändning, fast sakligare, befriad från hån, mot Derrida efter att han hade hållit den berömda föreläsningen ”La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines” på John Hopkins University den 21 oktober 1966. Finns verkligen inget centrum? Inget subjekt? Saknar tecken mening? Derrida var tydlig i sitt svar: han hyste inte uppfattningen att ett ord kan betyda

vad som helst, han var heller inte av åsikten att centrum och subjekt var irreella fiktioner. Men han betraktade dessa kategorier som funktioner snarare än essenser och frågorna han ville ställa handlade om varifrån de kommer och hur de fungerar, det vill säga: 'centrum' och 'subjekt' är situerade företeelser, historiska och med en viss betydelse, möjliga att undersöka. Att idén aldrig var att göra sig av med dessa kategorier – aldrig att skapa den totala godtycklighet som Andersson förlöjligar – var Derrida dock tydlig med redan från början.[16]

Hursomhelst visar exemplen Peterson och Andersson på en ganska betydande förändring i termens bruk och betydelse, även om den förknippas med samma namn. Burman har påpekat att den här oredan i ordets användning har gjort det mer eller mindre obrukbart, åtminstone i analytiskt syfte. [17] Men mot ett sådant påpekande måste man ställa sakförhållandet att ordet *har använts* och även om oredan gör att ingen förklaring av det kan fastställa dess faktiska, exakta eller precisa betydelse, är det ändå meningsfullt för den som intresserar sig för konsten och litteraturen från perioden då ordet har florerat att på ett eller annat sätt ta itu med det och betrakta det som en betydande kontextuell faktor. Då bör man fastslå det som har varit den här kortfattade genomgångens poäng: termen 'postmodernism' har inte *en* referent, det betyder olika saker vid olika tidpunkter, olika saker beroende på om det används om konst, arkitektur, litteratur eller filosofi, liksom det har använts på olika sätt och vid olika tidpunkter i olika nationella kontexter. I avsnitten "En kort begreppshistoria" och "Några sätt att förstå termen 'postmodernistisk litteratur'" diskuteras bitar av detta bruk, specifikt de som har med litteratur i allmänhet och poesi i synnerhet att göra – likaså diskuteras den svenska litteraturhistorieskrivningen och ordets plats däri i detalj. Redan här vill jag dock presentera och diskutera vilken funktion begreppet 'postmoderniteten' har i den här undersökningen – alltså, på vilket sätt det kan användas för att ställa en meningsfull fråga till Frostensons och Larssons poesi.

Nyhetens tradition och frihetens tyranni

I Sverige är poeten och kritikern Göran Printz-Påhlson en av de första som diskuterar postmodernismen, eller närmare bestämt det postmoderna, på ett betydande och kvalificerat sätt. 1960, bara några år efter att de första sonderande, tentativa diskussionerna hade påbörjats i USA,[18] publicerar han artikeln ”Lagen och nåden” i *Dagens Nyheter*.[19] Han visar där prov på vad jag vill kalla en *postmodern medvetenhet*.

Artikeln är en reaktion och ett svar på vad som i efterhand har betecknats som de nyenklas manifest, ”Front mot formens tyranni”, som publicerades i samma tidning en vecka tidigare, undertecknad av Sonja Åkesson, P.C. Jersild, Kai Henmark och Bo Holmberg. Undertecknarna vände sig mot samtidens tilltagande intresse för den litterära formen – det är inte otänkbart att de bland annat syftade på en under femtiotalet frambrytande gestalt som Printz-Påhlson – och argumenterade för värden som autenticitet och spontanitet, i motsats till steril akademism, och för inlevelse, intensitet och angeläget innehåll i stället för formell elegans. Fyrtiotalismens ”lika hänsynslösa trotsande av alla konventioner som vitala engagemang i ofrånkomliga samvetsfrågor” hölls fram som en förebildlig hållning.[20]

Printz-Påhlson menar dock att deras protest är felkoncipierad. Fyrtiotalismen trotsade inte någon trettiotalistisk eller tjugotalistisk konvenans, utan något långt större än så: deras revolution riktade sig ”mot en hundraårig, mer eller mindre formellt klassicerande tradition och [utgjorde] en form av *Anschluss* till en allmäneuropeisk litterär rörelse.”[21] Det är, menar han, feltänkt att som artikelförfattarna tala om (och därför reagera mot) något sådant som en formens tyranni, eftersom ingen sådan existerar. Den gjorde det en gång, exempelvis i den franskklassicistiska representationsordningen, där den formella konformismen som bekant var ett värdekriterium, men, skriver Printz-Påhlson, existerar en analog konformism under nittonhundratalets andra halva är den kvalitativt annorlunda. Det går inte att tala om en tvingande formstränghet, men det går däremot att tala om ”ett ’det formella experimentets’ tyranni, alltså något som liknar en paradox, ett frihetens tyranni”.[22] Med andra ord finns det inte längre några *formella påbud* om *hur* litteraturen ska skrivas: i stället för en formell konventionalism, råder en experimentets konvention. Kategorier som ’nyhet’, ’originalitet’ och ’subversion’ har blivit

programmatiska, den standard mot vilken man bedömer och tillmäter litteratur såväl som konst värde:

> Den modernistiska revolutionen har genomförts – så gott som hundraprocentigt – under 40- och 50-talen, och ingen märkbar formell konventionalism har trätt i dess ställe, ja, jag skulle säga att ingen konventionalism k a n träda i dess ställe. De gamla traditionerna – de omedvetet accepterade – har raserats en gång för alla, och i deras ställe reser sig, för diktaren och för konstnären, ett ”museum utan väggar”, en universell tradition av former och knep, färdiga att brukas av den som hinner fram först.[23]

Litteraturen och konsten befinner sig i en situation som, för att låna Harold Rosenbergs formulering, kan beskrivas som en nyhetens tradition[24] – en som inte tillåter att nya konventioner växer fram, upp och etablerar sig. Istället blir det nya genast något som ska brytas med. Litteraturen som verkar i denna tillsynes aporetiska situation, där antikonventionalistiska kriterier styr men inga nya konventioner blir till, kallas ”postmodernistisk” av Printz-Påhlson.[25] Således består bara en konvention, nyhetens:

> Hur revolterar man mot kriterier som är i sig revolutionära – inte nominellt revolutionära utan r e e l l t, låt vara i liten skala – hur ska man kunna ersätta den programmatiska nyheten med något nytt? Det finns bara ett konsekvent sätt, och det är att bli reaktionär och tala för ortodoxi i stället för frihet, men inte många är villiga att gå så långt. De flesta försök som görs blir i stället en smula komiska, framför allt genom en egenskap som jag skulle vilja kalla barrikadnostalgi, en längtan till tider då modernismen var en kämpande och inte accepterad företeelse. Ofta påminner de om en anarkistsammansvärjning i ett land utan statsmakt.[26]

Printz-Påhlsons idé om en postmodernistisk litteratur, eller vad som kan kallas för en postmodern situation för litteraturen, kan sägas bestå i att modernismen har gått från att vara en ”kämpande” till att bli en ”accepterad” företeelse. Med annan terminologi beskriver han något som liknar det som Peter Bürger skriver om i *Theorie der Avantgarde* (1974), där han menar att det historiska avantgardet misslyckades med att överbrygga skillnaden mellan konsten och livet, men lyckades däremot visa

att konsten alltid är betingad av institutionen den verkar inom och att varje enskilt verks betydelse således är avhängig konstens produktions- och konsumtionsvillkor.[27] Eller: den radikala, eller avantgardistiska, konstens öde blev att integreras i den offentligt sanktionerade kultursfären, varvid modernistiska parollord som subversion, opposition och originalitet gjordes till estetiska egenskaper, fråntagna social eller politisk funktion. Detta kan, med Jameson, förstås som en form av kulturell reifiering, symboliskt understruken av hur modernistiska verk integreras i universitetsundervisningen: ”This was a kind of revolution in its own way, with unexpected consequences, forcing the recognition of the modern texts at the same time that it defused them, like former radicals appointed to the cabinet.”[28] Sett så, kan man förstå inrättandet av Moderna museet – modernismens mausoleum – den 9 maj 1958 som ett slags svenskt emblem för den postmoderna situation som Printz-Påhlson beskriver.

Zygmunt Bauman har påpekat att den moderna konstens primära kännetecken är dess fientlighet gentemot samhällsordningen den existerar inom och att detta skiljer den från konsten under tidigare epoker, eftersom den moderna konsten syftar till att undergräva snarare än att tjäna och spegla verkligheten. [29] Men när den blir del av universitetsutbildningarna, när den stöds av en institution som Moderna museet – en statlig förvaltningsenhet under Kulturdepartementet – har något väsentligt förändrats.[30] Modernisterna har klivit ned från barrikaderna och trätt in i borgerlighetens fina salonger. Jameson argumenterar i artikeln ”The Aesthetics of Singularity” (2015) för att museerna har genomgått en än mer betydande rekonfiguration sedan dess, som dock bara ytterligare understryker den förändring jag här försökt teckna: en plats som Moderna museet är idag ett populärt, masskulturellt rum, besökt av stora och entusiastiska publikskaror. Utställningarna marknadsförs som kommersiella varor – som på intet sätt möter den fientlighet som den tidiga modernismens verk gjorde. Tvärtom utgör de en form av massunderhållning, jämförbar med filmpremiärer av blockbustertyp: ”In this new configuration, even the paintings of classics like Van Gogh or Picasso regain a new lustre; not that of their origins, but rather the novelty of widely advertised brand names.”[31]

De nyenkla klagar i sitt manifest över att Sveriges officiella instanser har en ovanligt stelbent inställning till ”experimenterande litteratur”,

vilket i Printz-Påhlsons ögon förefaller vara en rimlig, för att inte säga naturenlig, hållning. Ändå avvisar han påståendet:

> Men att dessa inrättningar verkligen har uppmärksammat den experimenterande litteraturen och konsten i så hög grad som skett förefaller mig framför allt signifikativt: det visar att den experimenterande litteraturen idag är den officiella litteraturen, den meriterade om än inte den lästa. Att påstå motsatsen är ett ovanligt svårt fall av barrikadnostalgisk eftersläpning.
>
> Vi lever i en tid som tillgodogjort sig modernismens revolt och exploaterat den för sina egna ändamål: vi ser modernistiska dikter i ur-annonserna, abstrakta utsmyckningar i tunnelbanan, spontanistiska tavlor i tandläkarväntrummen.[32]

Annorlunda uttryckt: modernismens yta och former dekorerar livsvärlden, kontor och väntsalar, används för att sälja varor – var det klockor eller kulturevenemang? – medan den gamla tanken om att transformera denna livsvärld inte direkt har genomförts i konstens eller estetikens tecken. Modernismen, förstådd så, har inte bara normaliserats, dess uttryck har också reifierats. Ingen har kontroll över vad det blir av tecknen man skapar: Printz-Påhlson beskriver alltså inte i första hand en litterär, estetisk eller konstnärlig förändring, utan en sociokulturell. Han talar inte om det vi brukar mena när vi talar om 'postmodernism', utan snarare om det som Jameson kallar för 'postmodernitet', eller om en situation som, med Lyotard, kan betecknas 'det postmoderna tillståndet'. Och när han gör det sätter han fingret på ytterligare något viktigt, nämligen att inte missta denna förändring för ett slags symmetrisk succession; modernismen gick från att vara kämpande till accepterad företeelse, vilket, påpekar Jameson, innebär att den aldrig var en kulturell dominant. Åtminstone inte under vad Jameson kallar för modernismens "livsspann", det vill säga innan den accepterades, normaliserades, reifierades. Då var den ett revolutionärt förslag, en alternativ, oppositionell och utopisk kultur, vars *reella* revolution misslyckades: "or rather, if you prefer, when modernism […] finally did come to power, it had already outlived itself, and what resulted from this posthumous victory was called postmodernism instead."[33] Betydelsen han här lägger i begreppet "postmodernism" tycks likna den som Printz-Påhlson gav och Jameson menar inte att den här förändringen berodde på en inre estetisk utveckling utan att den

snarare bör förstås som ett uttryck för en sociohistorisk dynamik.

Postmodernitet var inte ordet Jameson använde när han skrev standardverket *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism* – från vilket citatet ovan är hämtat – men han har på senare år insisterat på att det var detta begrepps beskrivningsnivå – och inte något slags periodstil – som han huvudsakligen åsyftade. Och postmodernitet, skriver han i en klargörande och kort artikel från 2008, är en *periodiserande kategori*: ”i sin mest ambitiösa form betecknar den en hel historisk period, som man också kan kalla för kapitalismens tredje stadium, globalisering, postfordism, eller också använda någon annan av de gängse slogans som jag just nu inte kan erinra mig.”[34] Postmodernismen, skriver han, är en stil som existerar *inom* postmoderniteten – tillsammans med andra – varför de strukturella, fenomenologiska och existentiella egenskaper som kännetecknar postmoderniteten kan särskiljas från denna stils, liksom från den så kallade postmoderna filosofins ”relativism, anti-essentialism, anti-fundationalism och socialkonstruktivism” – egenskaper Jameson betraktar som emanerande från en ideologi, bland andra, som i sin tur är en reaktion eller ett symptom på postmoderniteten. [35]

Att det rör sig om en periodiserande kategori innebär därtill att diskussioner om postmoderniteten inte kan föras med moraliska, moraliserande, hyllande eller fördömande förtecken, vilket dock är legio när postmodernismen kommer på tal. [36] Begreppet åsyftar en historisk period – vilket marxisten Jameson ger stöd åt genom att understryka dess materiella bas som ”en fas i produktionssättet” och tala om det i termer av en ”sociohistorisk dynamik” – varför en eventuell kritik av det måste ske utifrån samma grunder som begrepp som ’renässansen’ eller ’moderniteten’ kritiseras från, det vill säga: att förståelsen som begreppet ger är inkorrekt eller otillräcklig. ”The point is”, skriver han i *Postmodernism* från 1991,

> that we are within the culture of postmodernism to the point where its facile repudiation is as impossible as any equally facile celebration of it is complacent and corrupt. Ideological judgment on postmodernism today necessarily implies, one would think, a judgment on ourselves as well as on the artifacts in question; nor can any historical period, such as our own, be grasped in any adequate way by means of global moral judgments or their somewhat degraded equivalent, pop psychological diagnoses.[37]

Vad Jameson menar är att det har skett genomgripande och djupgående förändringar och att postmoderniteten är en beteckning på tillståndet som dessa har haft som resultat. Kulturen har blivit postmodern, vi lever i det postmoderna, är postmoderna. Det har alltså inte med ett särskilt sätt att skriva att göra, inte med en serie stilar som på ett distinkt sätt måste skiljas från hur modernisterna skrev; däremot finns det inom denna historiska period en uppsättning lokala stilar och ideologier som givetvis kan kritiseras, exempelvis med utgångspunkt i smak eller till och med moral, och som på precisionens bekostnad kan kallas postmodernistiska.[38] 'Postmodernism' – det är poängen här – är lika orent som 'modernism'.

Jamesons distinktion är avgörande för studien. Den markerar att det är någonting annat att tala om litteratur *i förhållande till postmoderniteten,* än det är att tala om litteratur *som postmodernistisk*: det förra utesluter inte, vilket Printz-Påhlson gör tydligt, kontinuitet med romantiken och modernismen – det moderna i stort – och därför behöver vi inte heller tala om en "postmodern vändning". Men det säger samtidigt att om en sådan kontinuitet existerar, är den kontinuerlig under förändrade strukturella, existentiella och fenomenologiska villkor. I avsnittet "Varför postmodernitet?" återfinns en mer ingående diskussion av hur och varför Jameson använder sig av begreppet. Flera av de teoretiker och kulturkritiker som diagnostiserat eller beskrivit det postmoderna dyker dock upp först i kapitlen om poeterna Katarina Frostenson och Stig Larsson.

Material och problemställningar

Larsson och Frostenson har, som sagt, förknippats med en litterär eller estetisk förändring i svensk litteraturhistorieskrivning, varför den här studien inleds med ett kapitel där en serie litteraturhistoriografiska frågor diskuteras. Genom att undersöka diskursen kring postmodernismen i svensk litteratur vill jag reda ut vilken mening, och vilken analytisk funktion, som tillfaller postmodernism-begreppet, samt huruvida detta hjälper förståelsen av enskildheterna i respektive författarskap. Undersökningen ställs därtill i relation till den internationella forskningen om

samma fenomen liksom till en begreppets historia. En avgörande föresats i undersökningen är att kritiskt granska den litteraturhistorieskrivning som gjort gällande att Larsson och Frostenson kan förknippas med en postmodern vändning i svensk litteratur, det vill säga den kontext som diktarna placeras eller har placerats i.

En viktig poäng i den internationella forskningen, framförd av exempelvis Brian McHale (i relation till romanen) och Marjorie Perloff (i relation till poesin), är att en större del av de egenskaper som står att finna i det som har kallats för postmodernismen också återfinns i modernismen. En möjlig slutsats att dra från det är att den litteraturhistoriska kontinuiteten är för stark för att tala om det postmoderna som en estetisk vändning. Att växla in postmoderniteten som förklarande kontext gör att frågan blir sociokulturell i stället för isolerat estetisk – det vill säga, handlar om litteraturens plats, funktion och förhållande till en *modernistisk tradition*, snarare än en cesur eller grundläggande förändring i det litterära uttrycket. Postmoderniteten kan förstås som en förklarande ram, medan postmodernismen, när den görs analytiskt operativ, fungerar som en benämning på en periodstil med vilken man, med hjälp av formella och stilistiska kännetecken, försöker skriva fram ett brott med modernismen. Huruvida sådana särskiljande kännetecken faktiskt går att upprätta på ett meningsfullt sätt är en avgörande fråga i nästa kapitel. Där argumenterar jag också för varför postmoderniteten är väsentligare i förhållande till avhandlingens studieobjekt. Redan här kan dock konstateras att postmoderniteten i studien har karaktären av en kontext, ett problemområde, som jag inte har ambitionen att skriva uttömmande om. Den aktiveras när poeternas texter – på sinsemellan olika vis – påkallar det, det vill säga: visar en tematisk eller intertextuell relation med kulturkritiker som dryftar postmodernitetens problem. I Frostensons fall handlar det exempelvis om den poetiska bildens status, poesin som en form av motstånd och motspråk, men framför allt om en tematisering och poetisk behandling av det postmoderna tillståndet; i Larssons fall om de epokala frågor som postmoderniteten påkallar – poesins status och tillstånd i en utjämnad eller demokratiserad kulturhierarki, motståndet mot modernismens institutionalisering och salongsfähighet samt den dåliga dikten som idé och projekt. Litteraturens vad och varför, dess plats och funktion i samhället och kulturen, är frågor som sysselsätter båda författarna i såväl dikter som poetologiska

texter. Relationen till postmodernitetens problemkomplex är motiverad av genetiska kopplingar i vissa fall, och i andra resultatet av en tolkning som syftar till att vidga betydelseregistret och historisera egenheter i dikterna. Skillnaden ska tydligt framgå. Avsikten är, med andra ord, att visa att de problem som begreppet 'postmodernitet' för till bordet ger en bättre förståelse av respektive poets litterära praktik än begreppet 'postmodernism' har gjort.

Urvalsprinciper och lässtrategier

I studien finns inga anspråk på att Larssons eller Frostensons poesi är *representativ* för perioden de skriver i. Det är dock de två författare som, tillsammans med Ann Jäderlund och Magnus Dahlström, oftast och tydligast är associerade med det svenska åttiotalets nya litteratur, även om båda debuterade under sent sjuttiotal: Katarina Frostenson med *I mellan* (1978) och Stig Larsson med *Autisterna* (1979). Även om de står som representanter för det som ovan kallades för en "postmodern vändning" är det lättare att hitta skillnader än likheter mellan författarna, vilket är ytterligare en anledning till att jag har valt att studera dem: litteraturhistorieskrivning tenderar att ha konjunktion som arbetsprincip, varvid två eller flera olika författarskap subsumeras under en abstrakt term som tillfogas en serie egenskaper. Konsekvensen är att likheter framhävs på skillnaders bekostnad. En viktig anledning till att jag har valt dessa poeter är för att göra det omvända, samtidigt som jag insisterar på att deras poesi hänger samman med den diskuterade – av båda delade – kontexten, det vill säga att poesin tjänar på att förstås i relation till föreställningen om en postmodernitet. Men också för att deras olikartade författarskap är särskilt markanta och viktiga och, menar jag, kan förstås som två ungefärligen samtidiga, särskilt viktiga, djupt olikartade och medvetna svar på det litterära dilemma som postmoderniteten utgör. Ytterligare ett urvalskriterium är att poesins roll, funktion och position i samhället och/eller kulturen är betydande temata hos respektive poet. Som jag tidigare konstaterade är det här fenomen som i postmoderniteten förlorar sin självklarhet – den litterära institutionen försvagas, litteraturen avsakraliseras, slutar vara *bevakad*, som Roland Barthes uttrycker det.[39] Frostenson och Larsson erbjuder olika men, argumenterar jag, betydande svar på denna situation.

Jag kommer därför att ”läsa med” författarna, det vill säga analysera deras poetiska självförståelse sådan den kommer till uttryck i såväl poetologiska texter som i poesin. Jag vill på så vis demonstrera hur två poeter, generationskamrater som ofta förknippas med varandra, tilldelar poesin olika funktioner och betraktar den egna poetiska verksamheten på fundamentalt olika sätt, samtidigt som jag argumenterar för att sättet som båda gör detta på kan förstås som svar på samma historiska situation: postmoderniteten. På ett övergripande plan styrs studien alltså av metapoetiska frågeställningar och därför står de texter i respektive författarskap där sådana aktualiseras i centrum. Postmodernitet, postmodernism och poesi är tre ord som inte brukar stå tillsammans i den svenska litteraturforskningen och fältet som studien rör sig på kan med visst fog beskrivas med den tråkigt självförhärligande termen ’eftersatt’. Frostensons diktning har ägnats flera studier, forskningen om Larssons är dock relativt mager – när jag nu förenar dem i en studie är det med förhoppningen om att bidra till forskningen om den svenska samtidspoesins förhållande till samhället och kulturen, varmed jag ansluter mig till ett desto frodigare forskningsfält.[40]

Poeterna behandlas med samma metodologiska principer, men efter olika texturval. Hos Frostenson koncentrerar jag mig huvudsakligen på två programdikter (”Negativ, tindra” i *Joner* från 1991 och ”Hornet” i *Karkas* från 2004), som analyseras i detalj med koncentration på likheter, kontinuitet och skillnader i de framskrivna poetologiska programmen. Hos Larsson diskuterar jag ett tematiskt spår som sträcker sig från hans tredje diktbok *Samtidigt, på olika platser* (1985) till hans sista, *Natta de mina* (1997) och som, efter hans egen beteckning, kallas för den dåliga dikten. Man hittar inga programdikter i hans författarskap. Den tidigare poesin diskuteras, men mest tid ägnas åt *Natta de mina.* Sekundärlitteratur citeras på svenska eller engelska i brödtexten och om inget annat anges i noten är översättningen min egen. Skönlitteratur citeras på originalspråk och bistås av en svensk översättning på respektive sida.

Vad gäller förståelsen av postmoderniteten står Jamesons arbeten i förgrunden, men en rad andra teoretiker – som Lyotard, Jean Baudrillard, Zygmunt Bauman, Theodor W. Adorno, Hans Ulrich Gumbrecht, Jacques Derrida, Julia Kristeva, Herbert Marcuse och Roland Barthes – anställs lokalt, när så påkallas. Skälet till Jamesons framträdande position är dels att han är den som mest omfångsrikt och innehållsdigert

avhandlat ämnet, dels att postmoderniteten – och postmodernismen – kan sägas ha nordamerikanskt ursprung.[41] När jag refererar till andra teoretiker görs det huvudsakligen för att supplera, vidga perspektivet eller för att de fungerar som korrektiv till Jameson. Lyotards välkända analys och diagnostik av det postmoderna tillståndet spelar också en viss roll i undersökningen. *La Condition postmoderne* behandlar dock främst kunskapens och därför vetenskapernas förändrade tillstånd, medan mitt intresse snarast riktas mot kulturella förändringar samt de annorlunda villkor som poesin verkar under i postmoderniteten. Viktigt att påpeka är att ingen enskild ”postmodern princip” identifieras. Jag rör mig genom och inom den heterogena bredd som Jameson och andra undersöker. Och Jameson talar om det postmoderna som en kulturell dominant, eller som ”the force field in which very different kinds of cultural impulses […] must make their way”.[42] Det är genom att tillstå och utgå från en sådan brokighet, som går på tvärs mot klassificerande ingivelser, undersökningen tar sin början.

Tidigare forskning

I förhållande till avhandlingens specifika frågeställning är det svårt att finna omedelbara föregångsstudier, men däremot finns vad gäller de båda författarskapen ett par hållpunkter som diskuteras utförligt i respektive kapitel. I den mån mina ståndpunkter och slutsatser skiljer sig från föregångarna markeras detta tydligt, men det är framför allt i kapitlet om Frostenson som en betydande dialog med den tidigare forskningen äger rum. Detta för att jag i större utsträckning bygger vidare på och utvecklar denna än jag gör i Larssons fall. Forskningen som rör postmodernism och postmodernitet avhandlas i ett eget kapitel och aktualiseras studien igenom. I centrum för denna framställning står Jamesons arbeten i allmänhet och tidigare nämnda *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism* i synnerhet. För diskussionen av den svenska postmodernismens litteraturhistoriografi anställs en rad verk, med särskild koncentration på Bergstens och Witt-Brattströms, men också konsthistorikern Kristoffer Arvidssons avhandling *Den romantiska postmodernismen: konstkritiken och det romantiska i 1980- och*

1990-talets svenska konst (2008) bidrar med perspektiv, likaså gör Bo G. Janssons tre studier *Postmodernism och metafiktion i Norden* (1996), *Nedslag i 1990-talets svenska prosa* (1998) och *Ljuga vitt och brett: den svenska prosaberättelsen i den postmoderna skärmkulturens tidevarv* (2013), även om dessa huvudsakligen uppehåller sig vid romankonsten.

Forskningen om Frostensons poesi är i nuläget relativt omfattande. Den enda monografin som uteslutande ägnas henne är dock Barbro Sigfridssons *Jagets plats* (2003) som undersöker dramatiken. I Carin Franzéns studie *För en litteraturens etik* (2007) studeras Frostenson och Birgitta Trotzig i en diskussion om litteraturens politiska och etiska fordran, med stöd hos kontinentala filosofer som Adorno, Derrida och Levinas. Negativiteten och motspråket betraktas av Franzén som bärande i Frostensons tidiga poesi – diktböckerna som ägnas mest uppmärksamhet är *Samtalet* (1987), *Stränderna* (1989) och *Joner* (1991) – och görs till en metapoetisk fråga genom att kopplas till benämnandets problematik, det vill säga: språkets relation dels till varat, dels till den andre, blir en etisk *och* poetisk fråga. Franzén menar också att Frostensons estetiska förhållningssätt kan beskrivas med hjälp av kategorin 'litterär autonomi', i linje med Adornos estetiska teori.

Föreliggande studie tar sin början i Frostenson poetologiska skrifter och rör sig sedan vidare till programdikten "Negativ, tindra" i *Joner*. Här bygger jag delvis vidare på Franzéns studie och hennes idéer om negativitet och motspråk, om än med kritiska och omprövande förtecken. Franzén lägger stor vikt vid Frostensons hemhörighet i den modernistiska traditionens motståndsestetik, en tanke som jag försöker utveckla och komplicera. Till analysen av "Negativ, tindra" har även Ebba Witt-Brattströms läsning i *Ur könets mörker* (1993; utökad 2003) bidragit med avgörande perspektiv, likaså har Martin Hägglunds i *Kronofobi* (2002), även om denna är av mer filosofisk än litteraturhistorisk art. Staffan Bergstens *Klang och åter* (1997) är ytterligare en studie som bör nämnas här. Bergsten ställer Frostenson bredvid Jäderlund och Birgitta Lillpers och koncentrerar studien runt ett par särskilt framträdande motiv och temata hos de tre poeterna.

Om Forstensons senare diktning har relativt lite skrivits, men Anders Olsson ägnar ett kapitel av *Skillnadens konst* (2006), en studie av fragmentets litteratur, åt denna, framför allt koncentrerat på böckerna efter *Joner*. Även han sätter fokus på motspråket, negativiteten och autono-

min, men behandlar även hur den fragmentariska skrivtekniken driver bort språket från meningens linjära förlopp och får läsaren att varsebli orden som om de var nya.

Kapitlet om Frostenson bygger vidare på, kritiserar och utvecklar de idéer som presenteras av Franzén och Olsson, och argumenterar för att negativiteten, och därmed motspråkets, funktion delvis förändras under författarskapets senare del. Detta görs genom nämnda ”Hornet”. Jag argumenterar för att den är möjlig att läsa som ett slags programdikt, och att en delvis annorlunda syn på vad poesins åliggande och/eller funktion bör vara i det postmoderna tillståndet träder fram. Negativitetens modus är ju, per definition, reaktivt. Det kan varken förändra eller vara annat än sekundärt i förhållande till det som negeras.

Vad gäller Larsson finns det bara en akademisk studie av hans poesi, ett kapitel i Carin Franzéns *I begynnelsen var ordet* (2002) där den självbiografiska vändningen i hans författarskap under nittiotalet jämförs med Jean Jacques Rousseaus sanningslidelse i *Bekännelser* (1770; publicerad 1782). I övrigt drar jag nytta av två större essäer om hans diktning, signerade litteraturvetaren Thomas Götselius och den norska poeten Espen Stueland. Larssons romaner har ägnats en relativt omfattande genomlysning i litteraturvetaren Peter Berglunds avhandling *Segrarnas sorgsna eftersmak* (2004) och teologen Bertil Kristerssons avhandling *Stig Larssons idé- och romanvärld* (1994), som också intresserar sig för essäistiken. Dessa kommenteras i viss mån, men faller till största del utanför studiens ramar. Att både Franzén och Berglund koncentrerar sig på fenomen inom författarskapet som kan sammanfattas med ord som äkthet, sanning, autenticitet och tillförlitlighet är dock talande och tangerar i viss utsträckning den diskussion som kapitlet om Larsson avslutas med.

Undersökningen av Larssons poesi tar sin utgångspunkt i hans antilitterära och antipoetiska strategier. Dessa, menar jag, når en kulmen i *Natta de mina* från 1997, som är verket som behandlas avslutningsvis och mest extensivt. Där föresätter sig Larsson att skriva texter som han själv betecknar som dåliga dikter, ett projekt som inbegriper en form av sanningslidelse genom vilken Larsson demonterar sin auktoritet som författare och poet, samt det han själv omtalar som dikternas litterära kvaliteter, trots att anspråket på just litterär kvalitet kvarstår.

Christian Lenemarks avhandling *Sanna lögner. Carina Rydberg, Stig Larsson och författarens medialisering* (2009) har varit av stor betydelse för

den här studien. Lenemark undersöker hur Larssons verk och mediala framträdande utforskar gränsytorna mellan liv och text, samtidigt som han går på tvärs mot den respekt för Larssons självsyn som tidigare varit förhärskande i studierna av författarskapet genom att hävda att det inte finns någon tydlig gräns mellan fakta och fiktion i Larssons fall. *Natta de mina* utgör, enligt Lenemark, inte en självbiografisk vändning. Oavsett vad författaren själv påstår har Larsson redan från början ägnat sig åt att problematisera respektive storhet genom att leka med såväl ett fiktionssom ett självbiografikontrakt, trots debutromanens mer eller mindre uttalat antibiografiska drag.[43] Vad gäller Larssons roll i offentligheten vilar jag mig på Lenemarks arbete. Men eftersom den här studien syftar till att frilägga, förstå och situera Larssons poetologiska och poetiska självförståelse, intar jag på flera ställen ståndpunkter som skiljer sig från Lenemarks, och det beror på en grundläggande metodologisk skillnad mellan våra arbeten. Aningen förenklat kan det hävdas att Lenemarks studie ansluter sig till det som Paul Ricœur har kallat för en misstankens hermeneutik, vars etos eller utgångspunkt av Rita Felski summerats kritiskt som att texten ”fails to say what it means and does not mean what it says”.[44] Lenemark läser mothårs eller misstänksamt, medan min ambition snarare är att läsa medhårs eller sympatiskt, en distinktion som jag diskuterar nedan. Redan nu bör dock påpekas att det här är en distinktion som inte tjänar på den antagonism som kan anas i Felskis formulering – jag menar inte att den misstänksamma utgångspunkten är ogiltig och den sympatiska kan inte göra anspråk på att komma en texts ”sanna mening” närmare. De ger bara olika resultat.

Metodologiska utgångspunkter

Den här studien styrs inte av ett teoretiskt ramverk i betydelsen ett genomgripande kritiskt perspektiv av sorten som ekokritiken, postkolonialismen, genusteorin eller psykoanalysen skänker. Det här innebär på inget sätt ett avfärdande av sådana ramverk – några sådana anspråk finns inte – men eftersom avhandlingen har litteraturhistoriska eller litteraturhistoriografiska föresatser innebär den sortens teori en risk för reduktion, det vill säga risken är att det litterära objektet görs sekundärt i

förhållande till teorin som företräds, ett problem som påpekats av flera.[45] Man kan, som Jameson gör i anslutning till Gilles Deleuze och Félix Guattari,[46] beskriva dessa teorier som allegoriska tolkningssystem eller nyckelkoder ”som utarmar informationen [i en text] genom att omskriva [den] i enlighet med ett paradigm hämtat från en annan berättelse [ekokritikens, postkolonialismens, genusteorins, psykoanalysens], som anses vara den förras nyckelkod eller Urnarrativ och därmed framställs som det första narrativets slutgiltiga, dolda eller omedvetna *innebörd*.”[47]

Med det sagt förespråkar jag ingen naiv tro på en oförmedlad tillgång till det litterära verket och dess innehåll – som Anders Johansson påpekat är allt läsande ”teoriimpregnerat”,[48] vilket bäst konfronteras genom att den enskilde forskaren är öppen med det och redogör för sina centrala teoretiska och metodologiska utgångspunkter – jag gör det nedan. Den kritiska teori som anställs har syftet att vidga betydelseregistret och är alltså något som föranleds eller motiveras av materialet, de litterära texterna – den används, om uttrycket tillåts, lokalt snarare än totalt. Det här innebär förstås vissa problem, eftersom bruket av teoretikerna väsentligen blir eklektiskt, men riktningsbestämt: de används när jag har bruk för dem, vilket innebär att jag inte följer dem så långt som det är möjligt att göra, inte låter dessa teoretiska perspektiv bestämma vilken väg som undersökningen tar. Detta för att jag snarare följer det råd som en av Deleuzes studenter, André Pierre Colombat, rapporterar att filosofen gav i början av en föreläsning om Michel Foucault 1985:

> You [students] must trust the author you are studying. Proceed by feeling your way. One must ruminate, gathering and regathering the notions. You must silence the voices of objection within you. You must let him [the author] speak for himself, analyze the frequency of [his] words, the style of his own obsessions. His thought invents its own coordinates and develops its own axes.[49]

Deleuze talade inte om en metod utan om ett tolkandets etos, som kan sägas ligga nära det som brukar kallas för närläsning, som i sin tur kan jämföras med senaste decenniernas angloamerikanska försök – ibland kallade postkritiska – att finna alternativ till den misstänksamma läsarten, med exempel som Eve Kosofsky Sedgwicks ’reparative reading’,[50] Timothy Bewes ’reading with the grain’,[51] Sharon Marcus idé om ’just readers’ (som spelar med homonymin i engelskans *just*: ’rättvisa läsare’

och 'endast läsare'),[52] samt Marcus och Stephen Bests 'surface reading'.[53] Metodologierna de framför skiljer sig från varandra och jag ämnar inte redogöra för dem här.

Vad jag åsyftar är en disposition och attityd gentemot den litterära texten som präglas av generositet och som *inte* strävar efter att framlägga exempel ur den i syftet att illustrera en primär teori, varigenom den litterära texten blir ett typiskt fall som demonstrerar validiteten i, säg, Foucaults analys av makt eller Lacans diskussion om faderns namn, ett förfaringssätt som kanske bättre än att kategorieras med termen 'misstankens hermeneutik' bör sorteras under det som Johansson har kallat för 'pragmatisk hermeneutik', som går ut "på att från en inledande hypotes tröska sig fram till ett svar, en lösning, ett resultat som i praktiken var utläsbart redan i metoden".[54] I anslutning till en artikel av Hans Ulrich Gumbrecht argumenterar Johansson för en motsatt riktning, som rör sig från färdiga svar till den öppna frågan. Gumbrecht ser detta som en central del av den humanistiska uppgiften, förstådd som en produktion av alternativ och en produktion av komplexitet.[55] En sådan riktning rör sig den här studien i: litteraturhistorieskrivningens färdiga svar blir startpunkten för en omförhandling, som dock når en fler- snarare än entydig lösning.

Detta för att den litterära texten, som Bewes på ett ställe förordar, betraktas som en form av singulärt tänkande, varför det inte är fråga om vilka tankar som *representeras i litteraturen*, utan om en litteratur som tänker och därför om hur och vad den tänker, vilket jag menar öppnar möjligheten för en mer plural, mindre fix och entydig förståelse av perioden som Frostenson och Larsson verkar under. [56] I linje med detta har Felski påpekat att litterära verk inte bara är objekt som vill bli tolkade,

> they are also frameworks and guides to interpretation. In this light, it seems impossible to sustain a strong distinction between a determining context and a passive and powerless text, given the ease with which literary works can migrate from one category to the other. Why freeze a single relationship between figure and ground, object and frame? Why not acknowledge that works of art can serve as cultural reference points for interpretation as well as objects to be interpreted? Texts can *generate* critera as well as be objects of criteria.[57]

Detta dialektiska förhållningssätt, i vilket texten både tolkas och utgör det som genererar kriterierna för tolkningen, är viktigt för studien. En attityd eller disposition gentemot den litterära texten som – eftersom den inte kan ge upphov till en metodologi som generar reproducerbara läsningar – till syvende och sist är avhängig det som Derek Attridge har kallat för 'idiokultur': "the singular, and constantly changing, combination of cultural materials and proclivities that constitutes any individual subject, the product of a specific history of exposure to a variety of cultural phenomena."[58] Begreppet syftar till att fånga hur den individuella subjektiviteten är något både kollektivt och unikt. Det gäller givetvis för såväl författaren som för litteraturvetaren, som båda utgörs av en blandning av kulturella material och böjelser som sannolikt är omöjlig att redogöra för, men som gör oss till vad vi är. 'Idiokultur' kan alltså förstås som en teoretiserande förklaring, inte olik Hans-Georg Gadamers för-domar, till varför en person inte tänker eller läser en text på samma sätt som en annan. Felski kommenterar Attridge: "We make ourselves out of the models we encounter; we give ourselves a form through the different ways we inhabit other forms. And we bring these differences to the event of reading, even as we are reoriented – sometimes subtly, sometimes significantly – by the sum of what we read."[59] (En litteraturvetenskaplig variation, tycks det, av den berömda raden i Frank Bidarts prosadikt "Borges and I" (*Desire*, 1997): "We fill pre-existing forms and when we fill them we change them and are changed.")[60]

Det understryker att tolkaren, i det här fallet litteraturvetaren, är en aktiv och definitivt inte neutral agent; det understryker alltså det dialektiska förhållandet mellan tolkaren och texten. Förhållandet är viktigt att framhålla när man talar om att läsa generöst och medhårs, och i synnerhet så för en studie som med en sådan sympatisk läsart har avsikten eller gör anspråk på att frilägga två författares poetologiska självförståelse. Ett enkelt exempel: möjligheten att upptäckta intertexter förutsätter att tolkaren känner till det som hänsyftas på innan det upptäcks i den studerade texten, av vilket följer att det kan finnas – finns – intertexter som förblir oupptäckta. En perfekt kongruens mellan tolkarens och författarens idiokultur är svår att föreställa sig, varför inga anspråk på att fullständigt frilägga poeternas självförståelse kan göras, arbetet rör sig inom tolkningens domäner.

Att jag anlägger det jag har kallat för en sympatisk läsart har dels

med detta, dels med avsikten att situera – det vill säga studiens litteraturhistoriografiska perspektiv – Frostenson och Larsson, att göra. Utan att på något sätt avfärda en så kallat kritisk eller misstänksam läsart är min övertygelse att den sympatiska läsarten lämpar sig bättre för en historiografiskt orienterad studie, eftersom denna syftar till att undvika konjunktionen som analytisk princip och därmed risken att göra två eller flera författarskap till (representativa) exempel på en abstrakt, potentiellt reduktiv term som tillfogats en serie egenskaper. Det är, med andra ord, inte postmoderniteten hos Larsson och Frostenson som jag är intresserad av – inte av dem som representativa fall på den svenska poesin i postmoderniteten – utan av deras diktnings egenheter och specificitet, varifrån jag hoppas kunna demonstrera hur både skillnader och likheter kan göras tydliga och meningsfulla i förhållande till det som begreppet 'postmodernitet' gör synligt.

Detta tillvägagångssätt är dock inrammat av två centrala metodologiska utgångspunkter, som gäller relationerna a) kontext–text, och b) författare–text, behandlade i tur och ordning nedan.

Kontext/text

Eftersom studien ställer Larsson och Frostensons poesi i relation till postmoderniteten – en sociokulturell situation – har den en kontextuell förklaringsdimension. Jag ska snart diskutera problemen med en sådan, men först måste risken för ett cirkelresonemang föregås, det vill säga risken att studien blir självbekräftande genom att förutsätta en bakgrund som varje fenomen i deras texter kan förklaras genom. Jag tar itu med och behandlar denna risk genom att öppet medge att det finns flera saker som inte låter sig förklaras genom Jamesons postmodernitetsbegrepp, samt genom att växla in andra faktorer och kontexter. Man *måste* medge detta: 'kontext' och 'text' är högst diskutabla begrepp och huruvida meningen i ett bestämt fall härleds från texten eller kontexten är sällan möjligt att strikt avgöra.

Kontexten har länge, kanske alltid, varit ett problematiskt fenomen och för att inledningsvis ventilera varför kan David Perkins litteraturhistoriografiska arbete *Is Literary History Possible?* (1992) anföras. Arbetet behandlar huvudsakligen frågan om det är möjligt att skriva litteratur-

historia på ett teoretiskt hållbart och metodologiskt konsekvent sätt, vilket till syvende och sist får ett nekande svar. Men litteraturhistoriernas funktion betraktas ändå som nödvändig: de gör det möjligt för oss att inte vara det litterära nuets fångar, lär oss betrakta historien som en kulturell diversitet bestående av vägar som togs och inte togs och hjälper oss således att nå insikt om nuets kontingens.[61] Att historieskrivandet är problembemängt, och att problemen kanske är inbyggda i formen, innebär alltså inte att vi ska sluta skriva historia. Men när vi gör det bör vi vara medvetna om problemen, varav ett angår den här studien särskilt: den kontextuella förklaringens.

Det kontextuella litteraturhistorieskrivandets grundläggande axiom är enligt Perkins att kontexten formar texten, vilket i sig inte går att bevisa. Ett problem, menar han, eftersom varje texts kontext är så extensiv, så omfattande, att den inte går att beskriva, redogöra för eller studera i sin helhet: kontext är namnet på en oändlig lista, och kan, per definition, inte redovisas fullständigt, av vilket följer att de textuella fenomen som ges en kontextuell förklaring alltid kan förklaras av en alternativ, olikt konstruerad, kontext. Den särskilt kritiska slutsatsen är förstås att begreppet 'kontext' har ett begränsat förklaringsvärde; det centrala problemet för den kontextuella förklaringen är att den får svårt att förklara *hur* en text får eller tillskrivs sina kännetecken och *varför* dessa skiljer sig från andra, tidigare, texters på ett *specifikt* sätt. Det vill säga, ett kännetecken kan förklaras av flera, av varandra oavhängiga, kontexter. Perkins demonstrerar detta genom att anföra en rad kontextuella förklaringar av "the formal discontinuity and fragmentation" i T.S. Eliots *The Waste Land*, som kan klarläggas via en rad mer eller mindre separerade kontexter, från "Eliot's reading of F.H. Bradley and Freud, to film technique, to the impact of modern urban life on consciousness, to Eliot's class position, and so on."[62]

Ofta, som ovan, kan förklaringarna syntetiseras, men långt ifrån alltid, och när det inte är möjligt finns ingen given metod som kan avgöra vilken som är att föredra. Dessutom är den aktiverade kontexten ofta samtida med verket eller författaren eller fenomenet som ska förklaras, vilket exempelvis skymmer den givna möjligheten att en författare hämtar sina impulser från författare verksamma långt innan de själva och från epoker som sedan länge blivit historia, vilket skapar kompromet terande problem för metoden: kontexten i en litteraturvetenskaplig

studie är inte – trots att den tenderar att behandlas som om den vore det – neutral och objektiv utan ett resultat av tolkning och urval. Att kalla den ett resultat av tolkning och urval innebär dock inte att kalla den godtycklig utan att uppmärksamma att varje litteraturvetenskapligt aktiverad kontext är ofullständig.

Kontexten kan, i linje med detta, inte vara en hypotes om texten; vi kan inte beskriva en kontext och på dess grund förutsäga karaktären hos texterna som den sägs bestämma. Den kan heller inte ha en narrativt kausal bestämmande funktion i förhållande till texten (”A happened, causing B, which led to C”).[63] Ytterligare ett problem är att olika kontexter inte är (analytiskt) likvärdiga: att aktivera en ekonomisk kontext är inte detsamma som att aktivera en politisk, vilket i sin tur inte är detsamma som att aktivera en litterär eller kulturell – valet av kontextuell sfär ger olika frågor och därför olika svar. Givetvis kan teorin om förhållandet mellan kontext och text vara mer komplex än så här. Jamesons *The Political Unconscious* är ett bra exempel: konsten uttrycker en formell lösning av politiska eller sociala motsägelser, menar han; Adornos estetiska teori är ett annat exempel: han menar där att konsten reflekterar en social verklighet genom sin form och struktur samtidigt som konsten iverksätter en kritik av denna.[64] En sådan utarbetad teori om medieringen mellan text och kontext återfinns emellertid inte i de litteraturhistoriska arbeten som jag studerar senare.

För, det behöver understrykas, kontexten som aktiveras i en förklaring är inte lika med något som ligger inbäddat i den historiska processen, ett något som forskaren kan söka sig till i syftet att avtäcka ett orsaksförhållande mellan verklighet och text. Likaså ska det uppmärksammas att kontextuella förklaringar tenderar att framhålla likhet mellan verk, varför olikheter hos två verk inom samma kontext ofta kräver att ytterligare förklaringsprinciper introduceras.[65] En poäng med postmodernitetensom-kontext är att den tillåter sådana olikheter.

Kontexten är alltså en heuristisk konstruktion med stark förklaringskraft, inte sällan bunden till klassifikationer av sorten ”postmodernistisk poesi” – och har således bakomliggande motiv och ändamål, som i bästa fall görs explicita. Då kan kontexten – liksom för övrigt klassifikationen – framhållas som en kontingent *men* förståelsegivande fiktion (som är viktig att inte ta för naturlig). För att upprepa: den bör inte utgöra en kausal förklaring av texters former, innehåll eller uttryck, utan

bör användas som en förståelsegivande heuristik eller fiktion, som inte kan tilldelas en primär position i förhållande till ett sekundärt material. Kontexten måste därför argumenteras för *utifrån* texterna, det vill säga: utgöra ett perspektiv som skänker verket mening, vidgar betydelsedimensionen och *situerar* snarare än *förklarar* det. Pespektivet motiveras alltså av de primära texterna, vilket tillåter olikheter att förklaras, eller: även om två texter placeras inom samma kontexts ramar kan de aktivera olika delar av den.

Detta kan uttryckas på ett mer specifikt sätt: postmoderniteten och det postmoderna tillståndet är koncept, eller termer, som har en förklarande funktion i den här studien, men de har framlagts av en mängd olika tänkare och forskare i texter som samstämmer i varierande grad. I linje med Claire Colebrooks påpekande är kontexten alltså textuell, i betydelsen att den görs aktiv genom texter, studier och teorier.[66] Kontexten i den här betydelsen äger inte anspråken som Perkins förbinder med den kontextuella litteraturhistorieskrivningen, det vill säga kontexten uppfattas inte som ett förklarande ramverk som existerar separat från verken som studeras och som därför uppdagar deras innehåll, form och betydelse ur ett korrekt perspektiv. [67] Däremot gör förstås texterna, studierna och teorierna som den görs aktiv genom anspråk på att svara mot något objektivt.

Alltså får inte den förhastade, relativistiska slutsatsen dras: det finns fortfarande bra och dåliga perspektiv. Kontexten är inte godtycklig, men den, för att tala med Michael Bristol, upptäcks i mötet med verket, ”though its full complexity exceeds any attempt to map its internal cross-references and points of contact with lived reality”.[68] Den är alltså kontingent, men inte godtycklig; en heuristik eller förståelsegivande fiktion, men inte utbytbar mot vilken som helst annan; den är inte objektiv, men svarar mot något objektivt. Således måste argumentet för kontextens validitet som förklarande funktion komma från verket som studeras, vilket Bristol pekar på i förhållande till Shakespeare: ”The context for *Macbeth* is waiting to be discovered in the copiousness of language and in the shape of the story.”[69] Vilket, här, innebär att det finns en mängd faktorer i Frostensons och Larssons poesi som behöver förklaras av, eller med hjälp av, andra faktorer än postmoderniteten, som är meningsfull *när* den aktiveras av materialet.

Författare/text

Att olika saker aktiveras av Frostensons och Larssons diktning kan göras tydligt i förhållandet som jag ovan benämnde författare/text. Relationen mellan författaren – författarens person och persona – och de litterära texterna behandlas nämligen inte på samma sätt i respektive del av studien, det finns, så att säga, en empirisk asymmetri mellan dem. På ett något förenklande och inledande sätt kan detta förklaras av att Frostenson och Larsson intar olika författarfunktioner, sådana Jon Helt Haarder definierar dem i *Performativ biografisme* (2014). Jag diskuterar dessa kort, eftersom jag inte tror att en djupgående teoretisering av dem är nödvändig för arbetet. De bidrar dock med en praktisk distinktion.

Frostenson intar det som Haarder kallar för den modernistiska författarfunktionen. Denna funktion innebär att författarens person eller persona är tillbakadragen och att det är verkets, inte författarens, röst vi blir varse i läsningen. Strukturerad kring en doktrin om autonomi blir författarens liv därför oväsentligt i förhållande till texten, det finns ingen förbindande länk mellan biografiska förhållanden och dikterna. Texten är förstås skapad av någon, men tolkningen vilar inte på upphovspersonens biografi, det finns en ”frakobling i forholdet mellem forfatteren og hans teksters stemme”.[70] Stig Larsson å sin sida passar inte enkelt in i någon av de författarfunktioner som Haarder föreslår. Det är förmodligen möjligt att argumentera för att den modernistiska författarfunktionen bäst beskriver positionen han intar i flera av sina verk. Men som Lenemarks avhandling övertygande visar leker flera av Larssons verk med biografiskt material. Att därför placera honom innanför ramarna för det som Haarder kallar den semionautiska författarfunktionen har delvis sin poäng.

För semionauten är det estetiska inte en specifik sfär, utan en praxis eller praktik i en värld av tillgängligt material, tillgängliga scener och öppna konstdefinitioner. Konstverkets gräns mot det privata, som upprätthålls av den modernistiska författarfunktionen, är till exempel en del av detta material för semionauten, det vill säga: något att leka konstnärligt med. Semionauten drar ofta in den egna kroppen och den privata livshistorien, men inte med anspråk på autenticitet eller – så förstår jag det – anspråk på att i det litterära ge en sannfärdig gestaltning av denna kropp och livshistoria. Dessa är tecken bland andra, där för författaren att sätta i bruk.[71] Och även om Larssons biografi inte är nödvändig att

känna till för att förstå hans verk gäller vad Haarder skriver om Klaus Rifbjerg också för honom: flera av Larssons texter är som på förhand rörda av den oupphörligt levande och närvarande författaren.[72] Författaren är inte död.

Att beskriva Larssons författarskap på det sättet är åtminstone möjligt. I hans fall handlar det om att biografin, och den legend eller myt om honom som han och medier har skapat, på olika sätt och oregelbundet aktualiseras och bearbetas i dikterna, varvid han blir en figur insydd i den litterära väven; Larssons medialiserade *show*, som Lenemark undersöker, kan så förstås som en del av hans författarskap, varpå en sorts feedbackeffekt kan göras åskådlig: ju fler böcker han publicerar och ju mer medial uppmärksamhet han ägnas, desto större roll spelar författarkroppen och den larssonska personan i verken, och när analysen når *Natta de mina* står dessa i centrum. Så är det aldrig hos Frostenson. I *Natta de mina* kopplas dock författarkroppens närvaro implicit till den dålighet som verket strävar efter att uppnå, varpå en tolkning kan göra gällande att Larsson trots allt betraktar det som har kallats för den modernistiska författarfunktionen som ett ideal, men som den dåliga dikten just därför negerar.

Jag diskuterar inte hans biografi i sig i särskilt stor utsträckning, och när biografiska data som inte aktualiseras av en litterär text tas upp eller läggs in i analysen är det för att de, på ett sätt eller annat, har blivit text. Barthes kommer i den korta essän ”De l’œuvre au Texte” (1971) – som anlände i svensk översättning för första gången i *Kris* 1984, med Larsson som redaktör – närmast problemets kärna.[73] Med utgångspunkt i en position som kan sägas likna Haarders modernistiska författarfunktion, menar Barthes att den litterära texten är sådan att den låter sig läsas utan att upphovspersonen, ”Fadern”, registreras, det vill säga, den låter sig läsas utan dennes ”garanti”. Författaren kan dock komma tillbaka, skriver Barthes, om han eller hon skrivs in i texten som en figur, men det betyder inte att denne blir en privilegierad meningsgarant. En annan konsekvens av detta – som utan vidare kan ställas i relation till en förändrad offentlighet där författarens persona är betydande i böckers marknadsföring – är att författarens liv inte längre är *ursprunget* till hans texter, utan en text, en berättelse som löper jämsides med verken. Möjligen finns det skäl att betrakta den här författarfunktionen (som alltså liknar men inte sammanfaller med den semionautiska) som postmodern, men det är inte

en tanke jag utvecklar, främst eftersom det går att hitta författarskap som verkade under andra villkor än postmodernitetens som ändock går att förstå på likartade vis:

> En överföring från verk till liv äger rum (och alls inte tvärtom): det är Prousts och Genets verk som tillåter oss att läsa deras liv som en text. Ordet ”bio-grafi” återtar en stark, etymologisk innebörd och samtidigt blir framställningens uppriktighet, den litterära moralens veritabla ”kors”, ett falskt problem: det *jag* som skriver texten är heller aldrig, i sig självt, mer än ett pappersjag.[74]

Att låta det levda livet fungera konstnärligt kan mycket väl vara en aktivt vald strategi i Larssons fall, men jag saknar data som skulle bekräfta en sådan idé. Det finns dock inga större problem i att betrakta Larssons liv och mytologi som en form av text som löper jämsides med och asymmetriskt griper in i de litterära texterna. Detta medför att det empiriska underlaget för respektive del ser något annorlunda ut: offentliga uttalanden och offentligt agerande tillmäts större betydelse när det gäller Larsson.

En betydande portion av respektive del diskuterar författarnas poetiker och poetologiska texter och jag undviker i största möjliga mån att göra tautologiska läsningar, det vill säga att göra poetikerna till lexikon för vad sanningen om Frostensons och Larssons dikter är. I stället behandlas de på samma nivå som dikterna. Relationen däremellan är inte alltid direkt eller ens uppenbar: de enskilda dikterna är sällan eller aldrig en poetik satt i praktik utan förstås genomgående som poetologiska moduler i egen rätt.

Den multinationella hydran vid namn Postmodernism

Ett postmodernt monument: Philip Johnsons AT&T byggnad i New York.

Termen "postmodernism" har använts flitigt det senaste decenniet för alla upptänkliga ändamål. Den har fått beteckna en specifik arkitektonisk stilriktning, en konstnärlig eklekticism och mycket mera. Men de senaste åren har frågan vuxit ut till en internationell diskussion om upplysningsarvets relevans och har därmed kommit att beröra några av det västerländska samhällets grundvalar.

Med dagens artikel av Arne Ruth inleder vi en serie som vi kallar för "Postmodernism – och sedan?", där vi ska försöka belysa postmodernismen ur några av dess aspekter. Anders Olsson kommer i tre artiklar att behandla förhållandet mellan postmodernism och poststrukturalism. I övrigt har vi bland annat intervjuat några ledande franska tänkare på området – Jean-François Lyotard, Jacques Derrida och Jean Baudrillard.

Frigörelse – eller hot mot etiken?

Vanligt förekommande typ av fasad i postmodern stil.

JAG ÖNSKAR att jag kunde säga: "När jag hör ordet postmodernism önskrar jag min browning."

Men jag äger ingen browning. Min yrkesroll som kulturdebattör ger mig inget val. Det går just nu inte att komma förbi det plågsamma begreppet.

Påtagsamt, därför att det i Sverige redan blivit en recensentskycha, ett sätt för kulturskribenter att markera en tidsanda och sig själva som invigda i dess mysterier. "Nu är ytan konstens sanning", proklamerar den stora kvällstidningen apropå Kulturhusets trendutställning "Homo Decorans". På akademiska seminarier talar gravallvarliga unga män (och några kvinnor) om Subjektets död, Historiens upplösning, Förnuftets kris, Den linjära tidens sammanbrott och vikten av att se Den andres ansikte (oles verealerna).

På det ena planet, det massmediala, blir postmodernismen den övergripande tankefigur som samlar upp 80-talets reklvista av estetiska åtbörder – från byggnadskonst till reklam och mode – i en enda supertrend. På den akademiska nivån är den i hög grad en maskitstregt, ett tillbyggde för yngre (men inte längre helt unga) humanister och samhällsvetare mot den härskande (men redan anfrätta) ortodoxin hos ämnenas offisiella företrädare. I båda fallen finns det ett inslag av generationsrevolt: de som är födda på femtitalet skakar av sig bördan av den politiska moralism som dikterat kulturklimatet sedan 1968.

Ansvörsbefrielsen är uppenbarligen konstnärligt fruktbar. I Danmark, där postmoderna programskrifter sedan länge varit tillgängliga på landets språk, föder unga konstnärers ohejdade dyrkan av ytan och sinnlighetens juset ny en folklisk skaparlust. Anförare av den postmoderna revolten i vårt grannland är den evige överlöparen, författaren och kritikern Poul Borum. I Norge vekrar en liknande utveckling vara på gång.

Att Borum är en centralfigur nu liksom på 80-talet – när han skrev sin inflytelserika "Poetisk modernism" – kan få en att misstänka att åtminstone den postmodernismen i själva verket är en fortsättning av den konstnärliga modernismens eviga revolt mot estetisk (och samhällelig) ordning och reda. Långtifrån att vara en modernismens avlösare skulle den kunna ses som fullföljare av en av dess viktigaste impulser, det ansvarslösa upproret.

Stora anspråk

Men postmoderna teoretiker, i synnerhet de som skriver på franska, har större anspråk än så. Tänkare som Jean Baudrillard och Jean-François Lyotard (även de överlöpare från 60-talet) talar om ett postmodernt tillstånd som en kvalitativt ny fas i historien, ett epokskifte lika betydelsedigert som den upplysning som beredde marken för Västerlandets industrialisering (och vars tankefrukter vi levt med alltsedan dess). Det postmoderna tillståndet är präglat av, hävdar de, upplysningstankens slutpunkt, den sociala modernisieringens förvandling till en ny och ännu ogripbar process som svarar mot industrisamhällets övergång i informationssamhället.

Baudrillard och Lyotard är på en och samma gång epokskiftets krönikörer och dess profeter. Deras retoriska begåvning har gjort dem till kultfigurer inte bara i Frankrike. Och oavsett hur man bedömer den teoretiska halten i deras budskap, har det förmått en garanterat seriös samhällsdiagnostiker som Jürgen Habermas att ägna en stor del av sin tid under 80-talet åt att bemöta dem och deras meningsfränder. Inför de profetiska proklamationerna om det moderna projektets död försöker Habermas återvända upplysningstankens universella grundidéer: jämlikhet, mänskliga rättigheter, yttrande- och tryckfrihet, humanitärt engagemang.

Ser man till anspråken är detta en av de mest grundläggande filosofiska debatter som förts under efterkrigstiden. I ett bestämt avseende är den unik: den har sprängt alla nationella ramar. Den pågår samtidigt, och med i stort sett samma deltagare, i inflytelserika tidskrifter i USA, Västtyskland, Frankrike, Storbritannien, Spanien och Italien. I Sverige har diskussionen introducerats i föga spridda organ som Artes, Kris och Res Publica. Men de grundläggande meningsyttringarna är ännu oöversatta.

Det är bekagligt. Postmodernismen har här blivit massmedial trend innan den rönt analytisk uppmärksamhet. När den internationella debatten nu omsider sköljer in även i vårt land (det kommer fiera böcker och tidskriftsnummer i höst) är risken stor att förvirringen snarare ökar än minskar. Det faktum att debatten sprängt nationsgränserna riskerar att skymma det betydelsefulla förhållandet att deltagarnas ståndpunkter färgas av skilda nationella erfarenheter. En del av debattens hetta kan förklaras med den förbistring som följer av språk- och kulturskillnader, av hur centrala kategorier som upplysningsarvet, den konstnärliga modernismen och massmediekulturen betraktas i de olika nationella idéklimaten.

Internationellt

Som internationell tankeströmning är postmodernismen frukten av en sällsynt osabb korsbefruktning mellan länder och kontinenter. Men grundläggande skillnader kvarstår. I USA, där begreppet först började användas, är postmodernismen inte alls, som i Europa, laddad med ressentiment mot 60-talsradikalismen. I backspegeln framstår 50- och 60-talens omstörtande kulturrörelser. från beatkulturen över popkonsten till rockkulturen, som de första postmoderna yttringarna. När de på 60-talet gavs en första teoretisk legitimation av kritiker som Susan Sontag och Leslie Fiedler skedde det i relief mot den institutionaliserade estetik som i USA brukar kallas "high modernism" och som omfattar så vitt skilda yttringar som den litterära nykritiken, Jackson Pollocks abstrakta expressionism inom måleriet och Mies van der Rohes monumentala skyskrapor inom arkitekturen.

Den amerikanska 80-talsestetiken vände sig mot en konstnärlig modernism som tappat sin kritiska potential genom att upprätta en symbios med industrikapitalismen. Den sökte överbrygga den för amerikanskt kulturklimat främmande klyftan mellan hög- och lågkultur genom att – som Andy Warhol – upphöja massskulturens emblem till konstföremål, eller – som rocken – genom att nyskapa ett massskulturellt avantgarde. Både popkonsten och rocken ställdes snart i sin tur i industrikapitalets tjänst. Men deras massskulturella utgångspunkt levde vidare genom 70-talet och blev en grundläggande byggsten i amerikansk postmodernism.

Inom arkitekturen färgades denna impuls snart av en kulturnationalism som såg Las Vegas tättarkitektur som en ursprunglig, amerikansk estetik till skillnad från den "International Style" som Bauhausemigranterna fört med sig från det krigshärjade Europa. När Tom Wolfe – vars "New Journalism" representerar ett postmodernt nedslag i journalistiken – kallar sin uppföreise med skyskrapsfunktionalismen för "From Bauhaus to Our House" talar han som en kulturnationalist och ger samtidigt en positionsbestämning för en viktig del av amerikansk postmodernism på 80-talet: den är populistisk och antieuropeisk.

Ställvida bryter den inte ideltenen vid Ronald Reagans bord. Men politiskt attackeras den fakiskt främst från höger, från de nykonservativa intellektuella som i viktiga avseenden varit Reagan-erans chefsideologer. Tänkare som Daniel Bell och konstkritikern Hilton Kramer förespråkar en tämjd och traditionalistisk modernism, en konstnärlig kyrka med starka drag av 50-talets "high modernism", helt befriad från de vulgära och emellanåt anarkistiska signaler som den postmoderna konsten fiskar upp ur massskulturen. Den senare är över huvud taget anatema för de amerikanska nykonservativa. Massskulturen representerar en modernism som löpt amok och blivit dubbelt farlig genom att den lockat undergräva medelklassamerikanens puritanska arbetsmoral.

Upplysningen

Filosofiskt står den amerikanska postmodernismen inte alls på samma avstånd från upplysningsarvet som dess europeiska motsvarigheter. Frågan om upplysningens fallgropar förefaller långt mindre i Den nya världen. Den postmoderna arkitekturens uppgående i det funktionalismen är där mera lek än spekulyps. Kritiken av upplysningen kommer in från ett annat håll: via en skademisk import av franska poststrukturalister som Derrida, Foucault och Barthes. De betraktas ofta i USA som postmodernister, vilket är ett av exemplen på den internationella debattförbistringen. Derrida och Foucault är ju – i motsats till sina landsmän Lyotard och Baudrillard – i viktiga avseenden upplysningsmän som vänder traditionens redskap – kritiken – mot upplysningens egna blindfläckar. Deras hållning till upplysningsarvet är mera paradoxal och mångbottnad än de renodlat postmoderna teoretikernas.

Högröstat

De senare kan möjligen sägas använda poststrukturalismens kritik av den västerländska rationalismen som en sprängbräda för sin egen mera högröstade uppgörelse med upplysningstanken. Lyotard länar i slutet av 70-talet in begreppet postmodernism från USA och placerar det i ett filosofiskt och politiskt sammanhang som färgas av den franska vänsterns bakomälla efter 1968.

När han beskriver "det postmoderna tillståndet" i sin bok med denna titel är det inte kanten i snäv mening som intresserar honom. I Nietzsches efterföljd upphöjer han estetiken till allmän normkälla i det postmoderna informationssamhället. Det postmoderna tillståndet betyder en oöverskådlig mångfald av åtbörder som tävlar med varandra om giltighet. Vetenskapen har tappat sin roll som central legitimationsprincip. Det finns inte längre något allmängiltigt perspektiv som kan tillämpas för att bringa reda i förvirringen.

I Västtyskland har Lyotards och Baudrillards förutsättkrtik samspelat med inhemska strömningar som ilelvis går tillbaka på traditionell filosofisk irrationalism. Jürgen Habermas kritik av postmodernismen är i sin tur färgad av en bestämd historisk erfarenhet: att kritiken av upplysningen, som varit något av en tysk specialitet från romantiken fram till och med andra världskriget, i förfärande grad kunnat utnyttjas av reaktionära högerrörelser, med nazismen som kulmen. Habermas angrep postmodernismen första gången 1980 när en västtysk nykonservatism tycktes vara på väg att triumfera både politiskt, socialt och kulturellt. Det är knappast en tillfällighet.

Det som förenar Habermas och Lyotard är att de – med radikalt skilda utgångspunkter – båda betraktar postmodernismen i ett politiskt perspektiv. Det som kan förefalla som bara kunst av och om den moderna konstens ständigt upprepade stilbyten får i deras analys en räckvidd längt utanför det konstnärliga området. Den estetiska revoltén blir i sin förlängning antingen ett hot mot grundläggande etiska värden eller ett hopp om en radikal social frigörelse. Kring dessa poler rör sig den internationella debatten.

Om postmodernismen blir mer än en massmedietrend i Sverige lär den politiska dimensionen bli lika omedelbart utmanande för den rätta läran.

Det hör till det svenska kulturklimatet att undersikatta den långsiktiga samhällseffekten av att intellektuella byter hälning. Kanske därför att de så sällan gör det.

Men när det sker, hjälper inte ens en browning.

ARNE RUTH

Upplysning och nedbrytning – två av de stora frågorna i den postmoderna debatten. Jean-Francois Lyotard använde denna bild av ett bombat bibliotek i Kenington i sin stora utställning "Les Immaterieaux" som visades på Centre Pompidou i Paris förra året.

"Den globala dialogen" på Louisiana

En trött kultur vidrör jorden

PÅ danska **Louisiana-museet** vid Humlebæk visas denna sommar

konst

Louisiana visas måningen i en skalriktig färgreproduktion, en

ett vidröra jorden, återvänder till källorna och det ursprungligt

na. Där varvas Picasso, Emil Nolde, Matisse, Giacometti med ho-

bluffande. Men hos Giacometti handlar det inte om magiska fe-

Litteratu

FRANKRIKE är mot
radions Pariskorrespo
finns starka auktorita
Men han gömmer ibl
radikala experiment s
sement, enligt tidning
litteraturen i skolan.

Författare har där k
utan för ett helt åra sa
elevernal.Det skriva re

Brev med förfrågni
Togn och med de senk
favoriträtten kallas *fo*
Adio – har berättelse
de och föreläg till stolg
försöket både lett till t
till att TV-indränkta e
och Victor Hugo.

Motsatse

UNDER en himmel sc
med ett allvar som var
svart klockad kjol, lätt
huvud ljust som en ve
påminner om den kine

Allt hos Anna Domi
mörk, beslöjad och ku
reenhet som erövras i h
sikte med vakna ögon

I hennes texter finn
"In the land of my dre
säga det utan att orde
formler eller oskadligt
Här är det, som hon sj
sous", ensele sjuk bloc
orden blev ännu stark

Allvaret – vad är de
hos Anna Domino inte
förväntningar och kra
afton, i Europa, där ho
en människa som inte
roll. Och det är så över
inom en.

Juxtapitteus preferin
denna flirut aldrig hör
också bär på en sprödl

Dikt är n

Robert Bly på Dram

SÄLLSPORDA är de
Söderberg läser nyårs
Dramatens Lilla scen.
baserat och handvitfri
gånger. Dikt var plötsl
(därför subtilare), SOM
underbetryckt finlss, som
gömma i en stupränna
Högo Domaven på kon

Moral och pornogra

Det var ett tag sedan s
amerikanska Moral M
Det betyder dock int
Sedan en tid tillbak
USA:s 4.500 7-Eleven-
I en ledare skälvan
Hugh Hefner i senast
censur. Moral Majorit
Falwell, har i tre år fö
7-Eleven-butikerna –
Southland har inte
na. I stället gömmer n
pornografiutredning.
sambandet" mellan he
barnmisshandel".
Det har utredninge
kommissionen är myc
ty-åtskiljare, som ut
på sin tid utnyttjade d
verksamhet.
Moral Majoritys at
med i bojkotten – dr
Den nu över tretio å
förlegad, och nyligen
Playboyklubbar i US
Möjligen kan det b

2.

POSTMODERNITET, HISTORIOGRAFI, POSTMODERNISM

Varför postmodernitet?

> Who wasn't squatting in one of the handful of prefabricated subject positions proffered by capital or whatever you wanted to call it, lying every time she said "I"; who wasn't a bit player in a looped infomercial for the damaged life?
>
> BEN LERNER, *Leaving the Atocha Station*

Behöver vi verkligen koncept eller begrepp som 'postmodernism' och 'postmodernitet'? Vad är det egentligen som är så nytt att 'modernism' eller 'modernitet' inte duger? Eller för att se det från ett annat håll: när nu Bruno Latour har hävdat att vi aldrig var moderna, att vi aldrig har rört oss framåt eller bakåt utan bara skapat ett förhållande, en paradoxal konstruktion – genom vilken samhället och naturen separerades från varandra, gjordes till distinkta fenomen – som får det att se så ut, bör vi inte då följa hans uppmaning och göra oss av med villfarelsen som

det moderna är?[75] Skapa andra öppningar, nya genealogier?[76] Tänka annorlunda, läsa om litteraturhistorien utifrån ”skiftande kronologier och alternativa temporaliteter” eller ”öppna modernitetens berättelse för mer sammansatta synsätt, alternativa tidsperspektiv”, som Jesper Olsson och Carin Franzén uttrycker det i en nyligen publicerad artikel.[77]

Förutom att undra om det att kasta allt åt sidan och uppfinna en radikalt ny historieskrivning inte riskerar att bli en modernistisk kritik av det moderna, kan man anföra Andreas Malms Latourkritik i den klimatkristeoretiska *The Progress of this Storm* (2018). Han argumenterar där för att grunden i Latours kritik av modernitetsbegreppet – naturen och samhället är ej och har aldrig varit separerade från varandra – gör det omöjligt för oss att förstå *hur* den fossila kapitalismen givit upphov till klimatförändringarna, det vill säga den intima relationen mellan en kapitalackumulation grundad på fossila bränseln och den globala uppvärmningen.[78] Att förklara denna relation innebär enligt Malm att förklara hur en distinkt samhällsform vid en specifik tid har lyckats ödelägga sin omvärld, varför han förfäktar en *egenskapsdualistisk* syn på relationen mellan natur och samhälle.[79] Men Malm försvarar inte den separation mellan samhälle och natur som Latour menar att det moderna konstitueras av. Tvärtom framställs det som hos den senare utgör det modernas konstitution som något av en halmdocka: ”We have never been in the need of being told that we have never been modern, if by this is meant the insight that society and nature cannot be extricated from one another.”[80] Kapitalismen – och därför det moderna – ska, enligt Malm, inte förstås som en produktionsordning i vilken samhället och naturen är radikalt åtskilda, utan som en specifik kombination av sociala och naturliga relationer, eller: ett historiskt specifikt gränssnitt som gör att naturen betraktas som en resurs, ett objekt som samhället kan omvandla till ekonomisk tillväxt och framsteg (utan större hänsyn till följderna).

Malms synsätt kan anslutas till Jamesons diskussion av modernitetsbegreppet i *A Singular Modernity* (2002). Den senare pekar inledningsvis ut en sorts regression i det nya milleniets intellektuella och offentliga samtal: återigen diskuteras gamla, eller traditionella, filosofiska frågeställningar inom politisk filosofi (vad är en medborgare?), ekonomi (marknaden) och estetik (skönhetens väsen), som om det där samtalet om det som kallades för postmodernism eller poststrukturalism aldrig hade någon egentlig verkan. Märkligast är dock sättet som moderni-

tetsbegreppet har återvänt på. Plötsligt har det intagit en central plats i såväl den politiska som den intellektuella diskussionen, parallellt med att (utopiska) alternativ till den liberala kapitalismen har förlorat sin övertygande kraft, och varken längre hörs av eller syns till:

> It must somehow be a postmodern thing, one begins to suspect, this recrudescence of the language of an older modernity: for it is certainly not the result of any honest philological and historiographic interest in our recent past. *What we have is rather the reminting of the modern, its repackaging, its production in great quantities for renewed sales in the intellectual marketplace*, from the biggest names in sociology to garden-variety discussions in all the social sciences (and in some of the arts as well).[81] [min kursiv]

En av anledningarna till detta, spekulerar Jameson, är att idén om en postmodernitet fort kom att betraktas som ganska suspekt, vilket aldrig har varit fallet med moderniteten. Tydligare och tyngre vägande är dock att 'modernitet' idag fungerar som ett slags synonym till 'kapitalism', ett argument för en specifik produktionsordning och politik, effektivt eftersom det inte leder uppmärksamheten mot de ekonomiska eller politiska aspekterna av det som förespråkas: man monterar inte ned välfärden, man moderniserar den, vilket dock bara innebär att den konkurrensutsätts på en fri marknad. "If free-market positions can be systematically identified with modernity and habitually grasped as representing what is modern", skriver Jameson, "then the free-market people have won a fundamental victory which goes well beyond the older ideological victories."[82] Ser man, exempelvis utifrån Malms perspektiv, inte den fria marknaden eller kapitalismen som en lösning på problemen som vi just nu står inför har man dåligt manöverutrymme rent terminologiskt. Den fria marknadens motståndare, fortsätter Jameson, kan bara betecknas negativt, som "the unmodern, the traditionalist, or even, ultimately, as they clearly resist progress and modernity, of the hardliners".[83]

Modernitet, menar han därför, är bara ett meningsfullt begrepp om det används om det förgångna, vilket dock inte betyder att man en gång för alla kan fastställa dess *egentliga* betydelse eller perioden som begreppet *egentligen* betecknar. En sådan egentlighet är vansklig att söka; det finns ingen korrekt modernitetsteori, vilket Jameson illustrerar genom att presentera fjorton distinkta exempel på hur begreppet har använts och

konstatera att flera andra lurar i periferin. Ingen av dem, menar han, kan vara den riktiga, rätta, sanna – och ett slags humanistisk version av metastudien, en syntes av samtliga förslag, skulle inte ge ett riktigare resultat än var och en tagen för sig.[84] Jameson betraktar därför moderniteten som en trop, en narrativ strategi, tjänlig, som sagt, bara om den används om det förgångna, varav en särskilt intressant berättelse kan genereras om 'modernitet' görs synonymt med 'kapitalism'. En sådan berättelse ska alltså leda fram till vårt nu, som – eftersom det inte kan betecknas med begreppet 'modernitet' – bör betecknas med 'postmodernitet'.[85]

Jamesons bibehållna modernitetsbegrepp har analytiska fördelar, vilket inte betyder att man ska avfärda Latours kritik eller Olsson och Franzéns förslag om att öppna upp berättelsen om moderniteten för andra och mer sammansatta synsätt, alternativt konstruera andra temporaliteter. Det innebär dock att man avgränsar förslaget, gör det mindre radikalt, väljer att laborera med ramar som en gång angetts, men betvivlar sättet de arrangerats på. Exempelvis genom att parentetisera det moderna, eller mer specifikt: genom att försöka se det moderna utifrån, det vill säga: att skriva om det moderna men i största möjliga mån undvika att göra bruk av det modernas kategorier och således undvika att reproducera eller dramatisera dess självförståelse,[86] men likväl behålla föreställningen om ett historiskt specifikt tidsrum, i det här fallet utpekat av associationen mellan kapitalism och modernitet. Viktigare än huruvida vi någonsin var eller inte var moderna är alltså att vi har levt och fortsättningsvis lever som om vi vore det – och att detta levnadssätt medför en ytterst specifik progression eller förändring: en ständigt ökande mängd koldioxid i atmosfären.[87] Men för att begreppet ska vara användbart krävs alltså att man, som Jameson påpekar, är medveten om och uppmärksam på att 'modernitet' inte bara kan användas för att beteckna detta tidrum eller denna historiska period, utan också erkänner att det fungerar som en form av trop – med en serie bihängande figurer – genom vilken det moderna dramatiserar sina egna anspråk. [88]

Tropen återfinns i olika former, alla spökar i litteraturhistorieskrivandet: det radikala brottet, nyskapelsen, originaliteten, framsteget, progressionen, begynnelsen; litteraturvetare talar gärna om utvecklingslinjer, skriver gärna berättelser om förlopp eller om verk som litterära landmärken eller om vändningar av olika slag. Givetvis vet vi redan att realismen inte började dagen efter att romantiken slutade, att mo-

dernismen inte spikade upp sina teser på realismens dörrar och satte igång en genomgripande, målmedveten reformation av litteraturen, men litteraturhistorien presenteras gärna som just en sådan snygg succession av varandra kullkastande epoker, om igen återskapad i handböcker och andra litteraturhistoriska verk. Tidrummet 'decennium' – en historiografisk kronotop som styr den svenska litteraturhistorieskrivningen – är ett tydligt och uppskruvat exempel på det här sättet att tänka: det ger litteraturhistorien en sorts rörelse från nyhet till nyhet, från uppror till uppror, och skapar en berättelse med segrare och förlorare, återkommande vändpunkter och uppbrott, eller: en seriell repetition av det modernas anspråk. Det korta tidsrummet gör dessutom att man inte behöver vänta särskilt länge för att ta del av nästa nyhets behag, ett förhållande som borde väcka farhågor. Att parentetisera det moderna kan, exempelvis, innebära att artikulera misstanken att en sådan historieskrivning – i den här studiens fall: en som kallar det svenska åttiotalet för postmodernismens decennium – döljer mer än den förklarar. Var det verkligen så att de då unga och nya satte starkast prägel på tiden, eller är den uppfattningen bara en effekt av att historiografin är fast i modernitetens troper? Vad med femtiotalsdebutanten Tomas Tranströmers sena diktverk, eller Birgitta Trotzig, vars mest berömda roman, *Dykungens dotter*, publicerades 1985, mer än tre decennier efter debuten? Betydde dessa och Torgny Lindgrens genombrott med *Ormens väg på hälleberget* (1982) mer, mindre eller möjligen lika mycket som debatterna om postmodernism och poststrukturalism för åttiotalslitteraturen?

Frågan är dåligt ställd. Man kan förstå det Olsson och Franzén talar om i termer av att inte låta sådana frågor uppstå, att undvika en historiesyn som reproducerar en bild av litteraturen som ett slags nyhetens drama.[89]

'Postmodernitet' och 'modernitet', 'modernism' och 'postmodernism', är ändå de begreppsliga storheterna som studien arbetar med, och kanske behöver det motiveras tydligare. 'Postmodernitet' är studiens centrala begrepp och har, som sagt, funktionen av en kontext. Men det rör sig om en dynamisk, rörlig kontext, som aktualiseras på olika sätt och förändras efter perspektivet; läsningarna i kapitlen om Frostenson och Larsson är informerade av den i en betydande utsträckning, men den styr dem inte allena, den täcker inte allt, andra perspektiv och/eller begrepp växlas in när så krävs. Man kan uttrycka det som att ambitionen är att hörsam-

ma Mark Edmundsons varning: ”To the degree that your terminology claims to encompass a text, to know it better than it knows itself, to that degree you give up the possibility of being read by it.” [90] Med andra ord ska texten inte sättas in i en på förhand formulerad, alltförklarande kontext, som texten därmed förvandlas till ett representativt exempel på.

Jag är alltså inte intresserad av ”postmoderniteten i Frostensons och Larssons poesi” – jag är intresserad av deras poetiska egenheter och specificitet. Varken Larsson eller Frostenson kan sägas vara ”representativa exempel på postmoderniteten” eller på ”litteraturen som skrivs under postmoderniteten”. Och det kan inte något annat författarskap heller vara. Från analysen av respektive poet hoppas jag dock kunna demonstrera hur grundläggande skillnader, intressanta likheter och gemensamheter hos dem kan ges meningsfull förklaring i relation till denna storhet. Det är dock inte tal om att Frostenson och Larsson är de första svenska författarna som på ett meningsfullt sätt kan förstås i förhållande till postmoderniteten. Med Printz-Påhlsons ”Lagen och nåden” i minnet: ifall eventuella gemensamheter kan påvisas och göras meningsfulla inom kontexten jag diskuterar, kan en möjlig väg vidare – bortom den här studien – vara att fråga sig om man med hjälp av dessa kan öppna upp andra tidsrum att relatera verk och författarskap inom. Peka ut nya temporaliteter, kontinuiteter som medger väsentliga skillnader, former av litteraturhistorisk gemensamhet som inte ska beskrivas genom att tillgripa figurer som på det modernas sätt skriver om historien i nyhetens ljus (’protomodernist’ eller ’postmodernist *avant la lettre*’ är bra exempel på sådana).[91]

Jamesons postmodernitets-begrepp är väl lämpat för sådana diskussioner. Det betecknar nämligen inte ett slutet system med tydliga avgränsningar utan beskriver en sociohistorisk situation, ett tillstånd och en kulturell logik. Vad beträffar litteraturen: en mängd stilar, genrer och uttryck, som både har och inte har formella, tematiska, estetiska eller idémässiga likheter, men som framför allt delar historiska villkor och situationer. Om dessa ska kallas ”postmodernistiska” har ordet främst en periodiserande funktion. Postmoderniteten kan alltså, något förenklat, förstås som periodiserande kontext som tillstår stor heterogenitet, samtidigt som den syftar till att motverka en bild av historien som ”sheer heterogeneity, random difference”.[92] I studiens fall gör den möjlig en mindre begränsad eller reducerande analytisk strategi än begreppet

'postmodernism' gör, eftersom detta huvudsakligen är definierat i termer av formella drag och kännetecken, vilket leder till välbekanta, tråkiga och improduktiva problem. Flera sådana kommer att diskuteras i det som följer, men kort sagt: postmodernistiska drag bör vara postmodernistiska närhelst de framträder, och om den tekniska utvecklingslinjens implicita radikalitet lägger grund för definitionen riskerar 'postmodernism' att bli ett mycket snävt begrepp.

Vad som skiljer postmoderniteten från moderniteten kan anges på ett ganska simpelt sätt. Det moderna är, enligt Jameson, en situation som präglas av *ofullbordad modernisering* och definieras således av att det omoderna eller icke-moderna finns kvar *på ett betydande sätt.* När moderniseringen är nära nog fullbordad, när det omoderna eller icke-moderna på sin höjd finns kvar i form av obetydliga rester – eller när moderniseringen inte längre möter betydande motstånd, blir självklar, en närmast autonomt verkande logik – infaller postmoderniteten. Annorlunda uttryckt: moderniteten blir postmodernitet när den förlorar sin antonym, eller: modern kan man bara vara i förhållande till något omodernt. Skillnaden mellan modernitet och postmodernitet kan, som Jameson skriver i en tidig och pedagogisk översiktsessä – "Postmodernism and Consumer Society" (1983)[93] – således förstås som en omstrukturering av redan givna element: funktioner och egenskaper som i en tidigare konfiguration var dominanta blir sekundära eller underordnade och vice versa (medan några fortsättningsvis är dominanta och vice versa). Omstruktureringen orsakas dock av ett radikalt brott, en rubbning som dock inte har revolutionens form utan beror på en grundläggande förändring i produktionsordningen, i kapitalismens sätt att fungera.

Brottsrelationen gäller dock inte för kulturen, det vill säga förhållandet mellan modernism och postmodernism, som tjänar på att beskrivas som kontinuerligt: modernismen i klassisk form var – exempelvis – en oppositionell konstriktning, skandalös och frånstötande i den borgerliga publikens ögon, en estetiskt experimenterande provokation av både dess smak och konventioner, ett subversivt motstånd mot den rådande ordningen, det vackra och det kommersiella. Men idag? Inte riktigt. Modernismen har som sagt blivit en accepterad snarare än kämpande företeelse, eller: även om man vill göra gällande att den samtida konsten och litteraturen delar *alla* sina formella egenskaper med den kämpande modernismen eller högmodernismen, har konsten och litteraturens plats

i kulturen och samhället förändrats. Att Joyce och Picasso har blivit delar av den kanon och goda smak som universitet, kultursidor, museer och andra borgerliga institutioner konserverar, lär ut och i någon mening betraktar som vacker är ett pedagogiskt sätt att markera periodväxlingen: när modernismen en tid efter Andra världskriget blir den dominanta estetiken (här finns lokala och nationella skillnader), en tradition, kan man börja tala om postmodernism. Samtidigt ser man att de formella funktioner, egenskaper och drag som utmärkte den en gång kämpande konstformen har färgat av sig på den allmänna varukulturen, blivit centrala i mode och reklam – en förändring som är symmetrisk med att litteraturen och konsten i allt högre grad integreras i den allmänna varuproduktionen. Till allt detta återkommer jag i kapitlets slutavsnitt.

Periodiseringarna av dessa förändringar är flera och eftersom det ska betonas att det inte rör sig om ett plötsligt omslag i vädret, ett slags våldsam historisk peripeti, anser jag det bättre att vara ospecifik eller ungefärlig och konstatera att brytpunkterna som återkommer mest frekvent i litteraturen befinner sig i tidsspannet sextio–sjuttiotal.[94] Skiftet som begreppet 'postmodernitet' benämner har dessutom åtskilliga, mer eller mindre synonyma, beteckningar, varav flera saknar distinkt koppling till konst och litteratur: 'det postindustriella samhället', 'konsumtionssamhället', 'mediesamhället', 'skådespelarsamhället' – ja "Unsere Zeit hat viele Namen", som Odo Marquard uttryckte saken 1985.[95]

Jamesons diskussion av postmoderniteten subsumerar dock de flesta av dessa. Tillståndet som begreppet benämner kan ges en kort – på inget sätt täckande – skiss genom att fästa blicken på två centrala och relaterade teman, yttringar eller symptom: 1) Reklam, tv och nya medier, och det som Adorno och Horkheimer kallade för kulturindustrin, får och fortsätter få en allt större samhällelig betydelse. Massmedia och reklam blir ett slags orienteringspunkter från vilka samhällets gemensamma verklighetsbild produceras, eller: masskommunikationens medvetandeproduktion blir kulturens centrum; 2) Samhället, menar Jameson, förlorar sin historicitet, eller präglas av en tilltagande oförmåga att ha ett historiskt orienterat minne och tycks istället existera i ett oavbrutet presens. Hans Ulrich Gumbrecht har på senare år understrukit detta symptom (men hans diagnos är en annan) och menar att detta "'broad present' of simultaneities" dessutom har gjort oss oförmögna att på ett meningsfullt sätt skapa föreställningar om framtiden.[96] Dessa två yttringar förstås

dialektiskt av Jameson. Medievärldens expansion kan tas som exempel: nyhetssändningarna pågår dygnet runt, bilder och berättelser slungas ut i en tilltagande hastighet och mängd och skapar en sorts ständig mättnad, detta går inte att komma undan, finns alltid överallt, men informationsöverflödet gör också att varje nyhet fort förpassas till det förflutna, vilket enligt Jameson skapar ett slags radikal samtidighet; ett evighetslångt nu, bombarderat av bilder och berättelser, utan före och efter. Genom bilderna och berättelserna binds vi dock samman med den globaliserade världens oöverskådliga rum och därför formas och präglas vår erfarenhet snarare av rummet än av tiden (för modernitetens människor gällde det motsatta). [97] Men denna erfarenhet utmärks därför också av en sorts ytlighet: vi möter omvärlden genom bilder och i den mån vi alls möter historien och skaffar oss en uppfattning om den sker även det genom mediala representationer, bilder och berättelser. Vi lever, skriver Jameson, i ”a society of the image or the simulacrum”, mediernas bildspektakel eller simulakrala logik utgör vår gemensamma verklighet.[98]

Allt detta, menar Jameson, ska förstås som symptom på – alternativt som kulturella eller samhälliga uttryck för – en mer fundamental förändring, nämligen den omdaning av produktionsordningen som benämns med begreppet ’senkapitalism’ (huvudsakligen hämtat från Ernest Mandel). Jameson kallar detta för en *renare* kapitalism – och för multinationell eller global kapitalism, eller helt enkelt globalisering – eftersom den infaller när nästan alla betydande former av förkapitalistisk organisation har eliminerats. Detta är det radikala brottet som nämndes ovan, en djupgående förändring eller historisk originalitet: den nya produktionsordningen medför nämligen bland annat en förlust av förståelsen av naturen som något autonomt, en verkande kraft. Istället blir den blott och bart ett objekt, ett bruksting som finns människan tillhanda eller där för människan att bruka, varför ’postmodernitet’ sägs benämna ”what you have when the modernization process is complete and nature is gone for good. It is a more fully human world than the older one, but one in which ’culture’ has become a veritable ’second nature’”.[99] Poängen har gjorts tidigare av Georg Lukács och Theodor W. Adorno,[100] men Jameson modifierar den en smula: i moderniteten, menar han, fanns naturen fortfarande som ett samhällets andra – även om vår bild av den förstås, som Adorno påpekar, skapades (och omskapades) av kulturen – men så är det inte längre; naturen har slutat vara något vi förhåller oss till

på ett betydande sätt.[101] Han vill därför tala om en ”new and historically original penetration and colonization of Nature and the Unconscious: that is, the destruction of precapitalist Third World agriculture by the Green Revolution, and the rise of the media and the advertising industry.”[102] (’Den gröna revolutionen’ är termen för den genomgripande högteknologiska förändringen som i princip allt jordbruk genomgick under femtio- och sextiotalet.) Malm har gett en pedagogisk förklaring av Jamesons argument:

> in the modern era, vast fields of old nature remained spread out between the bustling new centres of factory and market. A short drive would take the modernist back to the rural village where she was born; ancient ways of life dotted every horizon, the modern mode speeding up within a landscape tied to the natural and immemorial. It was this contrast that made the modernists *feel* the movement of time – from the old to the new, towards the future – that so fundamentally structured their culture. Now the foil is gone. […] In place of villages, there are suburbs; no matter how far the postmodernist drives, she will encounter inhabitants of the same cultural present, watching the same programmes or – to update the analysis – pictures on the same networks. The new is the only game in town, and by the same token it loses its meaning and lustre, and instead of moving onwards we seem to be forever stuck in the automated marketplace of the monotonously novel.[103]

För att uttrycka det drastiskt: historien har försvunnit; tiden har försvunnit; naturen har försvunnit. Mindre drastiskt: postmoderniteten utmärks av att kulturen och samhället inte längre orienterar sig kring dessa storheter.

Man bör dock fråga sig om detta tillstånd – som Jameson menar blev fallet under decennierna efter Andra världskriget – fortfarande *gäller* eller är vårt. 2015 svarar han själv entydigt ja.[104] Genom en bok som Jonathan Crarys *24/7. Late Capitalism and the Ends of Sleep* (2013) är det till och med möjligt att tala om en intensifiering av både förmänskligandet av allting och den simulakrala logiken. Crary diskuterar bland annat datorn och mobiltelefonen, idag de vardagligaste av apparater, men på inget sätt oskyldiga eller enkla hjälpmedel och verktyg, enligt Crary bör dessa reproduktionsmaskiner nämligen förstås som ett slags

erfarenhetstransformerande och samhällsförändrande krafter. Exempel: tiden och uppmärksamheten vi ägnar åt att kolla på bilder på skärmar har inte bara ökat drastiskt – bildtittandet har kommit att utgöra en av vår vardags mest grundläggande aktiviteter, ja som vore vi lika ålagda att utföra den som vi är att arbeta och sova. ”Skärmtillvaron” är inte bara ludditens sarkastiska benämning på detta, enligt Crary rör det sig nämligen om en teknologisk och kulturell förändring som har gjort samhället till en kommunikationens och konsumtionens dygnet-runt-värld. Inte bara som i att nätbutikerna och Wikipedia saknar öppettider eller att internets olika meddelandefunktioner möjliggör i princip omedelbar kommunikation, utan också som i att bilderna och texterna vi bläddrar fram på våra skärmar inte är neutrala. De är innehåll skapade av någon, inte alltid för att tjäna pengar, inte alltid med ett specifikt syfte, men de fungerar som om det vore så. Oftast möter vi ju dessa bilder och texter på sociala medier, och där är deras funktion att få oss att stanna kvar, fortsätta bläddra, återkomma så ofta som möjligt, fortsätta stirra på sammanhangslöst innehåll, eftersom de nya mediernas ägare i slutändan gör vinst på att vi skänker dem vår uppmärksamhet och tid.[105]

Så konstitueras skärmflödets radikala samtidighetslogik, som innebär en ännu grundligare upplösning av tid och historia än förut. Dessutom, menar Crary, påverkar teknologierna vår biologiska natur. Skärmarnas blåljus påverkar, till exempel, melatoninutsöndringen. Rytmer negeras, ruckas och även om sömnen inte kan raderas – ja även om den förblir ett slags naturens sista utpost, omöjlig att slutgiltigt utplåna – suddas dess biologiska konturer ut. Sömnen förändras, blir annorlunda, formas av teknologin, görs typisk för ett visst samhälle, en viss kultur, vid en viss tid.[106] Apropå Crary kallar Malm vår tid för ”[t]he age of the omnipresent screen” och, faktiskt, ”the highest stage of postmodernity” och sedan ”an ever-expanding house of mirrors in which illuminated surfaces reflect each other, free of any outside, shadow or long term expectation”.[107]

Men klimatkrisen, menar Malm, förändrar detta, inte i grunden, men när vi blir medvetna om vad vi har gjort och vad som är på väg att ske börjar en utsida anas, vilket Malm kallar ’the warming condition’ eller uppvärmningens tillstånd, som förenklat kan beskrivas så här: att klimatet förändras är gammal kunskap, men plötsligt blir faktumet en betydande del av vår erfarenhet, plötsligt börjar vi tala om orsaker, plötsligt börjar vi föreställa oss följder. Postmoderniteten besöks av sin

förträngda antites. Historien, tiden och naturen knackar på dörren.[108]

Malm laborerar och diskuterar alltså direkt med Jameson, vilket tycks mig vara ett tecken på att 'postmodernitet' ännu är ett relevant och betydelsefullt begrepp. Jag hoppas att föreliggande studie ska utgöra ett argument för att det är så. Bredvid Malms bidrag har det på senare år kommit flera inlägg i den svenska diskussionen om postmodernism och postmodernitet. Antologin *Svar på frågan: Vad var det postmoderna*? (2009) med bidrag från Sven-Olov Wallenstein, Sara Danius, Dan Karlholm och Anders Burman. Jameson och Lyotard bör också nämnas. Konstvetaren Kristoffer Arvidssons avhandling *Den romantiska postmodernismen* (2008) kommer att lyftas in längre fram liksom Burmans nyliga genealogi av vad han kallar för den postmoderna vänstern i *Flykten från Hegel* (2016).

I avsnittet som följer ämnar jag att ge en kort skiss av ordet postmodernism och dess historia, för att vidare markera distinktionen mellan det och 'postmodernitet'. Ambitionen är inte att ge en heltäckande kartläggning, men dock att komma åt den *vaga historia* som är postmodernismens genom att ge centrala exempel på hur och varför begreppet har använts. Därefter följer en djupare diskussion av begreppet 'postmodernistisk litteratur' eller 'litterär postmodernism' – en diskussion som i princip uteslutande kretsar kring den rika amerikanska forskningen, huvudsakligen de bidrag som lyfts ur sitt sammanhang och använts för att beskriva och diskutera icke-amerikansk litteratur, eller som blivit normen för hur den litterära postmodernismen definieras. Avslutningsvis diskuterar jag hur begreppet har använts i Sverige och om svensk litteratur.

En kort begreppshistoria

Postmodernismens historia kan med fördel framställas som en begreppshistoria, efter modellen som har föreslagits av den danske litteraturvetaren Carsten Sestoft. Detta eftersom begreppet präglas av en lätt förvirrande flertydighet – Burman menar som sagt att oredan i ordets användning är så stor att begreppet saknar analytisk funktion[109] – men mot bakgrund av en diskussion om *hur* och *varför* ordet har använts, samt vilka *funktio-*

ner det har fyllt, vill jag röra mig fram mot ett förslag på hur begreppet, trots oredan, går att använda på ett produktivt sätt. Om inget annat sägs vilar följande framställning på Sestofts artikel,[110] Linjen den följer kan sammanfattas så här: 'postmodernism' börjar användas med en betydelse som är snarlik en vardagsförståelse av ordet – "efter modernismen" – i USA under femtio- och sextiotalen, men när begreppet på åttiotalet får sitt stora genomslag har betydelsen i viss mån förskjutits och förändrats: "efter modernismen" blir snarare "efter moderniteten". Linjen är dock inte rak, och jag ska försöka visa på den stökighet som omgärdar den.

Exempel på relativt betydelsefulla men framför allt tidiga användare av postmodernism-begreppet är amerikanerna Irving Howe och Harry Levin (1959 respektive 1960), som båda använder det på ett pejorativt sätt – hos Levin betecknar det till exempel en sorts epigon litteratur som avsvurit sig modernismens intellektuella anspråk och ställt sig i marknadens och kommersens tjänst. Före dem – i Andra världskrigets efterdyningar – hade en annan amerikan, poeten Charles Olson, dock använt begreppet affirmativt, i ett försök att preskriptivt staka ut en ny väg åt litteraturen, men som Anderson påpekar skilde sig hans postmodernism inte från gängse modernism på ett substantiellt sätt och liksom Howe och Levin fick han inga tydliga eller betydelsefulla eftersägare.[111] Mer inflytelserik blev Ihab Hassan genom sina studier från sextio- och sjuttiotalet, ibland lästa som apologetiska argument för postmodernismen – vilket inte är fel, även om man samtidigt bör erkänna Hassans deskriptiva ambitioner – av honom förstådd som den fräschaste, senaste böjningen i litteraturens historia.

Oavsett värdering är det dock en gemensam eller åtminstone likartad situation som Howe, Levin och Hassan reagerar på. Det tidiga nittonhundratalets stora experiment hörde till historien, och under efterkrigstiden tyckte man sig se en ny sorts konst och litteratur växa fram, verk och författare som bröt eller bråkade med modernismen. Precis *hur* detta tog sig uttryck rådde det dock delade meningar om. Levin menade, som sagt, att man gett upp modernismens intellektuella anspråk; Howe menade att man vände sig inåt och bröt med dess samhällstematiserande ambitioner. De båda kritikerna ser alltså denna nya litteratur som ett, negativt kodat, brott med modernismen. Hassan lyfte fram ett bredare spektrum av tendenser, vilka antingen radikaliserade eller vägrade betydande modernistiska drag. De nya författarna reagerade, menade Has-

san inflytelserikt, på vad man uppfattade som modernismens ”stängda” formalism, eller hellre: den postmodernistiska litteraturen betraktades som ett kritiskt svar på nykritikens institutionalisering och formalisering av den modernistiska impulsen. Förstådd så, är postmodernismen en amerikansk – eller i alla fall inte en internationell eller global – företeelse.

Frankrike och Tyskland drabbades inte av dylika diskussioner. Deras modernismer var heller inte identiska med den anglosaxiska, och den nykritik som kom att härska över litteraturundervisningen i USA var inte en dominant företeelse där. Det vore därför fel att översätta den amerikanska situationen och diskussionen till en om gruppen kring tidskriften *Tel Quel* – samlingspunkten för många av de stora namnen inom den poststrukturalistiska teoriutvecklingen, vilka i Frankrike snarare uppfattades som modernister än postmodernister – eller till en om den nya franska romanens representanter: Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute och Claude Simon, vilka snarare betraktades som ett led i den experimentets tradition som installerats av det tidiga nittonhundratalets högmodernism.

Problemet, som egentligen inte är ett problem, är förstås att olika nationallitteraturer har olika definitioner av begreppet ’modernism’ och som Jameson har påpekat är det en kategori som, genom att vara så vittfamnande, lätt riskerar att bli vag, innehållslös och inkonsekvent.[112] Man hade också kunnat uttrycka det som att ingen essentialiserande definition av begreppet är god nog, vilket inte betyder att begreppet är defekt eller improduktivt. Bara att ett produktivt modernism-begrepp måste kunna medge och hantera heterogenitet, de väsentliga olikheterna mellan, säg, Wyndham Lewis, Bruno Schulz och George Trakl.[113] Exempel: arvet från Frankfurtskolan präglar inte den amerikanska efterkrigstidslitteraturen på något särskilt betydande sätt, men det är högst närvarande i Tyskland, bland författarna som brukar associeras med eller som närdes av *Gruppe 47* (exempelvis Heinrich Böll, Günter Grass, Sigfried Lenz, Uwe Johnson), sällan eller aldrig betraktad som en postmodernistisk fraktion.[114]

Precis som Jameson menar dock Sestoft att efterkrigstiden är en relativt gemensam affär för Västeuropa och USA. Kalla kriget. Den starka ekonomiska tillväxten fram till oljekrisen 1973. Välfärdsstatens utvidning. Urbaniseringen. En generell föryngring av befolkningen (baby boom-generationen), gifta kvinnors inträde på arbetsmarknaden,

destabiliseringen av äktenskapet som institution och uppkomsten av en specifik marknad för ungdomskultur; fler fick tillgång till högre utbildning, levnadsstandarden höjdes avsevärt och den ungdomsgeneration som var framstegens eller förändringarnas stora vinnare revolterade mot det gamla, mot föräldragenerationen och samhällets auktoriteter och institutioner. Rockens succésaga är ett exempel, men i sammanhanget är förändringarna på universiteten av särskild vikt, ty genom utbildningsexpansionen fick en stor ungdomsgeneration tillgång till något som de i hög grad uppfattade som auktoritärt, konservativt, traditionalistiskt och inte minst renons på politiska och moraliska värden.

Konfrontationen och upproret som följde är centrala för den amerikanska konstruktionen av begreppet 'postmodernism' (men också för utvecklingen av poststrukturalismen). Hassans formulering av postmodernismens utmärkande drag – identifierad av Sestoft i en essä från 1964, men känd först i och med boken *The Dismemberment of Orpheus* från 1971 och reviderad över åren[115] – består av ett slags värdemotsättningar, där det progressiva ställs mot det traditionella, och kan läsas som ett emblematiskt exempel på denna konfrontation, där motsättningen mellan det gamla och det nya fick explicit uttryck. [116]

Den traditionella, modernistiska parten i Hassans konstruktion karakteriserades med följande, i sammanhanget negativt kodade, egenskaper: "Authority and Abstraction", "reason, history and social organization", "order & closed form", "civilization, repression, death", "control", "science", "collective experience". Postmodernismen förordas med följande, positivt kodade, egenskaper: "flesh & private (individual) experience", "primal forces of life & instinctual impulses of man", "existential freedom of actions", "open form", "poetry", "chaos", "energy".[117] Kritikern Leslie Fiedler, en annan av postmodernismens förkämpar, strukturerade sin definition på ett analogt vis, också hos honom utgör postmodernismen en negation eller subversion av en uppsättning förment modernistiska värden och egenskaper. Innehållet är dock en smula annorlunda. Fiedlers ikonoklasm har dock ett något annorlunda innehåll Han ville uppvärdera magi och galenskap, dröm och extas, autenticitet och naivitet, underhållning och primitivitet, vulgaritet och skatologi, masskultur och marknad, barn och ungdomar, amatörmässighet och popkonst – och förkastade motsatserna: elitkultur och vuxenhet, analys och vetenskap, professionalism, arbete och allvar, sensibilitet och smak,

konst och avantgarde.[118] Fiedler företrädde alltså en sorts traditionskritisk antielitism, medan Hassan snarare förespråkade auktoritetskritisk irrationalism, där förnuft och kollektiv associeras med död, ofrihet, auktoritet och kontroll. Sestoft betraktar Hassan som en exemplarisk profet för detta särskilt inflytelserika synsätt.[119]

Jag tror förvisso att både Hassan och Fiedler var medvetna om att komplexa relationer inte kan uttryckas genom sådana simpla polariseringar, men deras dikotomier kan användas för att illustrera ett problem som hemsöker många diskussioner av postmodernismen. Anderson påpekar nämligen att det finns en problematisk assymmetri mellan begreppen 'modernism' och 'postmodernism'. Det förra är, som bekant, en *post facto*-kategori, en som retroaktivt samlar olikartade författare, konstnärer, stilar och grupperingar under ett paraplybegrepp som de samlade inte själva använde eller förstod sig själva med hjälp av. 'Postmodernism' är snarare ett *ex ante*-begrepp, en konception som *föregrep* de konstnärliga praktiker som det kom att beteckna.[120] Och det är ytterst sällan som begreppet täcker en mångfald som är jämförbar med den som täcks av 'modernism'. I den mån exempelvis Baudelaire, Södergran, Joyce, Kafka, Stein, Vennberg, Lagerkvist, Woolf, Faulkner och Breton liknar varandra, gör de det varken på ett entydigt eller koherent vis, men att kalla dem modernister är ändå ganska oproblematiskt. Den som vill använda sig av begreppet 'postmodernism' bör förhålla sig till denna skillnad: antingen accepterar man assymmetrin, vilket förstås bör göras explicit, eller så anser man att begreppen bör vara analytiskt likvärdiga. Oftast är varken-eller fallet.

Både Hassan och Fiedler kan sägas formulera ett slags reaktivt definierad estetisk ideologi eller lära, som i lägre grad handlar om att diagnostisera och beskriva en historisk förändring och i högre grad om att kritisera och lyfta fram brister eller blinda fläckar i rådande praxis och doxa, samt visa på flyktlinjer och förändringsmöjligheter. Formuleringarnas reaktivitet gör dem dock avhängiga doxan de vill lämna, det vill säga en viss bild av modernismen.

Hassans inflytelserika definition bör dock ägnas ytterligare uppmärksamhet. Sestoft påpekar att den bör förstås som exklusivt amerikansk, påtagligt frånvarande i samtida europeiska grupperingar,[121] och i samklang med detta talar Burman om USA som ”den estetiska postmodernismens hemland”.[122] Det är viktiga påpekanden: denna be-

tydande konception föds ur ett specifikt perspektiv och bygger på en uppfattning som är geografiskt och historiskt specifik. Uppfattningen gör gällande att den modernistiska konsten befinner sig i en aporetisk situation, orsakad av två händelser: 1) institutionaliseringen och den därpå följande domesticeringen av modernismen, som redan har diskuterats och 2) den moderna konstens utveckling – vars logik förstås som en stadigt pågående destruktion av artonhundratalets former och konstförståelser – ger under femtiotalets mitt plötsligt intryck av att ha nått ett slags slutpunkt: Yves Klein hade målat sina helt icke-representerande, monokromatiska verk; Samuel Beckett hade nära nog lyckats upplösa person, handling och värld i sin stora romantrilogi; i John Cages *4'33"* upphörde musik att vara artikulation och ljudbildning. Således blev det möjligt att hävda att den modernistiska konsten hade nått ett slags logisk slutpunkt, avspeglat i exempelvis den amerikanska författaren John Barths tal om litteraturens utmattning.[123]

Vanligt blev att förstå 'postmodernism' som ett svar på denna utmattning och låta begreppet beteckna en litteraturform som inte är exklusivt amerikansk: den form av berättande eller romankonst som på en och samma gång skulle appellera till en "smal" elit och en "bred" marknad. Umberto Ecos *Il nome della rosa* (1980) kan pekas ut som ett exemplariskt fall och författare som Gabriel Garcia Márques, Italo Calvino, Milan Kundera, Salman Rushdie, Thomas Pynchon och E.L. Doctorow bör också nämnas. Berättandets kombinatorik – eller verkens 'dubbla kodning' som det heter med en term hämtad från Charles Jencks och arkitekturen[124] – det vill säga, dess vilja att tilltala både en utbildad smak och en mer folklig sensibilitet genom estetisk eklekticism – är en särskilt tongivande bestämning av begreppet 'postmodernistisk litteratur'.[125] Här gör sig asymmetrin mellan 'modernism' och 'postmodernism' påmind, jämfört med modernismen blir postmodernismen ett ganska avgränsat och enhetligt fenomen.

Men eftersom det inte krävs någon större beläsenhet för att kasta fram äldre eller icke-postmoderna exempel på denna romantyp bör man dessutom undvika att betrakta verken av den nämnda skaran författare som manifestationer av en postmodern originalitet. I linje med Jameson kan man istället förstå romanformens framträdande ställning som ett uttryck för postmodernismens *omkonfigurerande* förhållande till modernismen (diskuterat i förra avsnittet): saker som förut var marginella, inte

värderades högt, får en annan, mer central eller dominant plats i det kulturella systemet, och därmed en annan funktion och värdering. Jamesons syn på konstens förändring har dock inget med en konstintern utvecklingslogik att göra, utan han förstår den som ett resultat av en sociohistorisk förveckling.

Sestoft påpekar att Hassans idéer – och överhuvudtaget diskussionen om en postmodernism – bara spelade en marginell roll under perioden de kastades fram under. Först på sjuttiotalet fick begreppet gravitationskraft, nya tidskrifter, ofta även inspirerade av den spirande poststrukturalismen, startades och Burman lyfter särskilt fram *Diacritics* (1971), *SubStance* (1971) och *boundary 2. Journal of Postmodern Literature and Culture* (1972), i vilka författare som Hassan, David Antin och Charles Altieri medverkade, och till vilka teoretiker som Barthes, Hélène Cixous och Maurice Blanchot översattes.[126] Grundaren och redaktören för den senare, William Spanos, summerade 1990 tidskriftens ärende i en återblick: för tidskriftens medarbetare var postmodernismen ”a kind of rejection, an attack, an undermining of the aesthetic formalism and conservative politics of the New Criticism”.[127] Med andra ord kom begreppet fortsatt att fungera som ett slags instrument, använt för att kritisera och/eller förändra rådande doxa, praxis och värderingar. Under den här perioden spred sig begreppet också från litteraturkritikens domäner till dansens och arkitekturens – bruket i den senare blev särskilt viktigt för termens spridning och får ibland också transartiell applikation.[128]

Under den här perioden formades också relationen mellan ’postmodernism’ och ’poststrukturalism’. Med tanke på att de två begreppen i princip kom att korskopplas bör relationen nog utredas närmare än vad jag kan göra här – det som har kallats för en poststrukturalisering av postmodernismen har nämligen gjort att begreppen, i vissa fall, fungerar som synonymer. Detta har i sin tur gjort att man relativt ofta betraktat poststrukturalismens filosofiska teman – för enkelhetens skull: skillnadens problematik, diversifiering, heterogenitet och andra tankar som på ett eller annat sätt försöker negera eller överskrida strukturalismens tro på övergripande eller generella förklaringar – som teman, motiv och ibland faktiskt estetiska eller formella egenskaper i litteratur och konst.[129]

Hur detta kommer sig kan jag tyvärr inte ge ett tillfredsställande svar på här, men den stökiga relationen mellan poststrukturalism, konst och litteratur kan illustreras: för det första konstaterar Burman att post-

strukturalismen har en förkärlek till modernistiska klassiker: Foucault har skrivit om René Magritte och Raymond Roussel; Derrida om Paul Celan och Kafka; Lyotard om Barnett Newman; Kristeva om Mallarmé, Proust och Celiné; Deleuze om Proust och Kafka. För det andra menar Burman att det finns betydande likheter mellan den postmoderna konsten och poststrukturalismen, dock utan att spekulera i hur det kommer sig.[130] För det tredje kan Linda Hutcheons varning lyftas in. Hon menar nämligen att man inte ska postulera en kausalitets- eller likhetsrelation mellan litteraturen och den poststrukturalistiska teorin. I stället bör man pröva provisoriska hypoteser om ”perceived overlappings of concern”.[131] Jameson ägnar poststrukturalismen en mängd olikartade kommentarer och den kanske mest intressanta ryms inte här,[132] men på det hela taget är hans synsätt snarlikt Hutcheons, och utgör här ett fjärde: Poststrukturalismen, menar han, är ett postmodernt fenomen med ett säreget uttryckssätt; han ger den beteckningen ”theoretical discourse”.[133] Han skriver dock också att flera av poststrukturalismens teman – ”self-conciousness, antihumanism, decentering, reflexivity, textualization” – tycks svåra att särskilja från äldre, moderna teman.[134] Den här likheten, som för Jameson gäller postmodernismen generellt, kommenteras på flera ställen.[135] Ett exempel: när han hävdar att Barthes S/Z (1970) ger uttryck för en postmodern estetik lägger han till att drag från ”the ideology of modernism proper” ändå bibehålls.[136] Tillägget kan ställas i relation till när han i den mest intressanta essän om poststrukturalismen skriver att den ”emerged from the aesthetic itself, from the culture of the modern”.[137] Avslutningsvis kan poststrukturalismen dessutom sägas innebära ett nytt sätt att läsa, varvid frågan om dess eventuella likheter med den postmodernistiska konsten och litteraturen blir än svårare att svara på.

Hutcheon och Jamesons anmärkningar ger fingervisningar om vad som händer när sjuttiotal närmar sig åttiotal. Begreppets betydelse glider: ’postmodernism’ blir, när det börjar diskuteras av Jameson och filosofer som Lyotard och Habermas, ’postmodernitet’.[138] Därmed förändras begreppets referent, dess beskrivningsnivå blir en annan: istället för att benämna en estetisk ideologi kom begreppet åsyfta en historisk situation eller period. Eller som Jameson skriver: frågan om postmodernismen görs till en fråga om ”the social functionality of culture itself”:

> [H]igh modernism, whatever its overt political content, was oppositional and marginal within a middle-class Victorian or philistine or gilded age culture. Although postmodernism is equally offensive in all the respects enumerated (think of punk rock or pornography), it is no longer at all "oppositional" in that sense; indeed, it constitutes the very dominant or hegemonic aesthetic of consumer society itself and significantly serves the latter's commodity production as a virtual laboratory of new forms and fashions. The argument for a conception of postmodernism as periodizing category is thus based on the presupposition that, even if *all* the formal features enumerated above were already present in the older high modernism, the very significance of those features changes when they become a cultural *dominant*, with a precise socio-economic functionality.[139]

Ingen förändring i begreppets betydelse är viktigare för den här studien. Här ska jag inte gå mycket djupare in på den, flera viktiga aspekter aktualiserades i kapitlets inledning och ytterligare andra kommer att diskuteras under studiens gång. Begreppets transformation är förhoppningsvis tydlig: från att ha varit en anti-auktoritärt motiverad estetisk ideologi, konstruerad i opposition, används det hos Jameson för att beskriva en historisk förändring och diagnostisera tidens tillstånd. Jean Baudrillard bör också nämnas här. Den medialisering av verkligheten som diskuterades i förra avsnittet har populariserats och dragits till sin extrem i hans inflytelserika samtidsdiagnoser: i det postmoderna, menar Baudrillard, tappar människan kontakt med det verkliga, hon lever nu bland bilder som inte längre avbildar verkligheten utan utgör den enda verklighet som är oss tillgänglig, en simulakral logik som skapar ett *hyperverkligt* tillstånd. Diagnosen som Lyotard presenterade i *La Condition postmoderne* (ett beställningsjobb, föranlett av att universitetsrådet i Québec bad filosofen producera en rapport om kunskapens tillstånd) är, bredvid Jameson, dock det centrala exemplet på begreppets transformation. Tilläggas ska att Lyotard även bidrog till den estetiska diskussionen, men inte alls på ett lika inflytelserikt sätt som Jameson.[140]

Lyotards tillståndsbedömning tar sin utgångspunkt i den förändring som bland annat Daniel Bell och Alain Tourraine gjort gällande: det västerländska samhället har blivit postindustriellt, vilket fått betydande konsekvenser för kunskapen. Den har nämligen blivit en allt viktigare ekonomisk faktor, ja en produktionskraft, vilket motsvaras av en annan

förändring, som är den som Lyotards namn oftast förknippas med: de stora berättelserna (*le grand récits*), som gett enhet, legitimitet och mening åt vetenskapen sedan upplysningen, har blivit ogiltiga, avslöjade som just myter och berättelser. Andens dialektik, subjektets frigörelse och myndighetsförklaring genom utbildning och kunskap – idag låter de förstås lite pittoreska – och det var givetvis inte Lyotard som avslöjade dem – men han var den som påpekade att saker förändras när de förlorar sin legitimerande funktion: *tillståndet blir postmodernt*, vilket enligt Lyotard innebär att kunskapsproduktionen och vetandet delas upp i nästan autonoma eller i alla fall av varandra oberoende segment; de börjar, argumenterar Lyotard genom Wittgenstein, spela sina egna språkspel, varpå den epistemiska koherensen och ömsesidiga begripligheten discipliner emellan sakta upplöses, med tilltagande specialisering som resultat. Varje vetenskap blir ålagd eller fri att skapa sin egen pragmatik och självlegitimering, men rollen de spelar i berättelsen om samhället blir allt otydligare och Habermas berömda förslag om att vetenskapens legitimitet uppstår genom diskussion och konsensus avvisas: ”Konsensus har blivit ett föråldrat eller dubiöst värde”, skriver Lyotard.[141] Kanske är det till och med så att reell konsensus har blivit omöjlig, kanske inte inom disciplinerna, men mellan dem: även om man använder samma eller liknande ord fyller de olika funktioner i olika språkspel.

Lyotard är dock inte kritisk till detta. Den postmoderna sensibiliteten, menar han, består i förmågan att acceptera den nya situationen, i att acceptera det inkommensurabla och lära sig betrakta skillnader som skillnader och inte dogmatiskt försöka ena det oförenliga, vilket betecknas som ”rättvisa”.[142] Kunskapen *utvecklas* kanske inte längre, men den *förändras*, det vill säga: den är inte längre underkastad modernitetens gamla myt om framsteget, vetenskapen är inte längre en heroisk resa som för varje dag för oss lite närmare sanningen. Att boken ibland läses som ett argument för epistemologisk relativism – postmodernismens adelsmärke i många populära schabloner – är kanske inte konstigt.[143] Men även om Lyotard inte är elegisk – inte gråter urartning och dekadens – utan tvärtom ser frigörande potentialer i det postmoderna tillståndet, är det att felbedöma boken. I *La Condition postmoderne* intar han diagnostikerns roll och beskriver en genomgripande förändring i kulturen och samhället, att därför betrakta honom som en postmodernistisk apologet är nog att missförstå hans anspråk eller bokens beskrivningsnivå.

Utan att ha en metod för att bevisa det gissar jag att en väsentlig del av förvirringen som begreppet har gett upphov till härrör ur just en osäkerhet kring dess beskrivningsnivå. Idag är postmodernism i princip ett pejorativ, ja det negativa och kritiska bruket av begreppet är så utbrett att det nästan kan kallas folkligt. Sestoft menar att detta kan ses som ett tecken på en strid, det vill säga på den pågående konflikten om hur man – framför allt på universiteten, i synnerhet inom humaniora – ska förvalta arvet från teoribildningarna och filosofin som växte fram under andra halvan av nittonhundratalet.[144] Idag är denna – som ibland kallas postmodern filosofi, med exempel som genusteori, dekonstruktion och postkolonialism – mer eller mindre upptagen i en humanistisk och samhällsvetenskaplig vetenskapsdoxa, men under de senaste decennierna har kritiken mot den varit häftig och förefaller dessutom växa i styrka.[145] Man menar, bland annat, att dessa kritiska synsätt härbärgerar en farlig relativism, samt att discipliner präglade av denna filosofi förnekar empiriska slutsatser från hårdare vetenskaper. I främsta ledet för denna kritik står filosofer som Stephen Hicks (*Explaining Postmodernism*, 2004; på svenska 2014) och Maurizio Ferrari (*Manifesto del nouvo realismo*, 2012; på svenska 2014). Vad den svenska diskussionen anbelangar bör litteraturvetaren Johan Lundbergs *Ljusets fiender* (2013) och *Det sista museet* (2016) nämnas. Jag kommer dock inte att fördjupa mig i denna konflikt, det hade blivit en annorlunda studie och tvingat mig att lämna de mer intressanta sakerna – Katarina Frostenson och Stig Larssons diktning – därhän. I nästa avsnitt kommer jag istället att skissera ett par av de mest inflytelserika, men sinsemellan ganska olika, förståelserna av vad det postmoderna i litteraturen egentligen är.

Några sätt att förstå termen 'postmodernistisk litteratur'

Linda Hutcheons studie *A Poetics of Postmodernism* (1988) utgör tillsammans med Brian McHales *Postmodernist Fiction* (1987) och *Constructing Postmodernism* (1992) ett slags kärna i de litteraturvetenskapliga postmodernismstudierna, bredvid Hassans tidiga arbeten. Skillnaden är att den som vill göra Hutcheon och McHale till apologeter måste lägga ned

en del arbete. Signifikativt nog berör studierna framför allt prosa och romankonst, huvudsakligen amerikansk sådan.

I centrum för Hutcheons studie står den postmoderna metafiktionen, vars historiografiska ambitioner pekas ut som ett centralt kännetecken och exemplifieras med bland annat E.L. Doctorows *Rag Time* (1975) och Thomas Pynchons *Gravity's Rainbow* (1973). Men innan Hutcheon diskuterar denna romanform genomförs en bredare sondering av begreppsbruket, i vilken hon identifierar två dominanta sätt att betrakta postmodernismen: det ena ser den som ett fundamentalt brott med modernismen; det andra ser det postmoderna som en vidgning och intensifiering av vissa modernistiska fenomen. Representanterna för det förra – Hassan är ett exempel – beskriver postmodernismen genom att ställa den som motsats till modernismen och placerar, på en formell nivå, postmodern ytlighet mot modernistiskt djup; ironisk och parodisk ton mot modernistiskt allvar; kaos och skepticism mot ordning, samt kontingens mot koherens.

Hutcheon skriver dock inte under på denna antingen/eller-hållning, vill snarare betrakta det som en fråga om både-och och menar att postmodernismen brukar *och* missbrukar de modernistiska egenskaperna, varför den får sin specifika karaktär genom att ifrågasätta *båda* polerna i de binära motsatsställningar som ställs upp av exempelvis Hassan, det vill säga genom att vara både kritisk och självkritisk. Den är intresserad av myter, konventioner och konstruktioner, men inte nödvändigtvis i syftet att avskaffa dem: "The postmodern impulse is not to seek any total vision. It merely questions. If it *finds* such a vision, it questions how, in fact, it *made* it."[146]

I relation till detta gör McHale en särskiljande distinktion: postmodernismens intresse för världen är ontologiskt bestämt, medan modernismens är epistemologiskt.[147] Hutcheon håller inte riktigt med, utan menar att postmodernismen utmärks av att kombinera de båda filosofiska intentionerna genom att formulera ett slags den historiografiska metafiktionens styrande frågor: "How do we know the past (or the present)? What is the ontological status of that past? Of its documents? Of our narratives?" [148] Annorlunda uttryckt: postmodernistisk litteratur och filosofi betraktar verkligheten som konstruerad, menar att den ordning som världen uppträder i är en mänsklig konstruktion, alltså icke-objektiv. Den säger dock inte att dessa konstruktioner därför är

meningslösa och överflödiga: de är meningsfulla, nödvändiga och kanske till och med positiva, men historiska, kontingenta: ”The point is not exactly that the world is meaningless, but that any meaning that exists is of our own creation.”[149] Något modifierat definierar Hutcheon postmodernismen som en form av diskurs som öppet erkänner en genomgripande antropocentrism: människan har skapat de mått som verkligheten är ordnad efter.

De som betraktar postmodernismen som ett radikalt brott med modernismen, skriver Hutcheon, beskriver den postmoderna litteraturen som icke-mimetisk och icke-referentiell – ”ultra-autonomous” – vilket Hutcheon avskriver som radikal retorik: ”*Can* language and literature *ever* be totally non-mimetic, non-referential, and still remain understandable as literature?”[150] Det är, skriver hon, ett teoretiskt problem som ignoreras totalt av de som förfäktar den radikala representationskritiken. Hon ersätter tanken med en egen definition:

> What I want to call postmodernism in fiction paradoxically uses and abuses the conventions of both realism and modernism, and does so in order to challenge their transparency, in order to prevent glossing over the contradictions that make the postmodern what it is: historical and metafictional, contextual and self-reflexive, ever aware of its status as discourse, as a human construct.[151]

Det här synsättet, menar hon, innebär att postmodernismen varken ska betraktas som ett radikalt brott eller ställas i rak kontinuitet med modernismen, och öppnar sålunda upp för en plural bestämning av termen, tillåter den viss mångtydighet. Hennes huvudsakliga undersökningsobjekt är den postmodernistiska prosafiktionens förhållande till historien, och i förlängningen dess representationslogik. Analysen är som sagt kritisk till det som kallas för representationens kris – teorin som hävdar att språket och därför litteraturen inte kan återge verkligheten – och Hutcheon argumenterar istället för att postmodernismen består i en förändring av representationens fokus. I stället för att återge verkligheten, är den postmoderna metafiktionen medveten om att vad den återger är en uppfattning av verkligheten och tematiserar därför den distinktionen.[152]

I en kritik av Baudrillards uppfattning om att verkligheten i det postmoderna tillståndet har ersatts av simulering – tecken vars mening bestäms av deras relation till andra tecken snarare än en referens till en

verklighet bortom tecknen – menar hon alltså att den postmoderna litteraturen håller kvar i representationen, fast på andra villkor. Postmodern konst, skriver hon, ”merely foregrounds the fact that we can know the real, especially the past real, only through signs, and that is not the same as wholesale substitution.”[153] Alltså verkar postmodernismen fortfarande inom representationens ramar, om än genom att ständigt ifrågasätta reglerna för hur ramen är utformad och således undersöka vilka former av kunskap den tränger undan samt vilken makt den upprätthåller och legitimerar.

McHales studie har en konstruktivistisk utgångspunkt, vilket möjligen kan sägas innebära ett postmodernt förhållningssätt gentemot postmodernismen. Mot bakgrund av Lyotards definition av postmodernismen som skepsis mot metaberättelser anmärker McHale att termens ankomst i kritik och forskning paradoxalt nog utmärks av just en metaberättelse om postmodernismens ankomst.[154] Jameson gör en liknande poäng i förordet till den engelska utgåvan av *La Condition postmoderne*.[155] McHale ser inte detta som ett avgörande problem, åtminstone inte i sitt eget arbete, eftersom denna metaberättelse eller den form av metaberättelse som han talar om varken ska tilldelas sanningsanspråk eller sanningsstatus utan betraktas som en provisorisk fiktion, en heuristik som hjälper förståelsen. Det finns, med andra ord, *berättelser om postmodernismen* – strategiska eller heuristiska fiktioner – snarare än en sann beskrivning av dess inträde i den västerländska kulturen.[156]

Detta är en stor förtjänst med McHales arbete. Men frågan som uppstår blir förstås *hur* vi skiljer en god berättelse om vad postmodernismen är och hur den uppstod från en sämre eller en dålig, eftersom urskiljningskriteriet inte kan vara objektiv sanning. Svaret, menar McHale, är inte bara en fråga om berättelsens förklaringskraft, utan också om dess produktiva kapacitet, dess förmåga att vara *intressant*:

> we must choose among competing constructions of postmodernism on the basis of various kinds of *rightness* or *fit*, such as, for instance, validity of inference; internal consistency or coherence; representativeness of sample; appropriateness of scope; richness of interconnections; fineness of detail; and productivity, a story's capacity to generate *other* stories, to stimulate lively conversation, to keep the discursive ball rolling.[157]

Forskaren ska, med andra ord, kunna argumentera för vilken förståelse hans eller hennes definition av postmodernism gör möjlig, snarare än för att den är sann.

McHales beskrivningar av postmodernismens texter är formellt orienterade. Genom en läsning av *Ulysses* menar han sig kunna urskilja två nivåer i romantexten – en modernistisk och en postmodernistisk. På den grunden reses misstanken att begreppens konception är felaktig. Här kan man dock göra en mindre men väsentlig exkurs genom Jamesons lilla varning: på samma sätt som det är fullt möjligt att göra författare som var verksamma innan modernismen till *förebud* om modernismen eller modernister *avant la lettre* är det möjligt att ”postmodernisera” det modernas klassiker.[158] I *A Singular Modernity* argumenterar Jameson att det förra är en central del i modernismens historiemedvetande, ett slags summa av två narrativa troper som enligt honom spökar i berättelserna som modernisterna berättar om sig själva: 1) det radikala brottet eller nyheten: modernisternas sätt att insistera på att utgöra en ny början, ett avbrott från det förflutna och 2) samtidigt gripa tillbaka på historien för att utse och kora föregångare, skriva om det förflutna i formen av en ny genealogi. [159]

McHale försöker, mot bakgrund av sin *Ulysses*-tolkning, dock se problemet i den då rådande periodiseringen av postmodernismen som orsakad av felaktigheter i modernismens litteraturhistorieskrivning. Han griper tillbaka på den tyska litteraturvetaren Helmut Lethens uppfattning att modernismen har delats itu. De flesta berättelser koncentrerar sig, menar Lethens, på strömningens mer konservativa sida, ett slags ”normalmodernism” – författare som Thomas Mann, Marcel Proust och Virginia Woolf – med konsekvensen att modernismens mer radikala sidor – som det historiska avantgardet, *Ulysses* och Gertrude Stein – ignoreras eller parentetiseras. Föreställningen om ett radikalt brott mellan modernism och postmodernism har formats med de förra som kuliss enligt McHale. Han menar att denna kan upplösas om man betraktar de senare som postmodernister:

> The irony is, of course, that the postmodernism which so dramatically detaches itself from the modernist background largely repeats or extends the innovations of the excluded modernist avant-garde. Cutting modernism in half allows us at one and the same time to consolidate and monumentalize (in a negative sense) modernism, and to project modernisms ”lost” avantgarde onto postmodernism.[160]

Mer specifikt: avantgardet och mer radikala modernismformer är postmodernismens förebilder, eller: dess tradition, enligt McHales konstruktion. Tanken påminner om Hassans, som tycks skriva under på Bürgers uppfattning om att det historiska avantgardet inte lyckades realisera sina radikala föresatser. Istället skapade man, som Hassan skriver, ”anti-art only to establish, despite itself, canons of another art”.[161]

McHale griper dock tillbaka på Lyotard, mer specifikt hans enigmatiskt formulerade tanke i ”Svar på frågan: Vad är det postmoderna?”: ”Ett verk kan bara bli modernt om det först är postmodernt. Postmodernismen i denna mening är inte slutet på modernismen utan dess födelse, och detta tillstånd är återkommande.”[162] Betraktad så är postmodernism, enligt McHale, det som *lämnas kvar* efter att vi har kristalliserat fram en koherent och städad bild av modernismen: ”Postmodernism, in this sense of the term, thus precedes the consolidation of modernism – it is modernism with the anomalous avant-garde still left in”.[163]

Lyotards formulering blir, läst så, en mer generell litteratur- eller kulturhistoriografisk princip: varje successiv kulturell fas inkorporerar och återvinner det som lämnats kvar efter eller har uteslutits i konceptionen av den förra och baserar sin (förment nya) estetik på dessa kvarlämningar. Samtidigt är förstås McHales hållning att den här komceptionen av postmodernism bara är en möjlig *berättelse* bland många. Han betraktar den som ett strategiskt val, gjort på goda grunder.[164] Men den innebär också att han undslipper den oftast falska föreställningen om ett radikalt brott – i linje med Hutcheon och Jameson blir postmodernismen en omkonfigurering och intensifiering av vissa modernistiska drag och fenomen.

I sin läsning av *Gravity's Rainbow* hävdar McHale till exempel att dess postmodernism består i att undergräva och förstöra de förväntningar som en normal modernistisk läsart – med vilket han åsyftar nykritikens läsart – bär med sig, exempelvis genom att lura läsaren att söka tyda fram betydelse, mening – en romanens utsaga om världen – där sådan inte finns, eller bättre uttryckt: romanen lurar läsaren till att tolka tecken som inte betecknar något specifikt utan bara leder vidare till andra tecken.[165] Den postmodernistiska romanen, skriver McHale apropå Umberto Ecos *Rosens namn*, lägger i stället sin egen ontologiska status – vilket vill säga dess status som *text* och *fiktion* – i förgrunden och pekar således samtidigt mot författaren som gömmer sig där bakom, håller i trådarna.[166] Tecknen

ska alltså inte tolkas i förhållande till en representerad yttervärld, utan i förhållande till den värld som är romanens, vilket han menar utmärker även *Ulysses*.[167] På sådan grund formulerar han en, möjligen för simpelt koncipierad, skillnad mellan modernismen och postmodernismen. Han menar nämligen att de ställer olika ”kognitiva frågor”. Modernismens lyder: ”’How can I interpret this world of which I am part? And what am I in it?’”. Postmodernismens lyder: ”Which world is this? What is to be done in it? Which of my selves is to do it?”.[168]

Den förra frågan är epistemologisk, den senare ontologisk – och det är som sagt denna distinktion, eller en distinktion av det här slaget, som Hutcheon angriper. Ställer man distinktionen i relation till McHales litteraturhistoriografiska resonemang står det dock klart att det inte rör sig om en radikal förändring utan om ett skifte i emfas, en förändrad uppmärksamhet. Som också kan ställas i relation till det som flera av postmodernismens praktiserande teoretiker – John Barth och Umberto Eco i litteraturen, Charles Jencks i arkitekturen – har kallat för ett verks ”dubbla kodning”, nämnd tidigare och sannolikt ett av de oftast upprepade kännetecknen för postmoderna konstuttryck: ”the postmodernist text (or artwork, or building) simultaneously addresses a popular audience through the codes of familiar, popular art, and an elite audience through ’high art’ codes; it is simultaneously ’readerly’ and ’writerly’ [i Roland Barthes mening].”[169]Avslutningsvis kan ytterligare några ofta nämnda postmodernistiska egenskaper nämnas, för kontrastens skull: under en period proklamerades – i motsats till det nyss nämnda – berättelsens och/eller berättarens försvinnande, genreupplösning, samtidigt som fragment-, montage- och pastischtekniker förordades, det vill säga: en mer radikalt formexperimenterande postmodernism-definition än den ovan.

Både Hutcheon och McHale är taxonomiska, klassificerande och analytiska snarare än periodiserande i sitt bruk av begreppet ’postmodernism’.[170] Ingen av dem ställer begreppet i uttalat förhållande till idén om en postmodernitet, det vill säga: den behandlas huvudsakligen som en stil och en estetik, i motsats till synsättet som förordas av Jameson.

Den postmoderna poesin

Hutcheon skriver inte om postmodernistisk poesi – hennes undersökningsområde är romanen, symptomatiskt på att diskussioner om postmodern litteratur endast undantagsvis berör poesi. McHale har dock hävdat att det finns en betydande kvalitativ skillnad mellan den traditionella lyriska dikten och vad han betraktar som postmodernismens centrala poetiska uttryck: långdikten. Skillnaden kommer framför allt an på att diktningens organisations- och kompositionsprinciper har förändrats och han talar huvudsakligen om två modeller för den postmoderna långdiktningen: 1) den romanlika modellen, där det temporala utgör diktens organisationsprincip; 2) den arkitektoniska modellen, där diktens delar fogas samman till en meningsfull helhet med en gemensam eller bakomliggande plan. Han lägger också emfas vid den postmoderna långdiktens *heterogena* gestalt, som karakteriseras av intertextualitet, stilblandning och metafiktion. Hans mest centrala poäng är dock att poesin har börjat berätta historier.[171] Joseph M. Conte har även han argumenterat för att det postmodernistiska i poesin utgörs av just långformen, vilken kan läsas som en sorts kritik av invanda och modernistiska föreställningar om poetisk enhet och den lyriska dikten. Han talar om att den postmodernistiska poesin arbetar med *seriella* och/eller *procedurala* kompositionsprinciper, där exempelvis ett bestämt icke-poetiskt system utgör ett slags mall för diktningen.[172] Inger Christensens *Alfabet* (1981) kan betraktas som ett exempel på detta: den danska poeten låter kompositionen av sin stora undergångsdikt bestämmas av två sådana system eller mönster – alfabetets ordning och Fibonaccis talföljd.

Marjorie Perloff är tillsammans med Charles Altieri dock de forskare som ägnat postmodernistisk poesi störst och mest inflytelserik uppmärksamhet, främst genom läsningar av engelskspråkiga poeter som John Ashbery, Rosemarie Waldrop, Frank O'Hara, Charles Bernstein och Susan Howe. Altieri diskuterar jag i kapitlets avslutande avsnitt. Den mest systematiska genomgången av Perloffs syn på postmodernism hittar man i artikeln "Postmodernism / fin de siècle" (1993, omarbetad och publicerad i antologin *Romanticism and Postmodernism*, 1999),[173] där hon griper tillbaka på poeten David Antins tidiga och inflytelserika essä "Modernism and Postmodernism. Approaching the Present in American Poetry" från 1972.[174]

Antin diskuterade där en rad begreppsliga dikotomier som sedermera blivit standard i de amerikanska diskussionerna om postmodernistisk poesi: den modernistiska poesins ”closed verse” mot den postmodernistiskas ”open form”; ”the metrical line” mot en andetagets poesi; poesi som produkt mot poesi som process; symbolism mot immanens – liksom den med McHale analoga markeringen av Gertrude Stein och John Cage – men även det europeiska avantgardet och figurer som Apollinaire, Marinetti och Chlebnikov – som för postmodernismen mer förebildliga föregångare än T.S. Eliot och Ezra Pound.[175] Antin påpekar också att poesin som kom att skrivas av de amerikanska sextiotalspoeterna – beatgrupperingen, Black Mountain-poeterna och New York-skolan – innebar att poesins anspråk blev större. Deras dikter har inte en representerande funktion, enligt Antin, tvärtom hävdar han att det är en poesi som ”upptäcker” och ”konstruerar” verkligheten.[176] Antin är förstås medveten om att en sådan poetologi inte är radikalt ny utan en del av romantikens metafysik och epistemologi, men uppfattningen är likafullt central.[177]

I Perloffs framställning blir Antin ombud för postmodernismens tidiga skede.[178] Då stod termen för allting som betraktades som radikalt, innovativt och framåtblickande; allt som tänkte bortom och i opposition till (den institutionaliserade) modernismen.[179] Den var, skriver hon på ett ställe, utopisk,[180] och, skriver hon på ett annat ställe, pragmatisk – det senare i betydelsen att den influerade praktiserande poeter (postmodernismen som *ex ante*-kategori.)[181] Hon bestämmer denna tidiga fas med en rad positivt laddade nyckelord, hämtade från Hassan och Antin: ”open, anti-authoritarian, participatory, anarchic, playful, improvisional, rebellious, discontinous […], ecologically active”, med vilka hon tycks skriva under på kopplingen till romantiken: ”To write from a postmodernist perspective, in these years, thus involved a romantic faith in the ability of these discourses to transform themselves, to go beyond existing models and improve on them.” [182]

Fasen därpå beskriver hon på samma sätt som Sestoft: postmodernismen genomgår en poststrukturalisering. Figurer som Foucault och Derrida blir centrala för begreppets förändringar och med dem, menar hon, blir teorin viktigare än litteraturen, tydligt i såväl tolkningar som poetisk praktik, varvid postmodernismens antiauktoritära imperativ försvinner: ”The real power, in other words, belongs not to the postmodern

artist […] but to the poststructuralist theorist whose principles validate the work."[183] Postmodernismen, menar hon, tjänar inte på denna poststrukturalisering och än mindre på att förvandlas till en benämning på en kritisk teori, möjlig att anlägga på valfritt objekt. Begreppet bör hellre ges mening i förhållande till modernismen, men för att göra det måste vi bli på det klara med vad modernismen var.[184]

Betecknar 'modernism' västerlandets idéhistoria från och med upplysningen är hon villig att skriva under på Lyotards tanke om att postmodernismen utmärks av en misstro mot metaberättelser. Men betecknar 'modernism' det tidiga nittonhundratalets litteratur – Kafka, Brecht, Celiné, Bataille, Pound, Stevens, och så vidare – menar Perloff att vi kan se just en sådan skepsis även hos dem och understryker att paraplybegreppet 'modernism' samlar en mycket differentierad mängd litterära uttryck. Kanske behöver 'postmodernism' fungera likadant? "It is, I think", skriver hon "the drive toward totalisation and hence toward closure that bedevils the current discussions of Postmodernism."[185]

Hon har dock tidigare gett ett par mer specifika bestämningar på vad det postmoderna i postmodernistisk poesi är, mest betydelsefullt så i *Poetic License* (1990) där hon diskuterar den förändrande referenten för den postmoderna poesins främmandegörande funktion genom en jämförelse med futurismen:

> whereas Futurist poetics construed defamiliarization as essentially a *literary* transform, a revolt against the dominant aesthetic of Symbolism, our own postmodern *ostranenie* ("making strange") has more to do with the discourses of the everyday world, of politics, culture and commerce, than with the literary model as such.[186]

Den postmoderna poesin, menar hon, tar nämligen sin utgångspunkt i ett slags teknologisk dubbelbindning: vi lever i en medialiserad och teknologiserad verklighet där allting vi säger och skriver redan är givet, "a storehouse of cliché, stock phraseology, sloganeering, a prescribed form of address, a set of formulas that govern the expression of subjectivity".[187] Postmodern poesi, menar hon, kritiserar detta tillstånd språkligt – genom att ifrågasätta konventionella talesätt, skapa oordning i givna lingvistiska, syntaktiska och grammatiska strukturer, ja den dominanta ideologins diskursiva formation. Poesin deformerar och avskapar, men visar samtidigt att vi lever i en skapad bild av verkligheten. Dubbelbind-

ningen är dock central, för även om den verklighet som produceras av mediernas informationsteknologier avvisas på innehållets nivå, återkommer den i somliga fall i textens formella struktur: Perloff ger exempel på poesi som gör bruk av videoteknologi, telefonsvarare och andra icke-litterära men för postmoderniteten utmärkande medium – hit kan man också räkna den vidgning av boksidans kompositionspotentialer som datorer och ordbehandlingsmjukvara har inneburit.[188]

Genom Barthes skriver hon, apropå Ashbery, att den postmoderna poesin kan ha en *semiosis*-funktion.[189] Det betyder att den iscensätter ett slags performativt betecknande, utgör en aktiv, föränderlig produktion av mening, snarare än är en reflektion av den simulakrala logik vi lever i. Relationen mellan poesi och verklighet kan således sägas vara lik den som Antin talade om, fast tydligare situerad: det poetiska språket formar eller omformar verkligheten, ger oss inte en ny tillgång till det verkliga, utan *sätter* eller *ger* en ny, annorlunda verklighet.

På senare år har Perloff dock modifierat sin hållning och menar att ingen skarp gräns går att dra mellan modernism och postmodernism, åtminstone inte med avseende på poesi. Fenomenen som kallas postmoderna eller som anförs som karakteristiska för postmodernismen, skriver hon, finns redan närvarande i modernismen – och lägger till att sett till originalitet och innovation är den så kallat postmoderna eran klart underlägsen det tidiga nittonhundratalet.[190] Även om jag inte nödvändigtvis skriver under på värderingen är det en viktig insikt – försöken att upprätthålla en definition av 'postmodernism' genom att med stilistiska och formella karakteristika särskilja den från en modernistisk estetik ter sig inte särskilt fruktbara.

En svensk postmodernism?

> Sedan kom vänstern, postmodernismen, högern, nyliberalismen och EU.
>
> GUNNAR D HANSSON, ”Mr Sturlasson, he dead?”

”Jag önskar att jag kunde säga: ’När jag hör ordet postmodernism osäkrar jag min browning’. Men jag äger ingen browning. Min yrkesroll som kulturdebattör ger mig inget val. Det går just nu inte att komma runt det plågsamma begreppet.”[191] Arne Ruth, kulturchef på *Dagens Nyheter*, var 1986 inte ensam om sin avoga inställning till det nya ordet. När han kallar det för en ”recensentklyscha, ett sätt för kulturskribenter att markera en tidsanda och sig själva som invigda i dess mysterier” är han till och med ganska typisk. Artikeln försöker komma tillrätta med ordets problematiska otydlighet genom en diskussion av Baudrillard och Lyotard, som Ruth menar att de svenska kritikerna är anmärkningsvärt okunniga om. I en artikel publicerad i *Bonniers litterära magasin* året därpå understryker Richard Schönström den på kultursidorna grasserande okunnighet som format begreppets svenska användning: ”Postmodernism är ett spöke som i kulturskribenternas fantasi kan anta snart sagt vilken skepnad som helst”.[192] Sedan ger han en tydlig beskrivning av vad begreppet faktiskt vill benämna:

> Den postmoderna människan lever just i en värld av bilder eller tecken vars mening har fallit i glömska eller inte längre har något reellt värde. Man talar ibland om ’referentens död’. Men eftersom den postmoderna människan i högre grad än den moderna är medveten om denna brist på verklighet producerar hon ständigt nya tecken i hopp om att kunna återställa meningen. Tecknen kan dock endast föra henne allt längre bort från det autentiska livet. I sin iver att hejda ögonblicket och nå fram till verkligheten som sådan utplånar den postmoderna människan de sista resterna av närhet, värme och gemenskap i sin värld. Hennes liv kommer att präglas av en radikal ytlighet från vilken hon inte kan frigöra sig, och på hennes omättliga konsumtion av meningslösa tecken profiterar hela tiden kapitalet.[193]

Ruth och Schönström inringar problemen som det här avsnittet kretsar kring: det svenska åttiotalet blir onekligen postmodernismens de-

cennium, men precis vad det betyder och innebär, ja vilken semantisk innebörd och därför beskrivande funktion som begreppet då har, förblir otydligt – och vad det innebär att kalla det svenska åttiotalet för postmodernismens decennium blir därför lika otydligt. Berömvärd vore den studie som antog uppgiften att nogsamt följa begreppets väg genom svensk media, kritik, litteraturhistoria och litteraturvetenskap – ett arbete för stort för att rymmas här. I det som följer kommer jag bara att göra meningsfulla nedslag, med förhoppningen att kunna ge en produktiv skiss av en situations konturer.

Inledningen nämnde, kort, temanummer i tidskrifter som *Artes* och *Res Publica*, böcker med titlar som *Postmoderna tider* och *Nomadfilosofi*, debatten om poststrukturalism 1982, debatterna om postmodernism 1986 och 1987, och det är framför allt de senare jag kommer att uppehålla mig vid. De visar tydligt att det fanns ett slags libidinal investering i ordet – det var upphetsande, tycks i sig ha burit känslan av att något nytt hade hänt, trots eller möjligen på grund av förvirringen – och som Burman uttrycker saken verkade det som att postmodernismen under en tid på åttiotalet var det mest spännande man kunde föreställa sig.[194] Någonting hade hänt, höll på att hända, men vad?

Stig Larsson uttryckte förvisso direkt misstro till begreppet i en intervju från 1989, och stämde snarast in i Ruth och Schönströms omdöme när han hävdade att det är ”ett nytt, lite kul ord som folk svänger sig med i massmedia”.[195] Han själv? Realist! Under sommaren samma år kunde den inflytelserika kritikern Karl Erik Lagerlöf fastslå att modernism och postmodernism är samma sak, åtminstone vad gäller litteratur.[196] Torsten Ekbom, en annan erfaren och tongivande kritiker, höll i princip med. Postmodernismens apologeter, skrev han i ett debattinlägg som jag strax återkommer till, är ”egendomligt ohistoriska” och han gjorde en poäng som kan liknas vid McHales synsätt: i den mån ’postmodernism’ har en funktion är det som benämning på den konst som följer efter den avantgardistiska modernismen – fast utan att på ett avgörande sätt skilja sig från den. Modernism, lägger Ekbom till, är ju heller ingen sammanhållen strömning utan en ”bekväm paraplyterm” som täcker distinkta konstnärliga riktningar utan att i sig förklara dessa. Den minnesgode sufflerar: ”Problematiken kring klichéer, stilblandningar, pastischer, öppen, fragmentarisk form, det originellas urholkning i en bildöverströmmad massmedievärld osv. är inte postmodernismens exklusiva ägodel. Den har följt modernismen ända från starten vid sekelskiftet.”[197]

Påminnelsen föranleddes av att konstkritikern Lars O Ericsson i september 1987 hade deklarerat modernismens slut och postmodernismens begynnelse i två stora artiklar, publicerade i *Dagens Nyheter*. Debatten som följde är – trots att den kretsar kring konst – särskilt intressant för den här studiens vidkommande, främst eftersom ingen riktigt jämförbar debatt om litteratur ägde rum, men också för att begreppet har en tendens att flyta obesvärat mellan konstarterna. Arvidsson, som har gjort en kärnfull analys av debatten, beskriver den som hätsk, men frågar sig – riktigt – om dess starka motsättningar inte orsakades av missförstånd snarare än av meningsskiljaktigheter.[198] Man diskuterade samma ord, men det betydde olika beroende på vem som använde det.

Ericsson menade att den postmoderna konsten var möjlig att spåra en ganska bra bit bak i historien, till femtiotalets neodada (Robert Rauschenberg, Jasper Johns) och sextiotalets popkonst (Andy Warhol), men nämner också en serie svenska sextiotalsdebutanter – Ola Billgren, Jan Håfström, Dick Bengtsson – och menar att det från dessa löper en tydlig linje till åttiotalets konst och konstnärer. Gemensamt för dessa egentligen vitt förgrenade uttryck, menade Ericsson, var ett fundamentalt brott med ett så kallat klassicistiskt arv som traderades av modernismen, hur mycket modernisterna än gestikulerade om motsatsen. Brottet benämns med en serie vid det här laget lättigenkännliga karakteristika: kritik av det borgerliga subjektet och av närvarons metafysik; hybriditet, simulering, stilblandning, ironi, parodi; uppfattningen att verkligheten är språkligt konstituerad; relationen till kontinental filosofi. Ericsson menar dock också att dessa nya estetiska drag utgår från en grundläggande förändring i vardagslivet: våra liv mäklas nu av medier, reproduktionsteknologier och deras bilder, ja den simulakrala logiken präglar våra liv så till den grad att vi upplever oss existera i en värld av tecken snarare än i en som är omedelbar och given – en *ny* erfarenhet, som kräver en *ny* konst. (Frågan är förstås om någon någonsin har levt i en verklighet som upplevdes som omedelbar och given – eller om det snarare är så att man i ett postmodernt tillstånd upplever tecknen annorlunda och alltså att bristen på verklighet är av semiotisk karaktär.)

Förutom att kritisera konceptionen som sådan såg Ekbom en latent konservatism i den, varför skulle Ericsson annars dödförklara modernismens radikala arv? Modernismen, lade Ekbom till, är knappast överspelad, inget principiellt har förändrats i och med tv, video och datorskär-

mar och teserna som Ericsson saluför är och förblir skåpmat. Men att den senares argument spelade med den amerikanska postmodernismens kritik av den nykritiska och specifikt anglosaxiska formalismen var uppenbart och tycktes gå Ekbom förbi, hans invändningar utgick snarare från en europeisk bild av modernismen som revolutionär, dynamisk, mångfacetterad.[199] Samma ord – olika innehåll.

Ulf Linde, som knappast var obekant med poststrukturalismen och den kontinentala filosofin, menade att termen 'postmodernism' bara var ett resultat av konstmuseernas behov att dryga ut sina samlingar. Struntet och kitschen som så många av de etablerade konstnärerna slänger ur sig måste legitimeras på något sätt. Teorierna som Ericsson förde till torgs varken är eller benämner något nytt. I det hade han möjligen rätt: mycket av det som Ericsson talar om återfinns faktiskt i Lindes *Spejare* – som publicerades 1960. Arvidsson menar dock att Ericsson gick vinnande ur striden, "åtminstone på kort sikt", det vill säga med avseende på hur de följande årens konstdiskussioner kom att te sig:

> 1990-talets dominant är postmodernismen och dess konstsyn, både på de mest inflytelserika institutionerna för samtida konst och i konstkritiken. Konstutbildningarna kom under denna tid också att förändras. Teori fick en mer framskjuten plats i undervisningen på landets konsthögskolor medan modellteckningen kördes på porten.[200]

Avslutningsvis instämmer Arvidsson dock i Ekboms omdöme: skillnaden mellan en postmodernistisk och en modernistisk konstsyn är otydlig, Lindes *Spejare* ett tecken på att den kanske inte finns. Ytterligare ett exempel: författaren och kritikern Leif Nylén sade sig sympatisera med Ericssons tankegångar, men lade till att han kände igen dem från sextiotalet som han själv debuterade under.[201]

Utan att gå saker i förväg bör här nämnas att en sådan periodisering av det postmoderna eller postmodernismen skulle stämma väl överens med Jameson, liksom med den artikel av Printz-Påhlson som anfördes i inledningen. Det är naturligtvis inte möjligt att dra en slutsats på sådana grunder, men de pekar på möjligheten att Ericsson benämner ett äldre fenomen – redan 1987 argumenterade Claes-Göran Holmberg i avhandlingen *Upprorets tradition för* att de litterära strategier som man i den internationella forskningen betraktar som postmodernistiska återfinns i det svenska femitiotalets litteratur.[202] Jag återkommer till detta.

Horace Engdahl är starkt förknippad med den svenska postmodernismen – inte minst i egenskap av redaktör för tidskriften *Kris* har han stundom betraktats som ett slags banerförare eller apologet – och när han valdes in i Svenska Akademien 1997 var kritiken minst sagt häftig, åtminstone på *Svenska Dagbladets* kultursidor, där den dåvarande akademiledamoten Knut Ahnlund hävdade att Englunds arbeten förfäktade postmoderna grumligheter. Tankeriktningen definierades då så här:

> delvis en urartning av strukturalismen, delvis en utväxt från Heideggers hermeneutik, en kvasilära som med en obegriplig arrogans snyltat sig in på en rad vetenskaper och gjort anspråk på att a priori styra deras inriktning. Den innebar bland annat en relativisering av all kunskap som småningom ledde till att nästan allt lät sig sägas[203]

Engdahl vill inte kännas vid detta. Han underkänner till och med begreppet som sådant:

> Postmodernismen är ett hjärnspöke som hemsöker företrädesvis konservativt lagda professorer. Att jag skulle vara postmodernist är ett komiskt missförstånd. Jag har praktiskt taget aldrig använt termen och har aldrig gått i bräschen för åsikter som på något rimligt vis kan beskrivas som postmoderna. Det är skrattretande att utnämna mig till postmodernist.[204]

Den skeptiska ser möjligen det här som ett tecken på att det är ordet 'postmodernism' som han inte vill förknippas med – Engdahl var ju trots allt djupt insyltad i tidskriften *Kris* introduktioner av poststrukturalistiskt tänkande – men redan 1986, året innan den nyss diskuterade debatten bröt ut, ägnade han begreppet en ironisk kommentar, som, å ena sidan, understryker Ruth och Schönströms poänger och, å andra sidan, gör en distinktion mellan 'postmodernism' och 'poststrukturalism':

> Efterhand har termen "postmodernism" av dunkla skäl etablerats som det generösa samlingsnamnet på [poststrukturalismens] nya tankeformer. Lite olyckligt kanske, eftersom ordet också betyder stilblandande arkitektur, anti-teatralisk fridans och, i den eleganta förkortningen pm, allt som är charmigt osammanhängande.
>
> Postmodernismens intellektuella sida är på något märkligt sätt både känd och okänd i vårt land. Man kan peka på en rad essäer,

> presenterande tidningsartiklar och intervjuer, översättningar, radioprogram (bara TV har helt sovit över).
>
> Ändå verkar det än idag svårt att eller omöjligt att föra en kvalificerad diskussion om dessa idéer i offentligheten. Om man skall döma efter det ljumma debattklimatet har nationen helt enkelt visat sig resistent mot de utrikiska vederlärorna.[205]

Om man talar om teoretiker som Foucault, Deleuze, Derrida, Lyotard, Kristeva och de Man i massmedier så skapas, skriver han, ”generad förvirring” och även skribenter med intellektuella anspråk kan oblygt, utan att demonstrera kännedom, avfärda dem som modenycker. Han erkänner dock att tankeströmningen har vunnit insteg i Sverige. Men utövat ett slags genomgripande inflytande? Knappast. Bara i marginalen, hos ”en typ av yngre intellektuella som uppehåller sig i ett ingemansland mellan utbildning och ännu ej påbörjad karriär, ett tillstånd som ibland går under benämningen ’att doktorera’”. Alltså, bland Engdahl och hans gelikar.

Varför? Ett möjligt svar, menar han, är att de kulturella förändringar och erfarenheter som dessa teoretiker beskriver och ger uttryck för helt enkelt inte har varit lika påtagliga i folkhemmets Sverige som på kontinenten – värdeförlusten, historiekritiken, verklighetens tilltagande oöverblickbarhet och de stora systemens (marxismen, strukturalismen, psykoanalysen) sammanfall har inte tydligt präglat vårt land. Med litteratur, lägger han till, har detta nya tänkande relativt lite att göra och ska man tala om en litterär postmodernism har den inte med någon ny stil att göra utan består snarast av ett nytt, annorlunda utsägningsfält – likt litteratur, men samtidigt likt filosofi och andra humanistiska discipliner. Essän – sådan den skrivits av exempelvis Walter Benjamin, Barthes och Derrida – är formen för denna ”para-vetenskap eller para-litteratur, där tanke och skrivsätt är programmatisk oskiljbara”.

Vid ett tillfälle talar dock Engdahl om Willy Kyrklunds *Polyfem förvandlad* som en postmodern roman, men det är ett undantag. [206] Generellt använder han inte ordet om litteratur. När han skriver om dans återkommer det dock med jämna mellanrum. [207] Tidskriftskollegan Anders Olsson har inte heller mycket till övers för begreppet – och det låter sig svårligen bevisas att han anbefaller en postmodernistisk estetik, vilket Witt-Brattström menar att både han och Engdahl gjorde.[208]Precis som Engdahl vill han skilja på det postmoderna och det poststruktura-

listiska och påpekar noggrant att den senare – filosofiska – strömningen inte förespråkar ett särskilt sätt att skriva, i motsats till vad många fått för sig. [209] I en artikel från juni 1986 skriver Olsson att 'postmodernism' har en "tämligen exakt" betydelse när begreppet används om dans och arkitektur, men vad gäller litteratur och konst är betydelsen diffus och ger upphov till svårigheter. Synsättet påminner om Ekbom och Lindes:

> Ett första obehag är att den tvingar in oss i en dualistisk och därmed fördummande valsituation: är jag det ena eller andra, modernist eller postmodernist? Det är ju så att nästan alla skäl den ger oss att välja postmodernismens fålla – det må vara stilblandning, manierism, fragmentering, anarkisk nedbrytning av former och värden, ett öppet spel utan kärna eller autenticitet – också kan finnas i modernismen eller tidigare epoker som barocken eller romantiken.[210]

Valsituationen kallas fördummande eftersom alternativen bildar en falsk dikotomi. Han öppnar dock upp för att egenskaperna som används för att beskriva postmodernismen kan komma att förändra vår bild av modernismen och löser så upp dikotomin på ett sätt som är möjligt att förstå på två vis som inte nödvändigtvis utesluter varandra: 1) postmodernismen är ett slags skifte i emfas, där drag som tidigare varit latenta lyfts fram som dominanta 2) postmodernismen innebär en ny optik som låter oss läsa vår historia på ett nytt sätt.

Mer centralt för det som kallas postmodernism menar Olsson dock att diskussionen av politik och kunskap är och lyfter särskilt fram Lyotards *La Condition postmoderne* (en "såväl till omfång som innehåll skäligen tunn liten skrift" men "vars ideologiskapande kraft" inte kan överskattas). Förändringen som den franska filosofen gör gällande har dock föga med konstarterna att göra, enligt Olsson, eftersom de "alltsedan romantiken" har "hävdat sitt oberoende visavi samhället och värjt sig mot det yttre kravet att rättfärdiga sig själva".

Argumenterar han för att den svenska litteraturen ska bli postmodern gör han det inte med särskilt stor övertygelse, men det vore mer korrekt att hävda att han inte gör det alls. Tvärtom efterfrågar han, i en artikel från 1984 som direkt berör åttiotalets unga lyrik, större pluralitet och minskat samförstånd.[211] I essän "Derrida: Poetiken" från 1980 ställer Olsson förvisso den franska filosofens syn på skrift och skrivande i relation till den svenska litteraturens läge.

Den svenska litteraturen ”trevar fram i en blindhet, i en språklöshet”, skriver han – och åsyftar särskilt en viss form av självbiografiskt skrivande med talspråklig karaktär och mot denna placerar han de radikala, potentiellt fruktbara, fordringar som Derridas tänkande ställer:

> om man nu vill prata med varandra, bekänna något för en annan, föra fram förslag till praktiska förändringar, varför gör man då inte detta *direkt*, istället för att välja en ytterst opraktisk omväg, litteraturen? (Det finns naturligtvis svar på denna fråga, av psykologisk och social natur, men som det inte finns någon anledning att gå in på här.) Så snart vi erkänner skrivandets innebörd tvingas vi avstå från att tala i egen sak; pratets litteratur och det inkompetenta pratets kritik, kommer att utplånas av sig själv, den skrivande är alltid och med nödvändighet underordnad själva skriften […] Pratets litteratur suddar ut de verkliga avbrotten, och skapar harmoni och ideologiska modeller. Den är falsk och idealistisk. Ingen kan förklara detta på ett tydligare sätt än Jacques Derrida. För författaren finns inget rent ursprung, ursprunget är åtskillnad, spridning, alstrande, kreativitet.[212]

Olsson anbefaller inte en specifik litteratursort men kritiserar den som han, något hånfullt, kallar för pratets litteratur: att skriva för att förmedla ett specifikt budskap eller en erfarenhet, för att man ”har något att säga”, är *retoriskt* snarare *litterärt*. Essän tar sin utgångspunkt i Mallarmé och Pound, vilka enligt Olsson inleder en radikal omvärdering av skriften i den moderna poesin – vilket diskuteras och vidgas genom att Olsson växlar in Derridas tänkande, men också Adornos. Olssons anklagelse är alltså riktad mot den svenska bekännelselitteraturen, populär då, ofta associerad med det svenska sjuttiotalet, men den underkänns inte bara med hjälp av en ny svår teori utan också i relation till ett modernistiskt arv. Postmodernism är det inte tal om.

En postmodern realism?

Stig Larsson var inte den enda författaren som var skeptisk till begreppet, på vilket ett debacle som påbörjades senvintern 1987 kan ses som exempel.

Detta var del i en större diskussion om realism, som framför allt

utspelade sig i tidskriften *80TAL* men även på kultursidorna under stora delar av 80-talet. Karin Hoffs studie *Vier Autoren suchen einen Roman* (1993) behandlar diskussionen på ett klargörande sätt.[213] Senvintern 1987, som jag riktar blicken mot, kan ses som en sorts kristallisering av denna och initierades av att fyra åttiotalsdebuterande prosaförfattare riktade skarp kritik mot sättet som deras romaner blev recenserade på: Ola Larsmo (debut 1983), Steve Sem-Sandberg (debut 1976/1987),[214] Ulf Eriksson (debut 1982) och Jan Henrik Swahn (debut 1986) fyllde med var sin artikel ett uppslag i *Aftonbladet* och anklagade sina kritiker för att vara okunniga om sin egen tid.

Swahns klander fungerar som en god illustration:

> De känner inte längre igen sig i litteraturen, de har inte roligt, de tvingas skriva i blindo. Det är illa. Vad är det som har hänt?
>
> Jag tror bland annat att de har drabbats av ett postmodernistiskt trauma. Det är något som sitter i sedan de första derridadebatterna och som nu har brutit ut med full kraft. […] Det *har* skett väldiga förändringar i samhället de senaste åren (tänk bara på hur tidigare stabila begrepp som makt och individ har urholkats) och det är oväsentligt vem som såg det först. Den ”postmoderna” debatten *har* kastat sitt ljus över förändringarna. De kritiker som har valt att ignorera detta och därigenom avhändat sig ett viktigt intellektuellt verktyg har hamnat på efterkälken. Nu dyker det upp unga författare som inte har gjort detta misstag och som därför fått möjligheten och behovet att formulera de nya erfarenheterna litterärt.[215]

Swahn talar om postmodernism, men det är uppenbart att han inte talar om den i en litterär eller estetisk betydelse, det vill säga: han talar på inget sätt om några postmodernistisk påbud om hur litteratur ska skrivas utan om ett ”intellektuellt verktyg” som på olika sätt har kastat ljus över samhälleliga förändringar och gör således tydligt att ”derridadebatterna” inte var en dispyt om litterär estetik utan ett slags samhällskritisk diskussion. Författarna har tillgodogjort sig den. Kritikerna har varken hängt med eller förstått. Susanna Roxman är en av kritikerna som går i skeptiskt svaromål. De unga författarna, menar hon, tror att deras litteratur står för något nytt – för att den är postmodernistisk, en högst problematisk tanke som enligt Roxman bygger på sex mer eller mindre implicita antaganden:

1. Samhället har förändrats ovanligt drastiskt under de senaste åren.
2. Att postmodernistisk litteratur – till skillnad från vad belackare anser – är samhällskritisk.
3. Att postmodernistisk litteratur innebär något helt nytt, icke-institutionaliserat.
4. Att det som är nytt därigenom automatiskt är gott.
5. Att postmodernistisk litteratur är det mest adekvata sättet att gestalta (vissa av) vår tids problem.
6. Att ”auktoritära kritiker” tar avstånd från det komplicerade och motsägelsefulla.[216]

Samtliga är felaktiga och de ungas försök till generationsmanifest blir därför platt, menar Roxman. Andra kritiker, däribland Mats Gellerfelt och Magnus Brohult, är också skeptiska. De så kallade postmodernisterna, menar man, riskerar fastna i sin form- och stilcentrism, vilket i sin tur riskerar stympa eventuella försök till verkligt samhällsengagerad litteratur.[217]

Författarna talar dock inte om postmodernistisk litteratur, än mindre om att de skriver en sådan, vilket kritikern Åsa Beckman påpekar: ”De fyra talar om ett postmodernt samhällstillstånd, inte om sig själva som postmoderna författare.”[218] De fyra bekräftar senare Beckmans korrigering. Eriksson finner postmodernism-etiketten ”helt oanvändbar” och lägger till att artiklarna på inget sätt var avsedda att fungera som ”ett postmodernistiskt generationsmanifest”.[219] Mot det sista kan man förstås invända. Generationsmanifest måste inte nödvändigtvis vara avsedda, det är fullt möjligt att betrakta dem som ett slags funktion – som den uppslagstäckande textmassan mycket väl kan sägas ha haft. Så tycks det inte minst i Hoffs studie, vars andra del är en undersökning av vissa gemensamheter i Eriksson, Swahns, Larsmos och Sem-Sandbergs romaner (vilket dock inte innebär att det med nödvändighet rörde sig om ett *postmodernistiskt* generationsmanifest).

I en uppföljande artikel menar Larsmo – i linje med vad Swahn inledningsvis skrev – att begreppet ’postmodernism’ är användbart för att kasta ljus på vissa ”sentida samhällsförändringar” men att det är en ”olycklig term” vad gäller litteratur. Därefter ger han en relativt lång och i förhållande till Jameson och andra teoretiker konventionell beskrivning av det postmoderna tillståndet: människan liknar nu en konsument snarare än producent av det egna livet, senkapitalismen innebär en betydande

omdaning av produktionsfaktorerna, livet har blivit en ”konsumtionsvara” marknadsförd med ideologiska ord som ”’livsbejakelse’ och ’naturlighet’”, massmedias sken av objektivitet och nyhetsrapportering har en sidofunktion som reducerar verkligheten till underhållning och yta, samhället styrs av ett ekonomiserat förnuft:

> Detta är inte ett tillstånd som har uppstått de senaste åren. Men processen har nått en täthetsnivå där inte minst de politiska konsekvenserna är förödande, genom den upplösning av maktens ansikte som är ett illusoriskt (eller faktiskt?) resultat av informationschocken. Detta kan man kalla ”informationssamhälle” eller ”hyperrealitet”; en konstruktiv reaktion vore i mitt tycke i alla händelser knappast blodstörtningar eller adrenalinchocker gentemot den som söker föra saken på tal.[220]

Litteraturen, menar han, måste förhålla sig till detta tillstånd. Ärendet bestäms implicit som realistiskt, ”huvudsaken är att fokus sätts på en rad utvecklingstendenser i våra västliga samhällen”. Några månader senare underströk Stefan Jonsson denna skillnad i *Dagens Nyheter*: verkligheten förändras, varför litteraturen som skildrar den inte kan förbli likadan; estetiken behöver inte vara postmodernistisk, men den måste konfrontera en postmodern situation. [221] Samtidigt utlyser han förvisso behovet av ”konstnärlig grundforskning”, vilket möjligen kan innebära behovet av en ny estetik, som med tanke på situationens namn kanske skulle tjäna på att kallas postmodern – om inte annat så för tydlighetens skull.

Men ’realism’ är ju inte enbart beteckningen på den litterära form som ärvts från artonhundratalets romankonst, vilket Roman Jakobson påpekade redan 1921.[222] Jag ämnar inte här diskutera de fem betydelser som den då tjugofemåriga kritikern hittade i ordet, men jag vill citera bakgrunden som han reder ut saken mot:

> Klassicisterna, den känslosamma skolan, delvis romantikerna, till och med artonhundratals-”realisterna”, i stor utsträckning symbolisterna, och slutligen futuristerna, expressionisterna osv. har ständigt på nytt och med stort eftertryck hävdat att troheten gentemot verkligheten, med ett ord realismen, är den grundläggande principen i deras program.[223]

'Realism' kan alltså vara en epistemologisk kategori – och eftersom 'postmodernism' snarare är en estetisk kategori måste det inte nödvändigtvis vara en motsägelse att tala om realism och postmodernism i samma mening. För att ta ett exempel: Larsmos *Engelska parken* (1989) kan, om det leds i bevis, med McHales eller Hutcheons definition kallas postmodernistisk men ändå tillskrivas en realistisk intention.

Jameson, som fört ett långt resonemang om frågan, håller förvisso inte med.[224] Han är dock medveten om att också en så pass experimentell författare som Robbe-Grillet har använt resonemanget om den nya franska romanen.[225] "If it is social truth or knowledge we want from realism, we will soon find that what we get is ideology", sammanfattar dock Jameson saken i *The Antinomies of Realism* (2013).[226] Poängen är analog med invändningen som Olsson reste mot den svenska bekännelselitteraturen, men inte riktigt tillfredsställande i sammanhanget. Jakobson menar ju inte att futuristerna och romantikerna gjorde anspråk på att *trovärdigt* representera verkligheten: 'realism' förstås i de fallen bättre som ett försök att få världen att framträda på ett mer *autentiskt* sätt än den gör till vardags. Är det en för svag bestämning av realism som epistemologisk kategori, kan man möjligen tala om ett realistiskt *uppsåt* – lika kommensurabelt med en eventuell postmodernistisk som med en expressionistisk estetik. Och även om den inte vore det kan uppsåtet förstås vara del i författarens självförståelse, vilket inte är oviktigt.[227]

Larsmos kritiska teckning av det postmoderna tillståndet redovisar hans position, vilken än tydligare benämns i den första artikeln. Denna position är, skriver han där, "inte en oreflekterad följd av åttiotalets i många avseenden brutaliserade och av mediakulturen fragmentariserade sociala verklighet, utan fastmer en reaktion mot denna".[228] Med andra ord är det möjligt att förstå det litterära projektet som ett försök att teckna livets overklighet, snarare än ett strikt realistiskt återhämtande av vad denna verklighet har slagit sönder, vilket är möjligt att läsa som ett argument för en annan form av epistemologisk realism: inte en formell realism, inte en tillförlitlig representation av den externa världen, men ett försök att gestalta och avbilda något som är mer abstrakt än så: "de makter som formar vår framtid och som förser oss med de färdigregisserade bilder vi nu ser även i nattens drömmar".[229] Jameson har i en tidig text ("The Brecht-Lukács Debate", 1977) talat om behovet av en "ny realism" i senkapitalismen: en realism som snarare än representerar utgör ett slags

främmandegörande motstånd mot de repressiva makter som Larsmo talar om och som genomskådar den rådande ideologins mystifikationer.[230] Huruvida detta ska kallas för postmodernism eller inte får dock förbli en öppen fråga.

Varför denna utvikning? Å ena sidan för att visa hur debattens motsättning är möjlig att upplösa och på så vis ge en fingervisning om att en produktiv förståelse av 'postmodernism' blir möjlig om man låter begreppet beteckna en heterogenitet. För oavsett vad Larsmo säger om postmodernismen intar han en kritisk position i förhållande till det postmoderna.[231] Å andra sidan för att – och i motsats till vad Burman hävdade ovan – påvisa att ordet 'postmodernism' snarare möttes med motstånd än entusiasm av både kritiker och författare, vilket tjänar på att understrykas genom ytterligare några kommentarer föranledda av begreppet 'realism'.

Ann Steiner har visat hur 'realism' fungerade som ett slags värdeord i sjuttiotalets litteraturkritik, också använt för att hylla exempelvis Lars Gustafssons fantasmatiska, väsentligen icke-realistiska *Sigismund* (1976).[232] Åttiotalet innebar inte ett radikalt avsteg från detta, men begreppets innebörd omförhandlades.[233] Antirealistiska slagord framkastades i tidskrifter som *Kris* och *Jacobs stege* under decenniets inledande år, men kritiken riktade sig framför allt mot den litterära *form* som ansågs prägla sjuttiotalets litteratur. Man menade inte nödvändigtvis att det var fel att skriva om verkligheten eller att svara på verkligheten litterärt, men ställde andra krav på litteraturens självförståelse och formella medvetenhet. 1985 gav *Bonniers litterära magasin* ut ett realism-nummer, där bland annat Engdahl medverkar med en essä som kan läsas som ett exempel på omförhandlingen. [234] I samma nummer intervjuas Ivar-Lo Johansson, som menar att 'realism' är ett dynamiskt och föränderligt begrepp, "funktionell[t] för det man vill med litteraturen", men han konstaterar också att ordet sådant det används på åttiotalet inte täcker vad han menar med det: "Vi har ju för närvarande ingen riktig realism".[235] I ett nummer från 1988 kommenterar den norska författaren Kjartan Fløgstad decenniets debatter med en essä som kan läsas som ett slags sammanfattning av saken.

I det "språkstyrda samhället", skriver han, härskar "den berättande makten", "det vill säga att summan av uttrycksmöjligheter, summan av kommunikationskanaler, summan av visuella, ljudupptagna, skriftli-

ga världsbildsersättningar har *blivit* verkligheten".[236] Enligt Fløgstad är alltså summan av de fiktioner eller representationer som skapas i media verkligare för åttiotalsmänniskan än den fysiska verkligheten:

> Att skildra den sammansatta verkligheten, som har skapats av den utvecklade informationskapitalismen, kan därmed snabbt bli detsamma som att oupphörligen citera från andra medier, från skrift och film, från fotografi och musik och arkitektur, men först och främst från televisionens flöde av viewzak. På det sättet tar Media över som det viktigaste fältet för konstnärlig utforskning av verkligheten. Kultur blir natur, natur blir kultur och all kultur blir underhållning. Kulturpolitik blir detsamma som att ge bristen på innehåll form.[237]

Fløgstad använder förvisso inte begreppet 'realism' och ironiserar på ett par ställen över 'postmodernism', men argumenterar likväl för att det postmoderna tillståndet är en realitet som litteraturen är tvingad att förhålla sig till – antingen genom motstånd, eller genom att bejaka det som ett nytt naturtillstånd. Frågan reses: ska endera hållning – eller kanske båda – kallas för postmodernism? Inget svar ges, vilket i sig är signifikativt för åttiotalets postmodernismdebatter: de som menar att det postmoderna tillståndet är en realitet och säger sig skildra det vill inte bli kallade för postmodernister; de som inte håller med om diagnosen vill däremot kritisera dem med ordets hjälp. Symmetrin är förhoppningsvis mer än tydlig: ingen vill förknippas med ordet 'postmodernism'. Det betecknar någonting dåligt. 'Realism' framförs inte som ett explicit alternativ, men det är fullt möjligt att läsa både Larsmo och Fløgstad som förordande en realistisk, sanningsenlig, förståelse av den förändrande verkligheten – annars kan man ju inte skildra den. Att litteraturen de skriver ser lite annorlunda ut är en konsekvens av detta.

Exakt varför begreppet 'postmodernism' avfärdas är dock svårt att säga. Kanske upplevdes det som otydligt – kanske upplevde man att det okunniga bruket hade tömt det på betydelse, referenten kunde inte fixeras, begreppet förvirrade mest – men motviljan är inte unik. På sista sidan i *Postmodernism* skriver Jameson att han ofta blir lika trött på "the slogan 'postmodern'" som alla andra och ibland önskar att han aldrig gjort sig medskyldig till dess användning. [238] Det verkar, kort sagt, finnas något pinsamt, generande i begreppet.

Åttiotal, historieskrivning, postmodernism

Litteraturhistorieskrivningen skiljer sig väsentligen inte från det som har presenterats ovan: postmodernismen kom till Sverige på åttiotalet och i handboken *Den svenska litteraturen* nämns Horace Engdahl och *Kris* – samt deras diskussion av och med Barthes och Derrida – som ansvariga för ankomsten, trots att Peter Luthersson visar prov på viss tveksamhet till beteckningen.[239] Särskilt framträdande bland de nya unga författarna är Stig Larsson och Katarina Frostenson, som debuterar och etablerar sig tillsammans med den kritikergeneration som kom från *Kris*, det vill säga när sjuttiotal blir åttiotal. Bergsten nämner inte *Kris*, men det gör Witt-Brattström – båda diskuteras i större detalj framgent, men redan här bör en betydelsefull detalj framhållas: hos respektive forskare är åttiotalets postmodernism definierad som ett (radikalt) *brott* med sjuttiotalets litteratur, vilket markeras genom en sorts litterär mentalitetsförskjutning: estetiska spörsmål ersätter politiska, en ny litteraturteoretisk medvetenhet trycker undan en (naiv) tro på texten som enkel kommunikationskanal mellan författare och läsare.

Bo G. Jansson är dock forskaren som ägnat fenomenet störst uppmärksamhet. I studierna *Postmodernism och metafiktion i Norden* (1996), *Nedslag i 1990-talets svenska prosa* (1998) och senast *Ljuga vitt och brett* (2013) har han huvudsakligen ägnat sig åt begreppsutredning, kartläggning, klassificering och analys av de senaste decenniernas svenska prosa – resultatet ger en litet annorlunda bild än den som normalt ges: åttiotalets litteratur var, enligt Jansson, inte postmodernistisk. Det fanns verk – Lars Gustafssons *Bernard Foys tredje rockad* (1986) – och författarskap – Stig Larssons, Carina Rydbergs – som pekade åt ett sådant håll, men tal om en bredare strömning än så är det inte. Han betraktar istället nittiotalet som ett för postmodernismen centralt årtionde, vilket lägger honom i linje med Arvidssons uppfattning om och periodisering av den svenska konsten. [240] De två senare studierna hämtar sina kartläggnings- och klassificeringsprinciper från McHale och Hutcheon: 'postmodernism' bestäms huvudsakligen genom 1) ontologisk orientering och 2) metafiktiva kvaliteter; strömningen utmärks nämligen av att världen "förvandlas" eller "dekonstrueras" till "blott bild och språk"; den viktigaste nittiotals- men också nollnolltalsprosan handlar således om hur världen har blivit en postmodern skenbild eller ett simulakrum. [241] I den

senaste studien ger Jansson en stor mängd exempel på sådana romaner – följer man honom är den postmoderna romanen inte bara dominant utan det otvivelaktigt mest uppskattade litterära uttrycket från och med nittiotalet. Några exempel kan nämnas: P.C. Jersilds *Holgerssons* (1991), Kerstin Ekmans *Gör mig levande igen* (1996), Torgny Lindgrens *Pölsan* (2002), Sigrid Combüchens *Spill: en damroman* (2010).[242] I *Postmodernism och metafiktion i Norden* ger han en sociohistorisk förklaring till det litterära uttryckets uppkomst, som kan sammanfattas i två huvudsakliga punkter: 1) kombinationen av att miljö- och energiproblem uppmärksammas, ekonomin stagnerar och utvecklingsoptimismen avtar; 2) socialismen förlorar mark och i Sverige avbryts den socialdemokratiska dominansen när Thorbjörn Fälldin blir statsminister 1976.[243] Framställningen är relativt samstämmig med Burmans: efter sjuttiotalet, skriver den senare, förlorade vänstern inflytande och under åttiotalet ”irrade [den] bort sig”, samtidigt som nyliberalismen växte sig stark.[244] Postmodernismens typiska uttryck, lägger Burman till, passade väl samman med, eller stod åtminstone inte i motsats till, nyliberalismens triumfer på åttiotalet – analogt med hur nittonhundratalets modernism var ”det typiska uttrycket” för vad som i linje med Jameson kallas för den imperialistiska kapitalismen.[245] I den senaste studien ger Jansson dock en något annorlunda periodisering. Han delar upp den västerländska kulturen i tre faser, var och en definierad av en dominant kommunikationsteknologi: förmodern *scenkultur* (före 1800-talet), modern *bokkultur* (1800–1960) och postmodern *skärmkultur* (efter 1960). Den senare, konstaterar han, är ”ett slags syntes” av de två föregående.[246] Ändå – och trots att litteraturen efter 1960 visar betydande kontinuiteter med litteraturen före 1960 – menar han att det rör sig om ett distinkt brott, summerat i sex teser, också vad gäller literaturen.

Teserna rör framför allt de formella drag som enligt Jansson utmärker den postmoderna skärmkulturens romaner: språkfilosofiskt utmärker sig den nya svenska romankonsten genom att präglas av nominalism och strukturförnekande, i betydelsen att det litterära språket saknar yttre referent; författarna ”accepterar tanken om alltings unicitet och världen som ständig förändring”, varför romanen kan beskrivas som relativistisk.[247] Därför präglas romankonsten också dels av ett ointresse för ”bredare och mer djupgående historiserande tänkande”, dels av en svag eller frånvarande framtidstro, vilket i sin tur speglar ”en

mänsklighet idag benägen till flykten undan både framtiden och undan det förflutna". Ersättningen: jagcentrering, "*här* och *nu*"-inriktning. Denna postmoderna roman är även metafiktiv, vilket förklaras i relation till det senaste halvseklets hastiga mediala utveckling, vilken "har medfört en efter hand allt större osäkerhet kring skönlitteraturens och den litterära fiktionens värde och status i samhället idag samt existensmöjligheter och existensformer i framtidens samhälle".[248] Poesin lämnar Jansson i princip därhän, men den första studien avslutas med ett par kommentarer där han framhåller Frostensons *Joner* (1991) som den första verkligt betydande postmodernistiska diktsamlingen i Sverige. Etiketten motiveras av att Jansson läser den som en uppgörelse med vad han kallar för den modernistiska traditionen – representerad av Södergran, Ekelöf och Tranströmer – samt dess symboliska och/eller metaforiska stil, manér och föreställning om dikten "som en produkt framsprungen direkt ur poeten själv".[249] Enligt Jansson är *Joner* en bok renons på metaforik; Frostensons språk är "blott gåtfulla tecken härstammande inte från författaren utan i stället från annan och äldre dikt".[250] Larssons två första diktsamlingar, *Minuterna före blicken* (1981) och *Den andra resan* (1982), kallas dock också postmoderna. Men Jansson menar, som sagt, att det är först på nittiotalet som en svensk postmodernism träder fram på ett betydande vis.[251]

Janssons historieskrivning skiljer sig stort från det övriga utbudet, men det vore nog överdrivet att räkna honom till en av de postmodernismens propagandister som Luthersson talar om i en tidig artikel.[252] Vad han dock gör är att *inte* ge en negativ bild eller värdering av postmodernismen, men det är därför inte uppenbart att han "förespråkar" den. När han avslutningsvis nämner det som har kallats för Manifestdebatten – som utspelade sig på svenska kultursidor 2009 – urskiljer han dock två sidor: en progressiv, en konservativ.[253] Alltså, en som bejakar "den postmoderna föreställningen om författaren som alltid en eklektiker" och en som efterlyser "en återgång till det modernt *bokkulturella* tillståndet".[254] Jansson argumenterar dock också för att somliga som hörde till det *konservativa* lägret är *progressiva* i sin litterära praktik.[255] Postmodernism tycks alltså innebära kongenialitet med sin tid och det nya, varför begreppet åtminstone inte, som det gör hos Luthersson, betecknar "ett intellektuellt haveri".[256]

Luthersson var tidig med att ägna begreppet teoretisk – och kritisk

– uppmärksamhet. I artikeln ”Synpunkter på postmodernismen” (1988) lokaliserar han begreppets svenska genombrott till tidskriften *Artes* temanummer från 1985 och menar, liksom många, att dess utbredning bör förstås i relation till en mer genomgripande samhällsförändring. Eller snarare: i relation till föreställningen om en sådan, uttryckt i beteckningar som ”tjänstesamhälle”, ”masskommunikations- eller datasamhälle”, ”högteknologi- eller informationssamhälle” – vilka, lägger han till, snarare ska sorteras under det historiefilosofiskt syftande begreppet ’postmodernitet’.[257] Bland svenska forskare är han i princip ensam om att aktivera och operationalisera distinktionen. Jansson använder sig av begreppet på tre ställen i den senaste studien.[258] Den periodiserande funktionen tummas dock på när Jansson vid ett tillfälle talar om tre romaner – Anna Jörgensdotters *Bergets döttrar* (2009), Aino Trosells *Hjärtblad* (2010) och Therése Söderlinds *Vägen mot Bålberget* (2013) – som ”hemmahörande mer i moderniteten än i postmoderniteten.” [259] Begreppet blir då onödigt likt en estetisk kategori. Luthersson är dock klar över vad distinktionen har för funktion: postmodernismen bör förstås som ”en bestämd reaktion” – estetisk eller filosofisk – på postmoderniteten. Implicit klargörs alltså att inte all konst i postmoderniteten är postmodernistisk, även om han mot slutet antyder att en diskussion som tar sin utgångspunkt i Jameson skulle kunna nå en sådan slutsats. [260] I artikeln får den franska poststrukturalismen heta postmodernism och Luthersson är tydligt kritisk till denna filosofiska strömning, vars teman (reaktionen mot upplysningsfilosofin och dess föreställningar om förnuftet; misstro mot allmänbegrepp; avvisande av språkets representation eller ett avklippt band mellan språk och verklighet; uppgivandet av sanningsbegreppet) sägs vara utmärkande för teoribildningen kring postmodernismen.[261]

Men har vi en postmodernistisk diktning i Sverige?

Luthersson ställer frågan, men även om författare och verk har benämnts så i pressen – han lyfter fram Clemens Altgårds debutdiktbok *Pandemonium* (1986) som exempel – är han tveksam. Han medger att Altgårds dikter kan tyckas hermetiska, men han vill inte kalla dem postmodernistiska, vilket motiveras med att de ändå är ”fullt tillgängliga för tolkning”.[262] Kriteriet är förstås särdeles svagt – om bara dikt som är otillgänglig för tolkning – och vilken dikt är det? – kan kallas postmodernistisk är begreppet helt meningslöst.

Ett annat möjligt förslag på en svensk postmodernist är Anders Olsson (som också är poet). I hans dikter har ”tankegångar som anknyter till postmodernisternas uppfattningar förekommit som teman”, menar Luthersson, men avfärdar likväl klassificeringen, med hänvisning till ännu ett särskilt strikt kriterium:

> språkets representation har i dikterna aldrig blivit upphävd. […] Postmodernism i snäv bemärkelse är det definitivt inte fråga om. Och jag tvivlar på att den svenska litteraturen kan uppvisa någon postmodernism i den meningen. Och det kanske vi inte ska vara så ledsna för.[263]

Hur ser en text där språkets representation är *fullständigt* upphävd ut?

Förvisso är det fullt möjligt att föreställa sig en text bestående av distinkta bokstavskombinationer som inte är omedelbart igenkännliga som språk – bortanför alla kända vokabulär, utan grammatik, utan syntax – men bör en sådan skrift verkligen kallas språk? Så länge det rör sig om en text bestående av igenkännligt eller nästan-igenkännligt språk lär också försök att undkomma representationen lämna representerande rester kvar – och att den svenska litteraturen inte kan uppvisa något som lever upp till Lutherssons mer-än-strikta kriterium för postmodernism är inte märkligt.

Kontrasten mot Janssons tillåtande definition har förhoppningsvis framgått. Bergsten ger i den litteraturhistoriska handboken *Den svenska poesins historia* från 2007 en annorlunda bild: åttiotalsdikten – eller åtminstone den betydande åttiotalsdikten – var postmodernistisk. Vid handen får vi således tre positioner och trots att de första två har olika definitioner kan de, om vi uppehåller oss vid deras historiografiska funktion, betraktas som ganska inkongruenta:

1) Den svenska postmodernismen är ett marginellt fenomen på åttiotalet, men blir dominant på nittiotalet. (Jansson)
2) Det svenska åttiotalet är inte postmodernistiskt; 1988 kunde den svenska litteraturen inte uppvisa någon postmodernism alls. (Luthersson)
3) Det svenska åttiotalet var postmodernistiskt. (Bergsten)

Den tredje positionen intas också av Witt-Brattström, vars historiografi är snarlik Bergstens: åttiotalslitteraturen uppstår som en reaktion på sex-

tio- och sjuttiotalens litteratur. Under dessa decennier, menar Bergsten, hade revolutionär politik – i form av feminism och kritik av det borgerliga klassamhället – gjorts till överordnade mål för det litterära uttrycket. Konst befriad från yttre, det vill säga politiska, ändamål misstänkliggjordes – ja enligt Bergsten betraktades den i värsta fall som ett direkt svek. På åttiotalet försvinner detta engagemangskrav. Förändringsbeskrivningen är så pass talande att den förtjänar att citeras i sin helhet:

> Modernismen tillhörde sedan länge det förgångna, det politiska och sociala engagemanget hade man tröttnat på och det som nu gällde var postmodernism. Vad denna i slutet av 1900-talet flitigt använda term betyder är långt ifrån klart, utöver vad ordet säger: något som kommer efter modernismen. Utmärkande för den är bland annat den bjärta blandningen av konst- och stilarter och dess ironiska lek med citat och gamla klichéer. En sådan definition passar in på Jäderlund och i viss mån även på hennes ungefär jämnåriga kollega Katarina Frostenson – båda för övrigt stockholmare. Postmodernismen är ett storstadsfenomen.[264]

Samhällsengagemang engagerade inte längre. Modernismen var passé. Alltså uppstod postmodernism. Bergstens karakterisering av Frostenson och Jäderlund fungerar som exempel, men bör avfärdas som otillräcklig: den är helt enkelt för vag. Dragen som han hävdar utmärker postmodernismen, det vill säga dragen som utmärker Frostenson och Jäderlunds poesi, tjänar knappast på att betraktas som åttiotalsnyheter i den svenska litteraturen. Att en bjärt blandning av konst- och stilarter eller ironisk lek med citat och gamla klichéer då var nyheter är svårt att argumentera för, inte minst eftersom inga andra formella drag anförs när Bergsten hävdar att Frostenson och Jäderlund ”skiljer sig radikalt från den samhälls- och könsrollskritiska [poesin] av en Sonja Åkessons märke”.[265]

Att skillnader finns är i sig okontroversiellt, men just Åkesson – och i synnerhet en diktsamling som *Pris* (1968) – är fullt möjlig att beskriva med de egenskaper som han utmärker postmodernismen med.[266] Dessutom finns det gott om samhälls- och könsrollskritik i exempelvis *Rena land* (1980) – Frostensons andra bok – vars teckning av den svenska folkhemskheten med fördel kan jämföras med Åkessons. Och eftersom Bergstens postmodernism-begrepp konstrueras på en så svagt koncipierad grund bör det ifrågasättas – ja, avvisas. Att därmed avfärda periodi-

seringen vore dock att gå saker i förväg. Postmodernismen är, trots allt, en central punkt på åttiotalets kulturella dagordning.

Donald Broady och Mikael Palmes Bourdieuinspirerade analys av debatterna om poststrukturalismen och/eller postmodernismen inleds med en karakteristik som är analog med Bergstens: ”Litteraturen flyr politiken. På åttiotalet har dokumentär och realism blivit passé. Politisk medvetenhet har lämnat plats för språklig”, skriver de, men lägger kritiskt till: ”Så har det sagts på kultursidorna, bl.a. i sommarens DN-debatt om dikten och dokumentären. Hur har denna sanning producerats?” [267]

Överensstämmande med vad som framkom i inledningen av förra avsnittet understryker kultursociologerna alltså massmediernas i princip historieskrivande roll; ”sanningen” de talar om, bilden av åttiotalet som postmodernt, har på ett betydande sätt producerats medialt och kan göras åskådlig genom en rad yngre kritiker som, försedda med i Sverige nya och utmanande litteraturteoretiska vapen, träder in på det litterära fältet, försöker och lyckas ta en plats där. Inte bara, alltså, genom att ha lärt av Derrida, Barthes och Adorno utan genom att göra bruk av dessa för sina karriärers skull. Eller mer specifikt: de nya teoretikerna användes för att avskriva sin samtids litteratursyn som förlegad, men de fick också, i Broady och Palmes framställning, ett slags karriärsstrategisk funktion. Teorin blev ett verktyg, en del av det symboliska kapital som dessa unga kritiker använde för att vinna inträde på litteraturens fält.[268]

Analysen ekar när Lennart Berntson och Svante Nordin i *Efter revolutionen* (2017) diskuterar hur de svenska kultursidorna förändras i början av åttiotalet. Vänsterrörelserna som varit så levande under de föregående decennierna tappar styrfart och förlorar sitt så kallade problemformuleringsprivilegium – på vilket Olof Lagercrantz avgång som chef för *Dagens Nyheters* kultursida 1976 görs till tecken. Per Wästberg ersatte honom. ”I bakgrunden”, skriver så Berntson och Nordin, ”förberedde Horace Engdahl och andra skribenter för kulturstidskriften *Kris* redan ett ’postmodernistiskt’ maktövertagande”.[269] Föreställningen om ett maktövertagande återfinns också hos Witt-Brattström.[270] Berntson och Nordin tycks vara av åsikten att den så kallade postmodernismen blev en räddning, eller en potentiell nytändning, för kultursidornas åsiktsproduktion: 1982, när den mer liberalt sinnade Arne Ruth ersatte Wästberg som kulturchef på *Dagens Nyheter*, rekryterades kritiker som Engdahl och Olsson, men även Ericsson, till sidorna. Berntson och Nordin ser samtliga som företrädare för postmodernismen.[271]

Men oavsett hur fina deras karriärer sedan blev tycks karriärismtesen en smula överdriven, om inte direkt konspiratorisk: att introducera ”svåra” litteraturteoretiker och filosofer, skriva essäer om Jenaromantiken och Hölderlin, kan inte kallas annat än en tämligen opraktisk och omständlig metod, om makt över den stockholmska media- och litteraturvärlden är målet. Broady och Palme har dock inte fel i att litteraturens villkor börjar diskuteras i andra eller nya termer, vilket även betonas starkt av Johan Svedjedal i *Författare och förläggare* (1994).

Redan tidigt på åttiotalet, menar han, upplevde den svenska litteraturkritiken snabba smakmässiga växlingar: bort flög det ideologiska och socialt engagerade patoset, in kom estetisk medvetenhet och språkfilosofiskt kunnande.[272] Svedjedal arbetar således med samma historiografiska binaritet som Bergsten. För att nyansera denna kan man hävda att Arne Melbergs essä ”Exemplets makt”, publicerad i första numret av *Kris*, egentligen inte avfärdar sjuttiotalslitteraturens ärende eller engagemang. Däremot argumenterar han att sjuttiotalsförfattarna stöpte sin radikalitet i en konventionell, ideologisk och reifieriad form som – hur antikapitalistiskt och progressivt innehållet än var – marknadsanpassade romanerna, gjorde dem till en sorts vara, fullt möjlig att konsumera utan att oroa sig för att bli särskilt radikaliserad.[273] Det är väsentligen samma poäng som Jameson fick göra ovan: vi får snarare ideologi än social sanning och kunskap av en (viss sorts) realistisk roman.

Uppfattningen att de nya kritikerna – huvudsakligen de som var knutna till *Kris* – ville och lyckades genomdriva en genomgripande avpolitisering av litteraturen tycks ändå vara legio. Enligt Svedjedal uppstod en klyfta mellan vad som pågick i samhället och vad som konsekrerades eller tillmättes värde i det litterära systemet.[274] Värderingsproblematiken som avslutade förra avsnittet gör sig så gällande här. Trots klyftan menar Svejdedal nämligen att det på åttiotalet fanns ambitiösa försök att skildra samhället: i Larssons romaner *Nyår* (1984) och *Introduktion* (1986) får man se ”folkhemmet skakas inifrån”, skriver han. Att Larsson då betraktades som en ”komplicerad ’postmodernist’” avvisas således med ett ”typiskt nog” – han var ju samhällsskildrare och i någon mening alltså socialt engagerad, varför Svedjedal menar att man med lika stor rätt kan se honom som en ”avancerad realist”.[275] *På grund av* att han i dessa romaner skildrar ett skakat folkhem vill Svedjedal alltså undvika begreppet ’postmodernism’ – och ramar, på sedvanligt vis, in det med distanse-

rande citationstecken – vilket gör tydligt att 'realist' har funktionen av ett värdeomdöme, förstärkt av det kvalificerande 'avancerad'. Adjektivet kan läsas som en Svedjedals förklaring till varför Larsson kallades postmodernist, men bär också en kritik mot begreppet, underförstått: postmodernismen är inte samhällsengagerad, den är ett slags konst-för-konstens-skull.

Svedjedal hänger inte ut några ansvariga för den smakväxling som skedde på kritikens fält, men man kan här tillägga att Broady och Palme inte bara nämner figurer som Engdahl och Olsson utan även Mats Gellerfelt samt organ som *Jacobs stege* och *80TAL*.[276] Jag avvisar inte tanken, men vill ge ett slags specificering av vad denna växling bestod i. Den kan sägas ha haft sin bas i en formkritik: man vände sig till exempel mot problemorienterad realism, dokumentärromaner och den kvinnligt kodade bekännelseromanen, ja, men inte på grund av *vad* deras författare gjorde utan *hur*, som i essäerna av Olsson och Melberg ovan. Kort sagt menade man att litterärt språk och litterär form inte är neutrala fenomen, det vill säga att innehåll inte kan skiljas från form och således att den estetiska konstruktionen villkorar erfarenheten som en författare försöker förmedla.

Annorlunda uttryckt: språket är inte en neutral kanal mellan författare och läsare. Meningen som ens tecken får är inte möjlig att kontrollera; intentionen i det som uttrycks är inte kongruent med läsarens förståelse av texten. Fler saker spelar in. Språk och litterär form betecknar inget verkligt utan är historiska företeelser, skapade av bruk, formöverlagringar, stående bilder, nedärvda citat, vilket en författare kan vara mer eller mindre medveten om. De nya kritikerna föredrog mer. Detta var i alla fall ungefär vad Engdahl menade när han 1982 utlöste debatt genom att recensera antologin *Självdeklaration*.[277] I antologin berättar en serie yngre författare om varför de skriver och sysslar med litteratur. Engdahl inleder sin kritik med ett Barthescitat. Han specificerar inte källan, nämner blott att han hämtat passagen från ett uppslagsverk, varför jag återger citatet efter honom:

> Varje text är en ny väv av gamla passager. Bitar av koder, formler, rytmiska modeller, fragment av sociala språk osv finner vägen in i texten och omfördelas i den, ty det finns alltid ett språk före och omkring texten. Intertextualitet, villkoret för varje text överhuvudtaget, kan naturligtvis inte reduceras till ett problem om källor eller inflytanden;

> intertexten är ett allmänt fält av anonyma formler vars ursprung nästan aldrig kan lokaliseras; av omedvetna eller automatiska citat, givna utan anföringstecken.[278]

Engdahl anklagar de medverkande – betecknade som ”70-talets författargeneration” – för att leva kvar i en myt om litteratur som sedan länge avmystifierats och förkastats, bland annat av Barthes, men mer generellt av den posttrukturalistiska teorin, ja, snart sagt hela den moderna semiotiken. Var man, som Engdahl, medveten om detta framstod de ungas självförståelse som direkt antikverad. Att föreställa sig något sådant som att litteraturen kan avbilda verkligheten eller frambesvärja dess närvaro i en text, skriver Engdahl, är naivt och han presenterar den ovan skisserade litteratursynen som ett slags botemedel.

Men – och detta är viktigt – det är svårt att se hur denna *litteratursyn* eller *litteraturförståelse* kan läsas som ett litterärt recept som Engdahl vill tvinga författarna att följa. Så förstod dock hans kritiker texten. En dryg månad senare bistod Anders Olsson honom genom att påpeka att texten hade blivit missförstådd. Engdahl, skriver han, krävde bara ”större medvetenhet om att litteratur inte skapas i ett tomrum, utan i ett ständigt utbyte med andra texter, bilder, klichéer, osv.”[279] Att en sådan medvetenhet inte representerar någonting nytt exemplifierar Olsson genom Ekelöf, men lägger ändå till att det i första hand är kritikerns uppgift att ha ett ”begreppsligt förhållande” till den – med tanke på hur mycket bra som har gjorts utan denna medvetenhet vore det, trots allt, dumt att ”avkräva” författare något sådant.

Olsson inskärper således att Engdahl inte predikar en specifik estetik men missförståndet florerar likväl, bland annat hos Witt-Brattström, som menar att kritikerna står ansvariga för ett slags postmodernistisk ”KRIS-doxa”,[280] som resulterar i en likriktning av den svenska litteraturen.[281] Detta belägger hon genom en referens till Martin Fredrikssons artikel ”Skönheten och odjuret. En kultursociologisk essä om Horace och Stig” (2009).[282] Fredriksson talar dock inte om en sådan likriktning. Poststrukturalismen och *Kris* regerade enligt honom inte ensamma på åttiotalet: Engdahl och Olssons idéer mötte till och med ”hätskt motstånd”.[283] Bland annat av Mats Gellerfelt, som i Witt-Brattströms framställning snarare ses som en förlängning av de förra.[284] Gellerfelt stod dock för en traditionellt modernistisk syn på litteratur och framhöll

Ekelöf, Joyce och Eliot som ideal. Gemensamt för drabanterna var dock, skriver Fredriksson, en kritik av ”den explicit samhällsengagerade prosan” och ett förordande av vad som vagt kallas ”mer introvert litteratur, gärna med metalitterära inslag”, samt viljan att upprätthålla litteraturens autonomi, inte besmitta den med marknad och politik.[285] Likriktningen av den unga litteraturen är ingenting som Fredriksson själv gör gällande, han skriver att Donald Broady och Ernst Brunner – då lektör på Bonniers – har påstått att det förhöll sig så.[286] Witt-Brattström skriver dock att det ”är den gängse uppfattningen enligt Martin Fredriksson”.[287]

Bergsten belägger förvisso inte påståendet med en referens till Engdahl eller Olsson, men han skriver att ”[e]tt inslag i den postmoderna estetiken är strävan att klippa bandet mellan författarpersonlighet och verk och låta dikten tala med egen röst”.[288] Men eftersom han inte berättar hur detta inslag manifesterar sig i en litterär text väcks misstanken att han omvandlar ett påstående om *vad litteratur är* till en formell egenskap i postmodernistisk poesi. Formella strategier som syftar till att åstadkomma en sådan bandklippning existerar ju dock på flera ställen i nittonhundratalets litteraturhistoria: Eliots opersonliga ideal och citattekniken i *The Waste Land* kan nämnas som ett väsentligt perspektiv, även om de kanske bättre beskrivs i andra termer; dadaismen och andra delar av det tidiga nittonhundratalets avantgardism kan också nämnas, liksom den svenska konkretismen – i relation till vilken Jesper Olsson har visat hur bandklippningen som Bergsten talar om kan ta sig uttryck.[289] Inget av detta brukar beskrivas som postmodernism, vilket förstås inte utesluter möjligheten att draget kan hittas i diktning som tjänar på att beskrivas som postmodernistisk, men det särskiljer den inte på ett betydande sätt. Likaledes är det förstås möjligt att blivande eller verksamma författare reagerade på Engdahls kritiska recension av *Självdeklaration* – till exempel berättar Christer Ekholm att sextiotalsdebutanten Erik Beckman instämde gillande.[290]

Men han blev naturligtvis inte postmodernist för det. En sådan orsaksförklaring vore både simpel och felaktig, och den blir än märkligare när den, som hos Witt-Brattström generaliseras till att gälla för den unga svenska litteraturen överlag. Att förändringar i litteraturdiskussionen, främst företrädda dock av ett yngre fåtal, påverkade och hade effekt på litteraturen och det litterära samtalet är en sak – men att ange deras inflytande som orsak till något sådant som en postmodern vändning är

alldeles för drastiskt, såvida det inte backas upp av tung empiri. Sådan ges dock inte. Och man kan relativt lätt ge en bild som kontrasterar Witt-Brattströms och Bergstens bilder av åttiotalet: författarna som medverkade i *Självdeklaration* – bland annat Klas Östergren, Lars Andersson, Niklas Rådström, Willy Granqvist, Eva Ström, Ragnar Strömberg, Eva Runefelt, Ernst Brunner, Eric Fylkesson, Eva Mattson, Kristina Lugn, Gerda Antti[291] – förpassades knappast ur den svenska litteraturen för att Engdahl kallade dem naiva. Tvärtom fick flera av dem publika och/eller kritiska genombrott på åttiotalet, vilket knappast ska betraktas som en hopning anomalier i den nya postmoderna smaken.

1993 skrev kritikern och litteraturvetaren Anders Mortensen en återblickande artikel i *Svenska Dagbladet* som lyfter detta, mer heterogena eller sammansatta, sätt att se på perioden. Han håller med om att åttiotalet var postmodernismens genombrottsdecennium. Han vill dock inte beskriva decenniet som postmodernistiskt. Ett decennium är å ena sidan ett för kort tidsrum för en sådan epokbeteckning och å andra sidan kan det svårligen sägas att författarna som bröt fram på åttiotalet och kallades för postmoderna intog en kvalitativt eller kvantitativt dominerande ställning. Hans förslag till provisorisk historieskrivning är föredömligt:

> Den postmodernistiska riktningen blev emellertid decenniets mest omdiskuterade fenomen. Somliga författare anammade dess poetik, ännu fler påverkades av den, positivt eller negativt, somliga författare intog en hållning som utformades i antagonism mot den, medan en majoritet av författarkåren brydde sig föga och skrev på som om ingenting hade hänt.[292]

Begreppet 'postmodernism' diskuterades. Idéerna som det diskuterades genom utövade påverkan. Men knappast på ett symmetriskt eller likformigt *eller* likformande sätt.

Litteraturhistorieskrivningen ger dock en annan bild. Både hos Witt-Brattström och Bergsten får åttiotalet en starkt retorisk funktion: det värderas och bestäms olika, men har samma förhållande till det föregående decenniet. Bergstens illustration av förhållandet mellan de båda tioårsperioderna är talande:

> På några decenniers avstånd kan man illustrera skeendet med en annan liknelse: timglasets. Glasets övre breda del representerar den rika

> och varierade lyriska produktionen i Sverige fram till 1900-talets mitt. Därefter smalnar det av, och den trängsta passagen infaller omkring 1970 då endast enstaka dikter av högsta poetiska halt kom på tryck. Så småningom vidgade sig glaset igen och i och med 80-talet kommer flödet åter i gång. De bästa av de poeter som tog sig oskadda igenom den trånga porten fortsatte, som vi snart ska se, att på den andra sidan utveckla ett rikt författarskap.[293]

Timglasliknelsens retoriska funktion är uppenbar: sjuttiotalet var trångt, ett slags seklets inskränkta mittpunkt, efter vilken det bara kunde bli bättre, men poeter – bra som dåliga – tog skada när de passerade genom ”den trånga porten”, vilket implicerar att sjuttiotalets negativa effekter på den svenska poesin dröjde kvar, inte försvann, trots att saker blev bättre igen på åttiotalet. Historiesynen låter sig beskrivas med en metafor hämtad från nationalekonomin: sjuttiotalet var enligt Bergsten inte bara en poetisk lågkonjunktur utan en veritabel depression, en kristid som bara några få utstod. Bergsten medger att bilden är ”dyster” och fastställer sedan att inte bara poesin ”utan all på rent estetisk – och än värre ’borgerligt’ institutionell – grund utövad konst sattes på undantag” under ”den svenska ’kulturrevolutionens’ år”.[294] Man behöver inte referera till Ann Steiners studie av sjuttiotalet och dess bokmarknad för att konstatera att det är en överdrift. Hon påpekar dock att decenniets romanrealism inte var en renodlad vänsterrörelse.[295]

Bergstens framställning av sjuttiotalet vilar dock inte på den poesi som då var ny – viktiga poeter från decenniet som Kristina Lugn och Tua Forsström behandlas manschauvinistiskt i ett kapitel om så kallad kvinnlig poesi – utan koncentrerar sig istället på två ”uthålliga” poeter: Tomas Tranströmer och Lars Forssell. Adjektivet föreslår förstås styrka och ståndaktighet, framställer de båda som ovanliga, egenartade, alldeles särskilda – på grund av att de inte böjdes av den likriktande tidsandan. Klarade sig gjorde även Lars Norén och Göran Sonnevi. Med tanke på den senares ganska tydliga marxistiska influenser förvånar omnämnandet. Bergsten ser förvisso ”Om kriget i Vietnam” (1965) som en sorts upptakt till ”en ideologisk radikalisering av poesin” men konstaterar, utan att egentligen argumentera för varför, ändå att Sonnevi aldrig blev offer för likriktningen.[296] Hur denna konforma poesi ser ut berättar Bergsten heller inte. Klart står dock att åttiotalet innebär en konjunkturuppgång: den svenska poesin kastar av sig ideologierna och blir välmående igen.

Witt-Brattström presenterar ett liknande, fast än mer tvivelaktigt argument, när hon skriver om några av åttiotalets kvinnliga författare.

Ambitionen i *Stå i bredd* är att revidera sjuttiotalets litteraturhistorieskrivning från ett feministiskt perspektiv och en sådan ter sig mot bakgrund av Bergstens framställning mer än motiverad. Tesen hon driver har med den den åttiotalets likriktning som diskuterades ovan att göra. Denna orsakas, som sagt, av att en serie kritiker – huvudsakligen Engdahl och Olsson – genomförde ett maktövertagande och drev de svenska författarna att förändra sättet de skrev på. De drog, menar Wiit-Brattström, igång ”en kampanj för att försluta det litterära sjuttiotalet” i syftet att sänka dess feministiska ”stå-i-bredd-vision” i ”skammens djuphav”.[297] Genom att föreskriva ”formmedvetenhet och språkfilosofisk stringens framför innehåll i litteraturen” inledde man nämligen ett ”fälttåg mot föreställningen att mänsklig erfarenhet kunde förmedlas litterärt”. Målet? Dels en förändrad litteratursyn, men också att ”befria litteraturen (och teorin) från varje ansats till feministisk tematisering av kön”.[298] De ska alltså ha drivits av en antifeministisk intention, av en vilja att utmönstra den politiska och feministiska litteratur som stod högt i kurs på sjuttiotalet. Från kultursidorna propagerade de framgångsrikt för ”den nya doxan”, som blev orsaken till ”vad som kom att kallas ’den postmoderna vändningen’”, en litteraturhistorisk vändning som Witt-Brattström dock förklarar helt kontextuellt, ”som ett utslag av smart karriärsplanering”.[299] Genast reses frågan om den postmoderna vändningen bara var bieffekten av en liten grupperings maktbegär.

Flera definitioner ges av ’postmodernism’ i Witt-Brattströms framställning, men utöver de ovan angivna (formmedvetenhet, innehållslöshet, språkfilosofisk stringens) skiljer de sig inte på ett väsentligt sätt från Bergstens. Uthållighetsanalogin är dock mer central: den nya estetiska norm som predikades av kritikerna var alltså ”feminismavstötande”, vilket tvingade de kvinnliga författarna

> att offentligt markera att de ville hoppa på det postmoderna tåget och hellre tala om människans språkligt villkorade existens och ensamma vara i världen, än om sjuttiotalets vision av att stå i bredd med mannen eller systerskapet som motståndshandling.[300]

Utan denna strategiska handling hade kvinnorna räknats bort från litteraturen. Precis hur tvånget från den nya normen tog sig uttryck får

vi inte veta, men dess närvaro blir retoriskt effektiv: postmodernismen framställs som en manlig och antifeministisk norm som paradoxalt nog innebär att de manliga, men inte kvinnliga, författarna likriktas.[301] Anledningen är enkel, sjuttiotalsfeminismen försvann inte:

> Som litterär strömning hade den vuxit sig alldeles för stark under sjuttiotalet för att kunna nonchaleras, därav allt förtal. Nu flyttade den så att säga under jorden, tog formen av ett lyssnade inåt, gjorde diverse kringgående manövrar och uppfann metalitterära tricks som manliga kritiker sällan hade organen att uppfatta.[302]

Det tidigare talet om strategiska markeringar får här en egendomlig konsekvens för Witt-Brattströms framställning: sättet författare som Frostenson, Lugn och Jäderlund skrev på var inte resultatet av ett fritt konstnärligt val utan en påtvingad anpassning. Witt-Brattström implicerar alltså att de egentligen hade föredragit att skriva vidare i sjuttiotalets former, vilket, å ena sidan, kan tyckas problematiskt i sig och, å andra sidan, inte stöds av någon presenterad empiri.

Eftersom hon bestämmer texterna via en snäv kontext – den så kallade ”KRIS-doxan” – utesluts en mängd lika eller mer väsentliga förklaringsmöjligheter, med resultatet att Witt-Brattströms berättelse om åttiotalslitteraturen blir ett ganska apart inslag i den svenska litteraturens historia: en yngre grupp enväldiga, manliga kritiker vill försätta en politiskt progressiv litteraturform i glömska och etablerar därför en ny estetisk doxa, men misslyckas. Kvinnorna utmanövrerar dem genom en strategisk anpassning som lyckas tradera den förbjudna traditionen, utan att kulturens nya herrar uppfattar detta, och samtidigt skapa originell och för perioden utmärkande litteratur, medan de manliga författarna fogade sig efter doxan och gick likriktningens öde till mötes.

Respektive bild av sjuttio- och åttiotalet ger dock, tack vare bristerna, möjligheten att dryfta ett mer generellt litteraturhistoriografiskt problem. I Bergstens framställning blir, som sagt, kännetecknen som tillskrivs Frostensons och Jäderlunds poesi kännetecknande för postmodernismen som sådan. Men eftersom det också är möjligt att använda dessa kännetecken för att karakterisera Åkessons poesi, som han menar är väsentligt olik de yngres, uppstår frågor.

Betyder det att Åkesson är *före sin tid*? Om så ska Bergsten kanske inte klandras: hennes förebådande originalitet undgick honom, så-

dant kan hända. Eller betyder det kanske snarare att den svenska postmodernismen bröt fram *innan* åttiotalet? Eller att egenskaperna som Bergsten kännetecknar postmodernismen med i själva verket inte har med postmodernismen att göra? Eller är *möjligheten* att beskriva henne så ett tecken på att litteraturteorierna som lanserades på åttiotalet har påverkat förståelsen av Åkessons poesi? Eller är likheterna i själva verket tecken på att Frostenson och Jäderlund hade lästs och påverkats av folkhemskritikern? Eller betyder det helt enkelt att Bergstens definition av begreppet 'postmodernism' är så vag att den inte kan fungera som annat än en frigörande antites till sjuttiotalets förment usla poesi? Ett namn på det nya, på förändringen som sådan?

Vad gäller sjuttiotalet kan man, med Perkins (presenterad i inledningen), argumentera för att Bergsten ställer kontexten i historieskrivningens förgrund (precis som Witt-Brattström gör med åttiotalet), för att sedan beskriva ett antal poeter som skiljer sig från denna, dock utan att nämna eller diskutera någon av de enskilda poeter som var med och formade, det vill säga *utgjorde*, kontexten från vilken de förra skiljer sig. Kontexten förblir således ett antagande – en heuristisk konstruktion, fast med ad hoc-karaktär, vilket förvärrar problemet som hemsöker alla kontextuella förklaringar: ingen kontextbeskrivning täcker mångfalden på fältet som den gör anspråk på att täcka. Bergsten ställer, annorlunda uttryckt, fyra undantag mot en icke-täckt mångfald, eller: mot en generalisering. Man kan således ställa honom frågan om, exempelvis, Eva Runefelts *En kommande tid av livet* (1975), Willy Granqvists *En ängel i vår tid* (1976) eller Eva Ströms *Steinkind* (1979) är signifikativa för eller aparta i sin tid? Ingen av författarna tjänar på att beskrivas som "marxistiskt testuggande fanatiker", som Bergsten uttycker det.[303] inget av verken är politiska i en missionerande mening, men att likna dem vid Forssell, Tranströmer, Norén eller Sonnevi verkar inte heller riktigt.

Man kan dock svara att frågan är dåligt ställd, leder blicken fel.

Det finns ingen metod som kan ge den ett meningsfullt eller bra svar, eftersom svaret är avhängigt kontexten som frågan ställs mot, vilket avslöjar en annan brist i kontextuella förklaringar: *olikheter* mellan två verk skrivna i samma kontext blir svåra att redogöra för eller förklara. Kontextuella förklaringar av Bergstens, men också Witt-Brattströms, sort tenderar att vara likhetsskapande eller harmoniserande: likheter står alltid att finna, så länge man letar länge nog eller abstraherar tillräckligt.

Att beskriva en grupp poeter som ”uthålliga” är ett bra exempel på en sådan abstraktion, precis som Witt-Brattströms tal om ”diverse kringgående manövrar” – om dessa inte utreds och beskrivs specifikt. Båda exemplen beskriver en vag gemensamhet, men fungerar snarare som värdeomdömen eller figurer som säger att poeterna *inte* är representativa för en periods dålighet.

Vanligare än att tala om en litteraturhistorisk period i termer av vilka som *inte är representativa* är att förklara den genom en kontext som ställer originalitet och nyhet i förgrunden. Alltså, genom att att man betraktar *de nya författarna* – de som debuterar och/eller får kritiska genombrott inom den valda tidsramen – som paradigmatiska exempel på och/eller definierande för periodens estetik. I åttiotalets fall tycks denna roll snarast spelas av en grupp yngre kritiker, men problemet försvinner inte om man istället låter den spelas av Frostenson eller Larsson: nyhet implicerar inte, för att parafrasera Mortensen, kvalitativ eller kvantitativ dominans; litterära nyskapare ger inte besked om vad som utmärker en period och fullt möjligt är att det som faktiskt var nyskapande upptäcks först långt senare. Likaså måste det konstateras att betydelsen i ordet ’nyskapande’ är avhängigt situationen det skrivs i, det vill säga: det är sannolikt att en litteraturhistorieskrivning från 2042 fokuserar på andra drag i åttiotalet än en från nollnoll- eller tiotalet.

Tre kontrasterande exempel kan således ges:

1) Tomas Tranströmer slutade inte vara en inflytelserik poet när sjuttiotal blev åttiotal. Tvärtom är *Det vilda torget* (1983) och *För levande och döda* (1989) viktiga – och ofta lästa – delar av hans författarskap.[304]

2) I essän ”Mörknat kartblad” från 1984 erbjuder Göran Printz-Påhlson ett slags kartläggning av 1983 års poesiutgivning. Han konstaterar att det tidiga decenniet präglas av en stark förändringskänsla, av att en ny fas har börjat, samtidigt som oenigheten är total om vad detta innebär. Till skillnad från liknande debatter på femtio- och sextiotal gav den kritiska diskussionen, skriver han, ”föga besked om tekniska utvecklingslinjer”.[305] Det understryker vad jag har argumenterat för: den rörde snarare litteraturförståelse än formella frågor. Som i samklang imponeras Printz-Påhlson inte av den yngre poesin (och skriverierna om den ger honom ett intryck av ”frågande förväntan”, ”skeptiskt missmod”).[306] Diktsamlingen han sätter främst är Karl Vennbergs *Dikter kring noll.* Han berömmer fyrtiotalsdebutantens förmåga till förnyelse, och kallar

honom för en av Sveriges ”yngsta” poeter – ett annat exempel på att ungdom inte orsakar litterär kvalitet utgörs av den då 65-årige Werner Aspenström, som i och med *Sorl* sägs ha skrivit sin starkaste diktbok.[307] Bland de yngre nämns Ole Hessler och Ulf Eriksson, de kallas postmodernister, men epitetet bestäms bara med vaga kännetecken (”fragmentariska, enigmatiska, självspeglande”). Han påtalar även Tobias Berggrens starka inflytande på den yngre generationen och akt ges särskilt på Berggrens särartade asyndeser, en specifik version av figuren som syftar till att signalera mot det okända. (I efterhand måste man konstatera att Printz-Påhlson identifierade något verkligt väsentligt när han hävdade att dessa var tidens mest imiterade grepp.[308] Den berggrenska asyndesen, som Printz-Påhlson benämner figuren, utmärker nämligen åttiotalets yngre poesi så tydligt att jag nästan vill kalla figuren för åttiotalets centrala gemensamhet eller schablon.[309]) Starkast bland de yngre poeterna verkar dock kvinnorna vara – Printz-Påhlson nämner särskilt Tua Forsström, Runefelt och Ström.[310] Att alla tre debuterade på sjuttiotalet (1972 respektive 1975 och 1977) är förstås signifikativt i sammanhanget. I ett publicerat samtal mellan kritikern Oscar Hemer och Schönström gör den senare en poäng som är analog med Printz-Påhlsons bedömning:

> Det säregna med åttiotalet är inte att en ny författargeneration har framträtt utan att vissa äldre författare nu har skrivit sina bästa verk. Det gäller till exempel Karl Vennberg, Lars Forssell och Göran Tunström. Dessutom tycks en del äldre författares estetik tala till oss idag på ett annorlunda sätt än förut. Så är fallet med Lars Gyllenstens romanbyggen och Göran Printz-Påhlsons metapoesi.[311]

3) Annelie Brännström Öhman skriver i sin monografi om Rut Hillarp och kvinnornas fyrtiotalism att åttiotalet var en gynnsam period för de gamla fyrtiotalisterna. Inte bara för att Aspenström och Vennberg skrev starka böcker, eller för att en yngre generation tycktes identifiera sig med de äldre, utan också för att författare som Hillarp, Lars Ahlin och Ragnar Thoursie då återvände till litteraturen efter decennier av tystnad. Om sammanhanget gör det betydelsefullt att denna generation av hävd ses som emblematiska för modernismens genombrott i Sverige låter jag dock vara osagt, men när det mot decenniets slut blev dags för obegriplighetsdebatt ryckte Vennberg ut till de yngre kollegernas försvar. [312] Och jag har svårt att göra det till något så enkelt som en simpel återgäldning när

Anders Olsson hyllar Vennbergs *Längtan till Egypten* (1987) och kallar den för åttiotalets *Vägvisare till underjorden*.[313]

Exempeln visar inget sensationellt, men de pekar på att litteraturhistorien – och bilden som olika kulturella institutioner och aktörer traderar av ett decennium – inte nödvändigtvis skrivs med de mest tongivande, dominanta eller betydelsefulla verken för ögonen. Kontexten väljs på andra grunder. Svedjedal har en poäng när han skriver att det inte är särskilt intressant att diskutera ett litterärt decennium efter vad som då gavs ut, åtminstone inte om man ser sig tvungen att vara strikt empirisk. Han menar, nog riktigt, att en litterär *tidsanda* skapas genom värdeförhandlingar, ”genom vad som omnämns, vad som räknas”.[314] Men det finns, som jag har försökt visa, skäl att ställa sig tveksam till om det i första hand, eller främst, är författare som Larsson, Frostenson, Larsmo och Eriksson som omnämns och räknas på åttiotalet.

Det finns dessutom ytterligare skäl att vara skeptisk till bilden av åttiotalet som postmodernismens: avsnittet har ju visat att ordet har flera, relativt vaga, betydelser, eller bättre: att begreppet återbrukas av olika författare, skribenter, kritiker och forskare, men utan att en stabil definition eller referent anges. Vad det betyder att kalla åttiotalet postmodernistiskt är därför inte uppenbart, om man inte helt enkelt menar att den kulturella diskussionen, sådan den fördes på dagstidningarnas kultursidor och i litteraturtidskrifter, centrerades kring tecknet ’postmodernism’ och frågorna det väckte. Vad gäller Witt-Brattströms framställning kan man, för den kontrasterande och bryggande avslutningens skull, påpeka att just den erfarenhetsförmedlande litteraturform som hon menar att den svenska postmoderna vändningen innebar ett förbud mot, av Wendy Steiner har presenterats som just en postmodern form av litteratur.[315]

Postmodernism revisited

> Många tror att de rörliga drivisformationerna vid Nordpolen kommer att smälta bort, liksom diktsamlingsformen. Den postmoderna epokens diktsamlingskris är inte Nordpolens kris, men vissa symptom sammanfaller. Båda fenomenens klassiskt metafysiska ställning är hotad. Allt omkring oss utom vi själva har förvandlats till kultur. Nordpolen låter sig sedan en tid utnyttjas för allehanda spektakulära och/eller ekonomiska syften. Så inte med diktsamlingen. Men den geografiska nordpunkten kommer inte att försvinna och inte heller den diktsamlingsoberoende dikten. I det förra fallet har vi sett början på någonting nytt, i det senare fallet är prognosen mera osäker. Våra nuvarande begrepp beträffande mediering och iscensättning har för dessa båda företeelser på ett avgörande sätt redan börjat omformas.
>
> GUNNAR D HANSSON, *Lomonsovryggen*

Från Lutherssons tidiga artikel, via Bergstens historieskrivning, till Witt-Brattströms nyliga studie verkar termen 'postmodernism' varken ha blivit tydligare eller mer analytiskt funktionell. Den har dock blivit starkare associerad med åttiotalets litteratur, och författare som Frostenson och Larsson, vilket tycks skapa snarare än lösa problem.

En av anledningarna till detta har lyfts fram på flera ställen i kapitlet: 'postmodernism' tjänar inte på att definieras som en form- och stilkostym. För det första eftersom en definition som bygger på stilistiska och formella preciseringar möter svårigheter när den ska ta hänsyn till litterära verks egenart och löper risken att reducera dem till allmänheter och representativa exempel. För det andra verkar en sådan definition förorda att dessa formella drag betraktas som historiskt originella – postmodernismen görs till en punkt på en teknisk utvecklingslinje – vilket med tanke på de kontinuiteter som lyfts fram bör ifrågasättas. Talar man exempelvis om metafiktion som ett postmodernistiskt drag bör detta dessutom leda till att det är lika postmodernistiskt närhelst det uppträder och därför att vi, i konsekvensens namn, betraktar *Don Quijote* (1605/1615) och *The Life and Opinions of Tristam Shandy, Gentleman* (1759) som postmodernistiska romaner. Och det ser jag ingen anledning att göra. Huruvida begreppet som sådant bör avfärdas förblir en öppen fråga, men i det som följer ska jag skissera ett förslag på hur det, trots allt,

kan göras meningsfullt. Förslagets utgångspunkt är att 'postmodernism' bör vara analytiskt likställigt med 'modernism'.

Perry Anderson har föreslagit ett i sammanhanget illustrativt ramverk – som Jameson skriver under på[316] – för hur modernismen kan situeras.[317] Anderson har gett ett liknande förslag för postmodernismen.[318] Här finns inte utrymme för mer än en kort sammanfattning av förändringen som förslaget vilar på, som inte består av ett radikalt brott utan ett slags successiv rekonfiguration av specifika villkor under decennierna efter Andra världskriget.

Västerlandets traditionella borgerliga samhälle ("If we wanted a single visual clip of this world, it was a scene where men still wore hats.")[319] bröt samman. Närmare bestämt slutade borgerligheten utgöra en betydelsefull kollektiv identitet, bestående av gemensamma moraliska koder och ett delat kulturellt *habitus,* motsvarat av en specifik konstsmak – litterär idealism, akademisk konst. Modernismen kan, också om den ges en så tidig början som Baudelaire och Flaubert, förstås som ett slags motstånd mot allt som denna borgerlighet stod för och värderade. När borgerlighetens kollektiva identitet upplöstes förlorade modernismen alltså sin anites – den kulturella ordning som modernismen uppstod och definierades i negation till försvann, de rika och mäktiga tycktes ointresserande av att bevaka och upprätthålla den. Och utan fiende blev modernismen norm och rättesnöre; den rådande estetiska ideologin, den dominerande konstnärliga traditionen. Andersons definition är enkel: "Postmodernism is what occurs when, without any victory, that adversary is gone."[320]

En annan betydande förändring har med teknologins utveckling att göra. För modernismen var den en betydande inspirationskälla, gav en känsla av att verkligheten var stadd i hastig, omvälvande och framåtpekande förändring. Innovationerna som transformerade det urbana vardagslivet under det tidiga nittonhundratalet – radion, biografen, bilen, skyskrapan, flygplanet och ett slags abstrakta föreställningar om maskinens dynamism – var dessutom betydande inspirationer för enskilda konstuttryck. Men efter Andra världskriget, det vill säga efter att atombomben hade kastat ett fasansfullt ljus på vad denna utveckling var kapabel att framställa, avtog fascinationen. Under decennierna som följde blev den teknologiska innovationen dessutom ett slags normaliserad rutin – en central drivkraft i den ekonomiska tillväxten, något som gav upphov till en oöverskådlig mängd massproducerade och vardagli-

ga varor – och förlorade sin karisma. Bilen var en mer fantasieggande innovation än microvågsugnen. Mest betydande av allt var dock tv:ns ankomst. Ingen tidigare teknologi hade ägt samma förmåga att kolonisera människors tid, uppmärksamhet och föreställningsförmåga och med denna förmåga växte massmediernas och kulturindustrins inflytande och betydelse. Konsten och litteraturen kunde inte konkurrera och postmodernitetens intellektuella och konstnärliga atmosfär präglas starkt av detta, skriver Anderson: ”For the postmodern is this too: an index of critical change in the relationship between advanced technology and the popular imaginary.”[321]

Dessutom genomgick den politiska sfären en drastisk förändring, blev monokrom: den liberala demokratin och kapitalismen blev allt mindre ifrågasatta styrmodeller för samhället, samtidigt som revolutionsideal och utopiska idéer om andra organisationsprinciper och produktionsordningar marginaliserades och/eller misstänkliggjordes. Annorlunda uttryckt: samhället slutade ifrågasätta sina egna grundvalar, eller som Zygmunt Bauman skriver: ”This is a kind of society which no longer recognizes any alternative to itself and thereby feels absolved from the duty to examine, demonstrate, justify (let alone prove) the validity of its outspoken and tacit assumptions.”[322] Kapitalismen blev ungefär detsamma som politisk vilja och förnuft, samhällets styrande kraft, en varje reforms organisationsprincip.[323] Annorlunda och med Bauman uttryckt styrs postmodernitetens offentliga diskurs av en princip om ekonomisk meningsfullhet, vilken inte behöver stöd ”av någon annan mening och inte behöver be om ursäkt för frånvaron av någon annan mening – politisk, social eller rent mänsklig”.[324]

Fler förändringsmarkörer kan lyftas fram, men Andersons konstellation – modernismens normalisering, ”a *déclassé* ruling order, a mediatized technology and monochrome politics” – ger en förklarande och pedagogisk bild av hur litteraturens postmoderna situation skiljer sig från dess moderna, oavsett hur många estetiska eller konstinterna kontinuiteter av stilistiskt eller formellt slag som står att finna.[325] ”With all of the forces that had historically spurred it”, sammanfattar Anderson, ”the élan of modernism gave out”.[326] De radikala konstuttryckens öde blev att integreras i en institutionellt sanktionerad och alltmer kommersieraliserad kultursfär. Estetiska *kategorier* som subversion, opposition, revolution, motstånd och nyhet blev estetiska värden och avhändades i

en betydande utsträckning sin radikala eller politiska syftning; de detroniserades, blev ofarliga, ej längre stötande, och fick marknadsvärde, tillmätte både producenten och konsumenten social prestige. Den abstrakta expressionismen, ”[f]ormally an exemplary modernist gesture”,[327] kan betraktas som talande för denna förändrade situation. Anderson beskriver nämligen rörelsens uppgång och fall som synkroniserad med konstverkens värdering på konstmarknaden. När det ekonomiska värdet på deras målningar föll tog popkonsten över.[328] 1964 beskrev Leslie Fiedler, apropå romankonsten, situationen så här:

> The serious novelist has, then, tended simultaneously to woo and to war on the bourgeois world; which in turn has both wooed and warred on him by adapting to its own uses (i.e. by turning into stereotypes) the very devices he has used to mock it. Pornography, horror, the merciless documentation of the sordid which we call ”naturalism”, even the attack on mass culture itself, have been assimilated into mass culture; just as the favorite refuges of the artist, his bohemias and places of exile, have been transformed into tourist attractions; and his very vices, from tobacco to marijuana, have become country-club diversions.[329]

Situationismen kan möjligen betraktas som ett försök att undkomma denna förändring. Mikkel Bolt har framhållit att Guy Debord och andra situationister var direkt medvetna om den institutionaliserings- och reifieringsrisk som modern konst löpte och såg sig därför tvungna att helt lämna konsten sådan vi känner den, på ett radikalt sätt upplösa den i revolutionär praxis – det som kallades att skapa situationer – varför situationismen också ”endte op uden kunst”.[330]

Mot bakgrund av Andersons förändringsbeskrivning finns det goda skäl att fråga sig om den litteraturhistoriska förknippningen mellan svenskt åttiotal och postmodernism bör avvisas. Eller kanske snarare: fråga sig om det är en förknippning, som trots alla demonstrerade problem, bör tillstås och göras meningsfull – på villkoret att begreppets förhållande till svensk litteratur omdefinieras. Och, tror jag, omperiodiseras. Grundvalen för en sådan begreppsförändring bör likna Hutcheons, vilket vill säga att ingen transcendental identitet eller essens ska etableras för postmodernismen. Den bör istället ses som en kulturell process och aktivitet, ”an open, ever-changing theoretical structure by which to order

our cultural knowledge and our critical procedures".[331] Eller med Jamesons ord: begreppet ska vara periodiserande, med funktionen att *korrelera* "the emergence of new formal features in culture with the emergence of a new type of social life and a new economic order".[332]

Omperiodiseringen och omdefinitionen som jag föreslår bygger på Charles Altieris *Postmodernisms Now* (1998), där begreppet görs analytiskt likställigt med 'modernism':

> I cannot give a clear definition of postmodernism. The materials covered by the concept are too diverse. And, more important, definition is stymied by the fact that the very effort to define the postmodern is itself an instance of it.[333]

Altieri vilar sig på den jamesonska distinktionen mellan postmodernism och postmodernitet. 'Postmodernitet' refererar, som hos Jameson, till specifika, historiska villkor samt de kulturella mönster och vardagspraktiker som har uppstått som svar på dem; 'postmodernism' är ett paraplybegrepp som hopar de olikartade positioner – intellektuella eller konstnärliga – som har intagits i försök att svara på eller karakterisera det förra. Villkoren som Altieri lyfter fram är i grund och botten dem som redan avhandlats i kapitlet och 'postmodernism' är alltså en benämning på de diskurser och estetiska uttryck som, å ena sidan, försöker beskriva och analysera dem och därför vad som utmärker det postmoderna eller postmoderniteten och, å andra sidan, försöker erbjuda svar på situationen. Av detta följer förstås att svaren kan vara mycket olika: kritiska, existentiella, reformerande, och så vidare.[334]

Fördelen med en sådan syn är, för det första, att vi undslipper de statiska definitioner och dikotomier som spökat i flera av de ovanstående diskussionerna.[335] För det andra gör den att det analytiska arbetet handlar om att precisera hur litteraturen uppfinner *distinkta* eller *specifika* positioner och strategier i en förändrad situation och kultur, utan att avfärda väsentliga kontinuiteter (formella, poetologiska, ideologiska) med romantiken, realismen, modernismen, och så vidare. Synsättet kan dessutom tillåta och upprätthålla olikheten, stökigheten, som vi implicit accepterar när vi utan större tvekan kallar så olikartade författare som Södergran, Proust, Mann, Rilke, Woolf och Faulkner för modernister. Givetvis finns nackdelar med ett sådant synsätt. En pekas ut av Jameson: "any theory of modernism capacious enough to include Joyce along with

Yeats or Proust, let alone alongside Vallejo, Biely, Gide or Bruno Schulz, is bound to be so vague and vacuous as to be intellectually inconsequential".[336] Begreppets omfång riskerar med andra ord att göra det innehållslöst. Modernismen, inskärper Jameson, ska ändå betraktas som ett i princip globalt fenomen, men ska inte förstås *abstrakt* utan genom det *konkreta* uttryck det får i varje enskilt land, vilket kan beskrivas som en dialektisk syn på relationen mellan det universella och det partikulära:

> the universal is a conceptual construction that can never know any empirical embodiment or realization: all of its particulars are also specific and historically unique, and the function of the universal is not to reduce them all to identity but rather to allow each to be perceived in its historical difference[337]

Detsamma bör gälla ett postmodernism-begrepp. Bättre än ett essentialistiskt är ett kritiskt universalbegrepp *som inte* är en sammansättning av alla empiriska instanser utan som dels har en periodiserande funktion i en litteraturhistorisk berättelse, dels tillåter oss att urskilja skillnaden mellan olika konkreta uttryck, eller: som inte syftar till det generella utan till vad som är specifikt och unikt. Ett sådant begrepp innebär att en grundläggande heterogenitet tillstås: att man kritiskt intresserar sig för nya former av repressiva samhälleliga strukturer behöver inte betyda att man tematiserar den simulakrala logiken eller modernismens arv; dragen som återfinns i ett verk som betecknas som postmodernistiskt behöver inte återspegla det universella begreppet 'postmodernism'. "I cannot", skriver Altieri i linje med detta, "find within postmodern thinking general terms for what is distinctive in these new modes of writing".[338] Mer bestämt än att postmodernismen erbjuder "alternative imaginative models for engaging contemporaneity" blir det inte.[339]

Omperiodiseringen presenteras i avslutningens avslutning och bara i förslagets form. Konturerna har dock redan antytts, i relation till så skilda figurer som Göran-Printz Påhlson, Lars Gyllensten, Ulf Linde, Leif Nylén, Willy Kyrklund, Sonja Åkesson, Erik Beckman och Claes-Göran Holmberg. Det handlar om en revision som kan betraktas som kontraintuitiv eller ovälkommen, beroende på hur man värderar exempelvis författarnas självförståelse. En av dess grundläggande poänger är dock att skala bort radikaliteten i den brottets trop som präglar användningen av postmodernism-begreppet; 'postmodernism' förstås inte som en

radikal nyhet, inte som ett nytt kapitel i originalitetens heroiska historia, utan används i detta förslag för att fästa blicken på och tala om en mindre häftig men signifikant förändring – med förhoppningen att begreppet innebär en möjlighet att förstå och berätta vår närtida litteraturhistoria med annan specificitet. Kapitlen som följer kommer dock inte att innehålla någon betydande diskussion av detta.

Begreppet som centrerar diskussionen i kapitlen om Frostenson och Larsson är 'postmodernitet'. Det är först om en sådan, huvudsakligen kontextuell, relation kan visas meningsfull som den konception av 'postmodernism' som jag argumenterat för ovan kan komma på fråga. Dess eventuella giltighet eller produktivitet – det måste understrykas – bevisas dock inte. En studie av två poeter kan inte generaliseras på det sättet och jag drar inga generella slutsatser, men i avslutningen återfinns som sagt ett förslag på vad som kan vinnas på en omperiodisering. Precis som McHale är jag av uppfattningen att det inte finns *en sann berättelse* om modernismen och postmodernismen – det finns däremot falska och dåliga – utan att en berättelse med intressant förklaringskraft och produktiv kapacitet, som skapar nya frågor och stimulerar samtal, är vad som bör eftersträvas.

BLAND LEKSAKER Sidan 3
En vuxen känner sig både hemmastadd och bortkommen i en leksaksaffär, skriver Mårten Blomkvist som gjort en rundvandring bland vattenpistoler och dockor.

KARLSTAD Sid 4
I slutet av augusti får Karlstad en egen festival för klassisk musik.

LULEÅ Sid 4
Norrbottensteaterns "Som ni behagar" är fylld av gags och upptåg.

MALMÖ Sid 4
En flyghangar blir platsen för ett fantasieggande teaterprojekt.

ÄNTLIGEN FRI Sidan 14
Ulla är strax över 40. I fem år har hon gått i samtalsterapi för att få hjälp med sina alkoholproblem. Nu känner hon sig äntligen fri från sitt missbruk.

I DENNA DEL
Kultur & Nöjen 1—4
Serier 11
Radio & TV 11—13
Insidan 14

ANNONSER
Nöjen
Meddelanden
Köp & Sälj
Motor
Båtar

Unga feminister med egna sidor

Gänget bakom nystartade tidskriften Bang vänder ansiktet mot världen

Av HELENA LINDBLAD

■ — Vi vill inte ta över någon annans fallna mantel! Kristina Hultman, Paula Eriksson, Petra Ulmanen, Susanne Skog, Cecilia Annell och Ann Frisell som tillsammans ger ut den nystartade kulturtidskriften Bang, vill inte hamna i den feministburk där man stoppar in de intellektuella horribiliorna, de likbleka trendfeministerna eller de förbaskade sjuttiotalskämparna — och ställer åt sidan.

— Tanken är att tidningen ska ligga någonstans mellan den akademiska Kvinnovetenskaplig tidskrift och den mer praktiskt lagda Kvinnobulletinen, säger Petra Ulmanen. Men den är ingen programskrift och den har inte någon politisk prägel. Vår feminism är vår egen och den är för — inte emot.

— Vi gör tidningen för folk som oss själva, utan att dölja att vi är akademiker, men med även andra läsare i sikte. Det viktiga är att vi inte ska behöva förklara eller urskälta oss. Vi vill helt enkelt kunna använda det feministiska perspektivet för att spegla andra saker, säger Paula Eriksson där vi sitter i Cecilias vardagsrum i Vasastan i Stockholm. Det är sen eftermiddag, strax ska de alla i väg till lånade lokaler hos serietidningen Galago för att börja sätta ihop nummer två av tidningen.

Rötter på universitetet

Bang har sina rötter i Stockholms universitetsvärld, där samtliga i redaktionen är studenter, men har ansiktet vänt utåt världen. I det första numret som här blickar som fema tränger den feministiska engelska konstvetaren Griselda Pollock med Queen Mud, en jurist skriver om könsdiskriminerande reklam på Mars dag, Margareta Ihre om Trettio berättar om 30 talets intonjordiska kvinnor, sångerskan i tangogruppen Chesty Morgan talar ut om guldtand och prinsessnimbus-rollen och Moa Matthis funderar över sig själv som Expressens kulturredas feministiska brunkhöjd.

— Tidningen är ett slags vidareutveckling av en arbetsgrupp för kvinnliga studerande, som vi alla varit med i under flera år, berättar Kristina Hultman. Där en massa seminarier och gruppstudier av till exempel kvinnorörelsens historia föddes idén att göra något mer konkret. Det kändes bra att kunna ta vara på all den kunskap som fanns samlad i gruppen.

Manliga hierarkier

Ämnet universitetet sätter full fart på prästet runt bordet. Alla vittnar om sina erfarenheter av manliga hierarkier inom ämnen som filosofi, psykologi, idéhistoria och socialantropologi. Det är inte bara kursuppläggningen som har ett manligt perspektiv, det handlar också omhandledare som inte vill befatta sig med vissa ämnen och ojämlikhet i tillsättningen av doktorandtjänster.

— Det finns verkligen behov av ett slags stödgrupp för kvinnliga studenter på universitetet. Något som visar att de inte är ensamma. Det är också en idé med Bang, att peppa tjejer att både läsa och skriva om det som angår dem, säger Susanne Skog.

Hon svär samtidigt en liten ramsa över studentkårens bristande intresse, "de tycks tro att vi är något slags stalinistisk bas för vänsterinfiltration" och förklarar hur gruppen sökt pengar utifrån, från civildepartementets för att finansiera tidningen.

Om debutnumret av Bang fokuserades på blicken — att se eller bli sedd, begära eller begäras — så kommer nästa nummer att ha det kroppsliga som tema.

— Det är typiskt, säger Petra Ulmanen, kroppen tycks inte existera i den intellektuella världen. Det är något som har med kvinnor att göra, blod och barnafödande och andra snipeksaker. Men ta till exempel bulimi och anorexi, som ett tänkte ta upp nu. Eftersom det ofta är kopplat till prestationsångest så måste universitetet rimligtvist vara ett av de ställen där kvinnor hetsäter och kräks mest.

— Det är bara att gå och lässa klottret på toalettdörrarna ute i Frescati, så ser man att tjejer skriver långa, långa drapor om detta. Men vem belyser och debatterar det bland akademiker? frågar Kristina Hultman.

Framåt och bakåt

En annan av den ambulerande redaktionens önskningar är att föra dialogen både framåt och bakåt.

— Det snackades om att vi skulle slå på Grupp 8 när vi startade, vilket inte alls är sant. Även om vår linje snarare bygger på infiltration än separatism. Tvärtom ser jag det som att vi borde avmystifiera dem. Visa att de inte var några monster utan faktiskt röjde väg för oss yngre feminister som kommer nu, säger Kristina Hultman bestämt.

— Vi har inte precis några mysmiddagar ihop med dem, men vi har bland annat tagit intryck av deras disciplin och organisation. Det var inget gullgull och flumdemokrati där, utan det fanns ett krav på att alla skulle komma och ställa upp, förklarar hon.

De övriga i gruppen instämmer med en mun och berättar stolta om hur de jobbar skift på kvällar och nätter för att tidningen ska bli klar och turas om att sälja annonser. Ett arbete som inte alltid är helt lätt eftersom de flesta är noviser när det gäller det praktiska jobbet med att sätta ihop en tidning.

Paula Eriksson pratar också om kvinnors historielöshet och menar att det också är viktigt att gå ännu längre tillbaka tiden, före 60-talet. Som namnet antyder är den legendariska DN-journalisten Barbro Alving, med signaturen Bang, en av förebilderna.

— Det var verkligen häftigt att upptäcka henne, säger Susanne Skog. Vilken kvinna! Hon startade de fredagsbaren före kriget. Skrev otroliga artiklar och hade ett "oäkta" barn och allt. □

På nästa uppslag dyker DN:s kulturredaktion ner i tidskriftsfloden.

Foto: ANNA WIDOFF

Blick för tidningar. Redaktionen för tidskriften Bang ägnade sitt första nummer åt blicken, nästa utgåva tar kroppen som tema. Från vänster Ann Frisell, Paula Eriksson, Petra Ulmanen, Kristina Hultman, Susanne Skog och Cecilia Annell.

Frostenson populärt val

Av KERSTIN SEDVALLSON

■ Hägnad och tillfredsställelse uttrycker författare och kritiker över Svenska Akademiens inval av den 30-åriga poeten, dramatikern och översättaren Katarina Frostenson till stol nummer sjutton efter Artur Lundkvist.

Författaren Erik Beckman, som också är bekant med Katarina Frostenson, är rent av överförtjust:

— Det är fantastiskt bra! Det är det bästa Akademien gjort sedan 1786 (det var då den bildades). Katarina Frostenson är min tids poet framför alla andra. Jag nästan dyrkar henne!

Erik Beckman kan inte förstå vem i Akademien som kan ha klackt idén.

— Jag begriper faktiskt inte hur det kan ha gått till.

DN-kritikern Ruth Hallsén, som nu återvänder till huset, gläder sig över att Akademien valt in en kvinna som verkar mycket sympatisk och begåvad.

Ett tillskott

— Men jag förstår mig inte på hennes poesi. Och jag tycker att Akademien hoppat över en generation. Jag skulle heltre se sådana som Birgitta Trotzig, Sigrid Combüchen, Agneta Pleijel. Eller varför inte en kritiskt litterärsurpcofessor som till exempel Louise Vinge. Jag förstår att det valet har in litet yngre personer för att det inte skall bli så gubbigt.

Mest för och lite emot. Författarna Kristina Lugn, Ernst Brunner och Magnus Wiliam–Olsson tycker det är bra att Katarina Frostenson valts in i Svenska Akademien, medan Yiva Eggehorn är mer kallsinnig till valet.

Ruth Hallsén finner det mycket märkligt att vi har en akademi där inte Sven Delblanc, P O Enquist, Lars Gustafsson, Olof Lagercrantz, Göran Palm, Tomas Tranströmer, Per Wästberg finns med.

Poeten Kristina Lugn tror att Katarina Frostenson kan tillföra Akademien mycket för dem som är yngre.

— Svenska Akademien framstår som mer och mer tvivelaktig vilket bokket om Salman Rushdie. Men samtidigt kan man inte spola en sådan stor och betydelsefull institution.

— Då får man förändra den inifrån, säger Kristina Lugn.

Ernst Brunner, författare och vän, som finner Katarina Frostensons poesi vara konkret och osynlighalt. Det är betong över orden.

Mer kallsinnig är den nästan jämnårige poeten Yiva Eggehorn, som inte blivit engagerad av Katarina Frostensons poesi.

— Vad jag förstår är det på flera olika kvalitikationer hon är invald. Det är ju inget litterärt pris. Att hon översätter och har kontakt med fransk litteratur och unga poeter i Sverige har haft sin betydelse.

Unge poeten Magnus Wiliam-Olsson tycker om det mesta Katarina Frostenson skrivit. Särskilt belåten är han också med valet med tanke på poesins intressen.

DN:s litteraturkritiker Bengt Holmqvist, som med entusiasm följt Katarina Frostensons författarskap, menar att valet innebär en alltmer nödvändig förnyelse i Akademien.

— De har suttit där med sina tommar stolar och mött ett motstånd bland många yngre författare, som inte vill hamna i en församling, där flera av de bästa dragit sig tillbaka. Nu har de med ett nästan genialt drag kunnat ta sig av den här situationen genom att välja en mycket yngre person, som står utanför. Hon behöver inte skämmas för att gå in där. Jag misstänker att en del, som är tio femton år äldre och som varit ett naturligare val, både varit tryckstamma efter Rushdieaffären, säger Bengt Holmqvist. □

Jungfruns hjärta

av Katarina Frostenson

Felicia är sedd. Felicia visar sitt pärlband.
Inte helt. Bakom luckans spjäl

Fåglar på grenen. Den vita radens glans, i ett leende i stället

Det bränns i hjärtat, det leendet det spelar hind med andra

Ingen kommer här fram Se, vänd och gå
spräng klacken över hjärtat

spring åter till sekunden då det röda bandet brast
En dag går jag det fram helt och igenom hans rygg

sätt ut mitt hjärta i sin enda svarta vik
Råken sorlar

"Jungfruns hjärta" är hämtad ur Katarina Frostensons senaste diktsamling "Joner" som utkom i höstas.

15 KRITIKER
MARS
Recensenter väljer bland säsongens böck

Placering förra månaden

1. **Arne Johnsson: Dess onde kyssr** — Brutus Östlings förlag Symposion — 1
2. **Leif Furhammar: Filmen i Sverige** — Wilson — 9
3. **Didier Eribon: Michel Foucault** — Brutus Östlings förlag Symposion. Övers. Gustaf Gimdal — NY
4. **Michail Bachtin: Dostojevskijs poetik** — Anthropos. Övers. Lars Fyhr och Johan Öberg — 3
5. **Peter Englund: Förflutenhetens landskap** — Atlantis — 4
6. **Derek Walcott: Vinterlampor** — Wahlström & Widstrand. Övers. Jonas Ellerström, Göran Printz-Påhlson, Gunnar Harding — 8
7. **Göran Rosenberg: Friare kan ingen vara** — Norstedts — NY
   G C Lichtenberg: Kladdböcker — Propexus. Övers. Peter Handberg — NY
8. **Björn Berglund: Ögat i blomman** — Atlantis — 10
   Oslp Mandelstam: Resan till Armenien — Alfabeta. Övers. Bengt Samuelson — NY
9. **Lars Sund: Colorado Avenue** — Tiden — NY
10. **Vilhelm Ekelund: Böcker och vandringar** — Ellerströms — NY
    Jorge Luis Borges: Labyrinter — Umbra Soka. Övers. Johan Lasarna — NY

"15 kritiker" publiceras första söndagen i var månad i Dagens Nyheter, Göteborgs-Posten o Sydsvenska Dagbladet. Dess aktuella listan or tar böcker som kommit ut från och med febr 1991.

Deltagande kritiker:
Dagens Nyheter: Åsa Beckman, Henrik Berg Ola Hessler, Per Jönsson och Ingela Lind.
Göteborgs-Posten: Lena Ekstrand, Tomas P Björn Gunnarsson, Lars Nygren och Monika Tunbäck-Hanson.
Sydsvenska Dagbladet: Gun R Bengtsson, G Lundstedt, Peter Luthersson, Anders Morten och Svante Nordin.

® DN, G-P, SDS

"Friare kan ingen vara." Göran Rosenbergs bok om USA är ny på månadens kritikerlista.

3.

DRÄPEKONST OCH FRÖSPRIDNING

En frostensonsk epok?

1992 valdes Katarina Frostenson in i Svenska Akademien. Hon var bara trettionio år gammal och efterträdde Arthur Lundkvist på stol 18 som den blott femte kvinnliga ledamoten i den gamla institutionens historia. Valet var populärt. Frostenson sågs som ett nödvändigt och förnyande tillskott i en institution i kris: Rushdieaffären var fortfarande färsk och de namnkunniga ledamöterna Kerstin Ekman, Lars Gyllensten och Werner Aspenström hade just lämnat arbetet i Akademien. Kritikern och kulturjournalisten Per Svensson kallade valet för ”en sensationellt god nyhet”, ett ”högst oväntat genidrag” och fortsatte på ett sätt som i efterhand ter sig en smula klärvoajant:

> Hädanefter måste akademin tas på allvar, till och med på kultursidorna. Frostenson kommer att ge den legitimitet och göra den respektabel också för det unga avantgarde som brukar vädra sina kavajer på Forum Arnault, multimediegalleriet som drivs av den nya akademiledamotens man Jean-Claude Arnault. Hädanefter är det fullt möjligt att tänka sig inte bara Horace Engdahl, utan också Anders Olsson, Stig Larsson,

> Ernst Brunner, Ulf Eriksson och Ann Jäderlund som medlemmar av akademin.[340]

Engdahl och Olsson blev mycket riktigt medlemmar, även om det skulle dröja sexton år innan den senare ersatte Lars Forssell på stol 4. Förknippningen mellan dem och Frostenson (och Larsson) är viktig. Det var ju inte bara den då nya ledamoten som betraktades som ett ”barn av det postmoderna 1980-talet”, som det heter om henne i en recension av *Sånger och formler* från 2015.[341] Svenssons värdering är också intressant. Han markerar ju invalet som en ganska radikal förändring, som lägger den gamla institutionen i linje med tiden, symboliserad av ”avantgardet” som höll till på kulturföreningen Forum, som kopplas till kretsen runt tidskriften *Kris*, vars association med det som kallades postmodernism har diskuterats.[342] Starten på en ny era, anförd av Frostenson? Nja, det är att överdriva, men Svensson antyder det: invalet gör att Akademien nu måste tas på allvar av kultursidorna (den bildade medelklassen, kritiken, litteraturintresserade) och att den blir respektabel för ett ungt ”avantgarde” (nydanarna, smakens utmanare), vilket implicerar att den tidigare inte angått dem, och innebär därför en verkligt genomgripande förändring.

På inget ställe, förutom här, kommer jag att tala om den kris som bröt ut i Svenska Akademien hösten 2017, efter *Dagens Nyheter*-journalisten Matilda Gustavssons reportage om Forums konstnärliga ledare, men konstateras måste att Frostenson plötsligt – och kanske för första gången sedan invalet – hamnade i det mediala blickfånget. I april 2018 tog hon en paus från arbetet i Akademien. Att exempelvis Björn Wiman, kulturchef på *Dagens Nyheter*, betraktade detta som nödvändigt för att institutionen alls skulle ha en chans att överleva krisen har förstås konkreta anledningar, men kontrasten mot orden som följde hennes inval är likväl ironisk.[343] Den 18 januari 2019, bara några dagar innan den här boken färdigställdes, valde Katarina Frostenson också att utträda ur Svenska Akademien.

Redan i samband med att pausen tillkännagavs, mer än ett halvår innan utträdet, publicerade Göran Greider dikten ”En knytblues för en tid som brister, ett litterärt system som kollapsar” i *Aftonbladet*. I den gör han gällande att öppningen som Svensson och andra gladdes över 1992 nu har stängts: ”När Svenska Akademien störtar samman / är det en tid

/ en epok i miniatyr / som går mot sitt slut: // Det tog trettio år att skapa en så upphöjd församling."

Dikten har litteraturhistorieskrivande anspråk. Tonen är enkel, dikten tycks utge sig för att återge ett sakförhållande, perspektivet är långt. Greider skriver att ingen brydde sig särskilt mycket om Akademien för trettio år sedan, men i och med att litteraturens situation vid den tiden förändrades – den blev, med min terminologi, postmodern – fick institutionen en ny funktion i förhållande till "ett litterärt fält invaderat av marknad": "i dokusåpornas tid behövde / det litterära systemet ett ankare / i själva den mediala himlen […] Odödligt metafysisk och medialt lyskraftig på samma gång". Åttio- och nittiotalen, understryker Greider mot diktens slut, födde en kvalitativt ny Akademi – "Plebejisk kommersialism och sparsmakad högborgerlighet / skulle plötsligt samsas i samma tidsanda." – med hämmande effekter på den svenska litteraturen.

Greider själv tycks aldrig ha varit imponerad av "det förbannade åttiotalet / de många vändpunkternas decennium". Å ena sidan är den motviljan politisk, å andra estetisk:

> Stockholms innerstad tömdes
> på arbetarklass men ju mer socialt likriktad Staden blev
> desto oftare hyllades dess mångfald.
> Ivar Lo lämnade Bastugatan för gott.
> På en innerstadsklubb för de invigda
> blev torg till källare.
>
> […]
>
> På de stora förlagen satt äldre män
> svepta i en svunnen tid
> men in genom dörrarna kom de nya profeterna:
> De postmoderna, de poststrukturalistiska,
> esteterna, intertextualisterna, derridadaisterna,
> pauldemansonianerna, desomtogavskedtillsocialismen-isterna
> och hävdade att minsta försök
> till en rättvis omgestaltning av detta samhälle
> ofelbart slutar i Gulag
> och de kom oftast
> från den europeiska reaktionens huvudstad Paris.
> Deras uppgift blev till slut ingen mindre
> än att rädda en hotad kulturkonservatism.

Åttio- och nittiotalen var de märkliga årtionden
då en ny Akademi faktiskt föddes:
Plebejisk kommersialism och sparsmakad högborgerlighet
skulle plötsligt samsas i samma tidsanda.
Det syntes i litteraturen: Den blev liksom rädd,
rädd för sig själv och den
oavvisliga makt som alltid finns i orden.

Efter en uppläsning gick jag en dag
genom Kungsträdgården
bredvid Katarina Frostenson.
Nej, vi kände inte alls varandra.
Men jag minns att hon såg på några stora lyftkranar
liksom i kataton förundran över
en tid som reste sig över oss alla.
[…]

Greider porträtterar inte Frostenson negativt. Han tycks snarare sympatisera med fasan hon betraktar den pågående förändringen med, synekdokiskt betecknad genom byggföretagens omdanande teknologier, anläggningsmaskinernas omänskliga skala. Men hon blev del av en ”patriarkal akademi / som deformerar var och en som stiger in i den” och därför välkomnar Greider krisen:

Så när Svenska Akademien brister
och faller samman,
begå då inte misstaget att tro
att det är enskilda personer det handlar om:
Det är en tid som brister,
ett litterärt system som kollapsar.

Litteraturen lämnar himlen.[344]

I dikten är Frostenson och Engdahl de huvudsakliga representanterna för Akademien (Sara Danius nämns dock också). Det är signifikativt, även om valet med största sannolikhet sker mot bakgrund av krisens huvudfigurer. Men Frostenson var ju också först genom dörren när förändringen som Greiders dikt gör gällande initierades – en förändring som är analog, det ska läggas till, med det maktövertagande som flera

kommentatorer talade om i förra kapitlet, dock utan att nämna Frostenson. Och eftersom Greider kallar perioden för ”Horace dagar” är det förstås Engdahl som ställs i centrum, i samklang med hur han i drygt två decennier fungerat som Akademiens ansikte utåt, blivit kändis, tagit en plats i gemene mans medvetande och spelat en självklar roll i den mediala offentligheten.[345] Men Engdahl själv verkar vara av en annan uppfattning. Enligt rapporter till *Dagens Nyheter* var han den som med störst eftertryck motsatte sig de under hösten 2017 och våren 2018 väckta kraven på Frostensons utträde ur Svenska Akademien. Han framhöll Frostenson som vår tids största poet och menade att dagens akademi skulle bli känd för eftervärlden som ”Frostensons akademi”.[346]

I offentligheten har Frostenson aldrig spelat en särskilt stor roll, åtminstone inte i egenskap av poet, debattör eller intellektuell. I samband med invalet i Svenska Akademien hävdade hon, kongenialt nog, att hon tillhör ”en tyst generation”. ”Vi vill inte synas”, sa hon, ”vi drar oss hellre undan för att syssla med våra egna projekt. Det är något jag ofta anklagat mig själv för att göra. Att jag tackade ja till akademin kan delvis vara ett uttryck för att jag vill revoltera mot det mönstret”.[347] Särskilt synlig gjorde det henne dock inte. Och kongenialt med tystnaden hon talar om, kallas både hon och hennes dikter ofta gåtfulla och hon har, påpekar Anders Olsson i *Skillnadens konst* (2006), ibland lästs som en diktare utan ”social relevans”.[348] Frågan om det senare är en funktion av det förra går förstås inte att svara på, men symmetrin får en att undra.

Dunklet och det postmoderna

1988 drogs Frostenson in i en så kallad obegriplighetsdebatt – tveklöst en specifik form av synlighet i den litterära offentligheten – efter att kritikern och litteraturvetaren Tommy Olofsson gav Jäderlunds diktsamling *Som en gång varit äng* en kritisk recension i *Svenska Dagbladet*,[349] och Magnus Ringgren riktade en snarlik kritik mot boken i *Aftonbladet*.[350]

Jäderlund klandrades, kort sagt, för att skriva dunkelt och kritiken kan betraktas som ett relativt typiskt uttryck för hur modernister och avantgardister, men också somliga romantiker, mottagits när gängse konventioner om begriplighet och klarhet trotsats. Ett tidigare och välkänt svenskt exempel är debatten som utlöstes när Sten Selander gav Erik Lindegrens *mannen utan väg* (1942) en kritisk recension.

Då som senare föll favören på kritikens objekt, men i fallet Jäderlund var genmälet inte primärt kodat av en originalitetsretorik. Selander avskrevs som ett fornminne,[351] men Olofsson och Ringgren fördömdes på ett annat sätt. Försvaret, signerat Åsa Beckman, buntade nämligen ihop Jäderlund med Frostenson (samt Eva Kristina Olsson och Birgitta Lillpers) och beskyllde de manliga kritikerna för en elakartad enögdhet – för att vara oförmögna att läsa kvinnlig poesi.

Jäderlunds dikter, menar Beckman, ska inte klä skott för den språkkritiska, svåra poesi ”som till exempel Anders Olsson eller Ulf Eriksson skriver”. Den är nämligen inte alls så märklig som kritiken gör gällande, utan kan, precis som Frostensons, förstås som en gestaltning av ett ”personligt förhållande till världen”. Författarna representerar enligt Beckman en ny form av kvinnligt skrivande, där ”en verklighetsupplevelse som inte ryms i det vanliga poetiska språket, utan kräver en helt egen syntax” kommer till uttryck. Den är inte obegriplig, men den är kvinnlig på ett betydelsefullt sätt. Olofssons och Ringgrens invändningar gjordes så till en könspolitisk fråga: männen, menar Beckman, måste lära sig att läsa könsöverskridande.[352] Denna särartsfeministiska tolkning av Frostenson påminner om synsättet som Witt-Brattström anför i *Stå i bredd.*

Utan att direkt avvisa tolkningarna – det finns definitivt bitar av den frostensonska dikten som kan sägas ge fog för dem – ansluter jag mig till Anders Olssons synsätt, som i princip är det motsatta. Han skriver nämligen att en diktare för Frostenson är ”obestämd”, eller androgyn.[353] I en intervju från 1996 tycks Frostenson själv bekräfta uppfattningen. Hon talar där om skillnaden mellan vad som kallas en manlig och en kvinnlig position (konventionellt bestämda: den förra är aktiv, den senare passiv) och hur dessa aktualiseras i hennes poesi, men för hennes vidkommande tycks dikotomin inte giltig: ”att inte acceptera gränser”, säger hon, är en ”grundläggande erfarenhet” för henne, med tillägget att hon faktiskt oftare upplever sig inta den manliga positionen än den kvinnliga, vilket får en bildlig avfattning: ”Jag kan känna igen mig i villebrådet, men det är oftare tvärtom, jag är den blicken som misshandlar.”[354]

Utan att därmed kalla Frostensons poesi obegriplig, kommer jag i det som följer föreslå en läsart som bejakar dunklet. I den berömda essän ”On Difficulty” (1978) diskuterar George Steiner fyra olika former av estetiskt dunkel eller obegriplighet i förhållande till den moderna poesin. Den sista formen, så kallat ontologiskt dunkel, är av betydelse här. Stei-

ner menar att den utmärker modernismens poesi i slutet av artonhundra- och början av nittonhundratalet, och är intimt förknippad med konstens avskärmning från marknaden i det nya mass- och industrisamhället. Detta dunkel förstås av Steiner som ett slags radikalt ifrågasättande av språkets kommunicerande natur, en protest mot vardagsspråket och ett uttryck för poesins autonomi och kritiska potential.[355] Olsson invänder mot Steiner. Dunklets figur, menar Olsson, går att spåra långt tillbaka i litteraturens historia och är mindre heroisk, mer brokig, än Steiner ger sken av. Dunklet finns nämligen i både ”höga” och ”låga” former, samt i konkretismens/språkmaterialismens ”neutrala” form, där det snarast utgör ett slags semantisk nollpunkt. Beträffande Frostenson (och Jäderlund) menar Olsson att dunklet är en effekt av ”ordmagi”, manieristiska tekniker, syntaxbrott – av en lek med konventionella litterära föreställningar om begriplighet.[356]

Närmare kärnan i vad jag uppfattar som ett essentiellt drag, ett slags bestämmande protest i Frostensons poesi – och som möjligen hör ihop med hennes undandragna position – kommer Olsson dock när han anför Schlegels klassiska text ”Über die Unverständlichkeit” från 1800. Den korta essän läses av Olsson som Schlegels försök att övertyga läsaren om att Athenäumkretsens litteratur, som då anklagades för obegriplighet, kommer att bli fullt begriplig för det nya seklets människor, den kommande modernitetens läsare – dunklet ges alltså en temporal aspekt – samtidigt som Schlegel lägger till att det finns något katastrofalt i tanken på en sådan begriplighet, ja nästan ett slags död: ”det skulle göra er förskräckta om hela världen, som ni fordrar, en gång på allvar skulle bli helt igenom förståelig.” [357] Athenäums oförståelighet är alltså ett värde. En förklarad, förståelig värld, den totala transparensen, är däremot något förskräckligt, kanske till och med en mardröm. Olsson gör en vidare poäng av det här, i det närmaste en sorts väsensdefinition av (god) litteratur.[358] Jag vill dock dröja vid Schlegels bejakande av oförståeligheten och hans tal om det förskräckliga i en värld som blivit förståelig, eftersom denna transparensens mardröm kan förbindas med Frostenson, som på flera ställen anför det dunkla som ett värde.

Men hos henne är transparensen inte föreställt hot; den är ett faktum. Världen, skriver hon i essän ”Scener” från 1989, ”badar i ljus, som stirrar mig rakt i ansiktet, stint. En utsläckt och upplyst värld och, framför allt *genomlyst*, liksom fråntagen sin gåta”.[359] På ett annat ställe i samma essä

knyter hon denna på en gång utsläckta och upplysta, döda och förklarade, världs tillstånd till språkets:

> Sverige lyser med sina enstaka ord, med sina praktiska sammansättningar, med sina sammansatta ord. Palmemordet. Sikhsmugglingen, spelmissbrukare. Alla dessa som verkar göra verkligheten så hanterlig, knådbar. JO-Nilsson, SAS-Janne, Skara-Bert. En undergrävande intimitet, en sladdrig förtrolighet som löser upp gränser, som gör det svårare att se. En långsam, bedövande suggestion av enhet, enkel och odelbar, lätthanterlig. Alltså: var finns gränsen. Den levande gränsen, det vakande avståndet som hindrar världen från att sprättas upp, att blottas på sina vrår, att helt förlora kontrollen.[360]

I essän ”Språket och den andra” från samma år återkommer diagnosen. Språket är ju vad vi delar, det är vi tvingade till att använda, om vi önskar kommunicera, förstå varandra. Och enligt Frostenson är detta språk, som präglar vad hon kallar ”det lysande samhället”, våldsamt och kontrollerande, ett slags entydighetens tvång. Det säger, utan att artikulera det – på grund av själva sin konstitution – att världen är enkel, möjlig att förstå och hantera. Alltså, språket saknar den schlegelska oförståeligheten löfte om förändring:

> Det är ett språk som strålar ut att världen är här, fullständigt här, att den är helt möjlig att hantera, att praktiskt taget allt kan ordnas in. Det är ett språk som lyser av sin frånvaro av det andra, det vaga, det tvetydiga, det mörka. Ett blankt språk. Ett språk utan skugga. Ett språk som inte låter något annat höras. Det breder ut sig på skyltarna, anslagen, rubrikerna, alla de pedagogiska råden som finns i varje hörn av vårt samhälle. Det är ett språk som oavbrutet tolkar, omtalar, vänder in och ut, som tror att allt kan tala och vill få allt att säga sitt. Det är språket som konstant tvingar samman namn med egenskaper, som gör konstant våld på individen genom sin mani att benämna: Hjärtmannen, Lungflickan, CancerLena.[361]

Båda passagerna ger en negativ, nästan fientlig teckning av det sena nittonhundratalets Sverige, eller av vad jag vill läsa som ett postmodernt tillstånd.

Språket som Frostenson talar om här bör alltså förstås som det delade språket – inte det poetiska språket – som ramar in och således skapar vår

sociala och offentliga sfär, som når oss via tidningar, skärmar och löpsedlar i senkapitalismens budskapsmättade mediakultur. Uttryckt med Jameson: språket som ”breder ut sig” kan förstås som en beskrivning vad han kallar för ”the noise and jumbled signals, the unimaginable informational garbage, of the new media society”.[362] Språket förbinds av Frostenson med existensen, utgör ett våld mot både individ och värld, gör det ”svårare att se” och ger en ”bedövande suggestion” av att världen är enhetlig, enkel, odelbar och lätthanterlig, att den är människan till handa, kan ordnas och genomlysas.

Frostenson hävdar inte att bilden av verkligheten som detta språk skapar är falsk, men dock att språket skapar en bild, ett visst sätt att uppfatta och erfara verkligheten. Därmed är den också kontingent, men likafullt ett villkor: det verkliga går inte att skilja från bilden av det verkliga. Världen har blivit simulakral. En postmodern, förmänskligad och *sluten* bildvärld, som bärs upp eller produceras av de intressen och företag (reklam, media, politik, osv.) som förfogar informationsteknologiernas (tv, radio, internet, osv.) kapacitet att kollektivisera teckensystemen. Det vill säga, förfogar över en kapacitet att påverka sätten som vi pratar om, benämner och förstår världen på, vilket dock inte innebär att detta sker i enlighet med en dold, ondsint plan. Jameson beskriver på ett ställe detta postmoderna tillstånd som så koloniserat av information och manipulation att litteraturens situation har blivit väsensskild från den de tidiga modernisterna verkade i:

> In the wholly built and constructed universe of late capitalism, from which nature has at last been effectively abolished and in which human praxis – in the degraded form of information, manipulation and reification – has penetrated the older autonomous sphere of culture and even the Unconcious itself, the Utopia of a renewal of perception has no place to go. It is not clear, to put it crudely and succinctly, why, in an environment of sheer advertising simulacra and images, we should even want to sharpen and renew our perception of those things.[363]

Jameson menar att situationen i sig avvisar den modernistiska föreställningen, kodifierad i den ryska formalismen, enligt vilken konstens funktion är att återställa förnimmelsen av livet, rycka oss ur vanans domning och ge oss en ny, annorlunda tillgång till verkligheten. Varför, undrar

Jameson, skulle vi vilja se denna alltförmänskliga värld med nya ögon? Nej, i postmoderniteten ter sig modernismens ”remarkable aesthetic” poänglös. ”Can some other function”, frågan han sig därför, ”be conceived for culture in our time?”[364]

Kapitlet kretsar i någon mening kring Jamesons fråga, genom att försöka tolka, förstå och frilägga de eventuella svar som artikuleras i Frostensons diktning, även om det måste konstateras att frågan väcks mot bakgrund av en förenklad bild av modernismen, som förstås innehöll andra föreställningar om litteraturens funktion. Frostensons ”svar” kommer sökas och diskuteras i förhållande till en sådan funktion, som utgör ett av huvudspåren i den tidigare forskningen, där den kallas för diktens estetiska autonomi, vidare specificerad med begrepp som motstånd, motspråk och negativitet. Möjligen överlappar dessa *ostranenie*, främmandegöring, men om de sägs sammanfalla försvinner meningsfulla skillnader. Jag talar om denna funktion som negativets funktion, eller som diktens förbund med ”dräpekonsten”, som det heter i ”Krans” i *Tankarna* (1994).[365] Enligt Jameson har kultursfärens autonomi förstörts i senkapitalismen, vilket inte betyder att kulturen har försvunnit utan tvärtom att det som en gång var kultursfären har expanderat, kommit att om- och innefatta snart sagt varje del av det sociala livet (men på ett, enligt honom, ännu icke-teoretiserat sätt). En konsekvens av detta är dock att distansen som är nödvändig för en oppositionell eller subversiv negativitet av denna typ har försvunnit. Kanske har negativiteten till och med blivit en antikvitet.[366]

Av detta ska dock inte alltför stora konsekvenser dras. Jamesons generella diagnos, som snaras rör möjligheten till praktiskt, politiskt motstånd och dess effektivitet,[367] utesluter inte att det finns en uppsjö poeter och författare eller andra konstnärer som gör bruk av dessa strategier och idéer. Dessutom kommer Frostensons svar sökas och diskuteras i relation till Rainer Maria Rilkes poetologiska begrepp ’det öppna’, vilket åsyftar ett slags transcendens av människan som villkor, eller mer specifikt: poesins kapacitet att öppna världen bortom det Jameson kallade för en helt igenom byggd och konstruerad mänsklig verklighet, där naturen avskaffats, eller kanske hellre glömts bort. Men den kan också ses som en öppnande funktion, åsyftande poesins kapacitet att förvandla, förfoga över verkligheten på ett sätt som håller den öppen snarare än stänger eller sluter den i entydig mening.

Den senare fuktionen är *möjlig* att läsa in i passagen som citerades ur ”Språket och den andra”, om man vänder blicken från den negativa teckningen av språket och världen och i stället uppmärksammar den frånvaro som Frostenson skriver att samhällets språk lyser av. Denna frånvaro betecknas på flera sätt, dels med substantiveringar som ”det vaga, det tvetydiga, det mörka”, dels med ett konkret substantiv med abstrakt referent, ”det andra”, dels som en förlorad ”gåta”. Men också genom att samhällets språk tillskrivs negativa egenskaper (”blankt”, ”utan skugga”) och sägs resultera i ett slags reducerande monotoni (”som inte låter något annat höras”). Benämningarna gör således frånvaron närvarande som frånvaro, en sorts icke-representerande figuration genom vilken Frostenson gör klart att det som råder förvisso är ett villkor, men inte ett nödvändigt villkor. Språket fångar oss i en bild av verkligheten, men det som inte är del i bilden är ändock tänkbart, en virtualitet (som kan aktualiseras). I essän bär poesin och konsten, genom att fungera som ett slags samhällsspråkets andra, denna virtualitet.

Beteckningarna på det som frånvarar används nämligen också för att benämna det som utmärker värdefull konst – som därmed kan förstås i termer av den schlegelska oförståelighetens löfte om meningsförändring, men också i relation till det ontologiska dunklets radikala negation av det språk som säger att världen ”är helt möjlig att hantera, att praktiskt taget allt kan ordnas in”. Ett slags mångtydighetens, det icke-bestämdas och förändringens utopiska löfte, burna av poesin och konsten. ’Utopiska’ dock i bokstavlig mening: jag följer Franzén och Olsson som båda lyfter fram vad den senare benämner ’den kritiska autonomin’ som ett slags fundament i den frostensonska dikten, kopplat till kategorier som motstånd och negativitet. Deras arbeten presenteras ingående i avsnittet ”Motspråk, negativitet, autonomi”.

Jag följer alltså linjen om diktens autonomi som en förutsättning, men vill göra den mer konkret: ett av studiens syften är att visa hur Frostensons diktning kritiskt griper in i sin tid och dess tendenser, varigenom jag argumenterar för att och diskuterar hur denna kritiska relation kan förstås i förhållande till det postmoderna tillståndet eller postmoderniteten. Å ena sidan är den kritiska relationen alltså tematisk, å andra kan den sägas röra Jamesons fråga, det vill säga frågan om poesins funktion. Utan att mena det som polemik: en påfallande tendens i forskningen om och kommentarerna till Frostensons diktning är att i diskursiv argumen-

tation om tematik och formella särdrag föra in lämpliga citat som bevis eller stöd. Metoden i kapitlets centrala avsnitt ”Negativet i två versioner” är den motsatta. Dikterna ”Negativ, tindra” (*Joner*, 1991) och ”Hornet” (*Karkas*, 2004) närläses och jämförs utifrån ett antagande: båda är programdikter, det vill säga möjliga att läsa som poetologiska yttranden om poesins hur och varför.[368] I slutet på avsnittet ”Vad gör ett negativ?” diskuteras en väsentlig relation mellan dikterna, som å ena sidan syftar till att motivera antagandet och å andra sidan bildar punkten från vilken jag vill göra en betydelsefull förändring i den frostensonska poetologin gällande. *Joner* brukar betraktas som Frostensons genombrottsbok; *Karkas* inleder vad jag menar bör läsas som en ännu oavslutad serie böcker (bland annat på grund av likartad formgivning, form, tematik, återkommande motiv), som jag i det som följer kallar Frostensons senare eller sena poesi. I ”Hornet”, argumenterar jag, får motståndet en annorlunda betingning. Det Frostenson själv har kallat ”en radikal negativitet” och för en motvilja mot ”en viss bild av verkligheten” försvinner inte,[369] men dess uttryck förändras. Kapitlet rör sig alltså från negativets till det öppnas funktion, från dräpekonst till fröspridning.

Orden och tingen

I avsnittet som följer kommer jag att undersöka och diskutera Frostensons poetologiska självförståelse. Frågor om vad dikten gör, vad den har för funktion, hur detta görande och hur denna funktion ser ut står i centrum och svaren söks huvudsakligen i essäer där hon uttryckligen diskuterar sin syn på poesin. Inledningsvis kommer hennes syn på det poetiska språket och dess relation till världen att diskuteras. Diskussionen centreras kring två avgörande punkter: det poetiska språkets natur och den poetiska bildens status, funktion samt relation till yttervärlden. Som helhet ska detta avsnitt läsas som en fördjupning av det inledande resonemanget om dunklets och poesins betydelse visavi det postmoderna tillståndet, och som ett slags grund för frågorna om autonomi, negativitet och motstånd som kommer att avhandlas senare.

”Beskriver – dikten beskriver inte”, hävdar Frostenson i essän ”Svartmålningen” (*Tre vägar*, 2013) och gör så en anmärkning som bildar utgångspunkt för det som följer:

> [Dikten] *efterliknar i rader*, det går ränder av klart återgiven verklighet genom det hela men dikten skriver framförallt fram bilder; ord ger ord, bilderna föder nya bilder ur sig. De väcks av ljuden, *ur dem växer en värld som är sin egen*, kommen ur världen, det går framåt litegrann som i en ramsa: ”denna saken den ska vandra, det ena ger det andra”. En kedja där varje länk är förändrande.[370] [min kursiv]

Passagen berör den mimetiska frågan om hur dikten förhåller sig till den yttre verkligheten. Frostensons svar: den efterliknar i rader, ett svar som förstås har som grund att den gör detta i stället för att beskriva verkligheten.

Låter man ’beskriva’ förstås som ”att representera i ord” – signifikanter som genom en konventionell relation betecknar ett signifikat – måste ’efterlikna i rader’ förstås som distinkt från detta. Diktens rader påstås ha en efterliknande, *ikonisk*, relation till verkligheten, det vill säga: relationen bygger på att tecknen *liknar*, i kontrast till en mer traditionell föreställning om att kopplingen mellan ord och ting är arbiträr och konventionell.

Stannar man där hamnar man dock aningen fel. Orden hon använder för att specificera diktens förhållande till verkligheten har funktionen av poetologiska begrepp och måste därför ges en närmare definition. Åtskillnaden mellan *efterlikna* och *beskriva* innebär nämligen en betydelsebärande distinktion som berör gränsen mellan subjekt och objekt.

När ett subjekt *beskriver* något står subjektet utanför eller över objektet – relationen är diskontinuerlig och hierarkisk. *Efterliknandet* innebär däremot att subjektet placerar sig i ett mindre bestämmande, ickehierarkiskt och därför kontinuerligt förhållande till objektet. Det första är en vertikal relation, det andra en horisontell, som ruckar en aning på det skrivande subjektets antropocentriska förhållande till verkligheten genom att inte placera henne över den. Nästa sats i passagen (”det går ränder av klart återgiven verklighet genom det hela men dikten skriver framför allt bilder”) ger ytterligare en vink. Frostenson skriver att efterliknandet innebär ett återgivande, men också att detta återgivande är något sekundärt. Efterliknandet står i första ledet; återgivandet är ett resultat eller en konsekvens. Att det just är substantivet ”ränder” som får beteckna återgivandets karaktär för å ena sidan tanken till mönstret av jämlöpande linjer, ränderna på en tröja eller en zebra, och å andra till ordspråket ”ränderna går aldrig ur”. Det kan förstås så här: orden som

poesin gör bruk och består av är inte skapade ur intet. De är tecken hämtade från vardagsspråket och satta i poetiskt bruk och har därför en dubbel natur: förutom att verka inuti dikten, där de sägs skapa en egen värld, har de en referentiell frånsida, en betecknande relation till yttervärlden: det finns ränder av denna verklighet som inte går ur orden. Samtidigt understryker satsens andra led att det inte är vad dikten *gör* – dikten skriver *framför allt* bilder – varför randen av verklighet, som sagt, bör betraktas som en ofrånkomlig konsekvens.

Dikten skriver alltså framför allt bilder, enligt Frostenson: ord ger ord, och ur bilderna som uppstår *föds* nya bilder som ”väcks av ljuden” – ordens auditiva kvaliteter – och ur bilderna växer en värld fram ”som är sin egen” om än ”kommen ur världen”. Dikten betraktas alltså som en egen värld, en värld som förvisso är sprungen ur den värld vi lever i och delar, men som på ett betydande sätt skiljer sig från denna. Det är också därför som dikten inte har status av verklighetsbeskrivning eller *mimesis*, utan är något som med poetiska medel – här synekdokiskt betecknat via ord, bilder och ljud – *efterliknar* verkligheten, samtidigt som en egen, autonom, värld skapas.

Beteckningen ’poetiska medel’ tycks dock felaktig. Orden, bilderna och ljuden är grammatiska subjekt i passagen, och tillskrivs en förmåga att skapa som går bortom eller utöver poetens intention. Det är dikten, inte poeten, som skriver bilder, enligt den här essän. Det är bilderna som *föder* nya bilder och det är ljuden som *väcker* dem, det vill säga en form av skapande som, i alla fall delvis, verkar ligga bortom poetens kontroll. Föreställningen ligger nära en romantisk *topos* om organisk form, som till exempel återfinns hos Coleridge och A.W. Schlegel. Coleridge beskrev särarten hos Shakespeare på ett sätt som minner om Frostensons syn på att enskilda element i dikten på ett *naturligt* eller *organiskt* vis ger nästa: ”All is growth, evolution, *genesis* – each line, each word almost, begets the following”.[371]

Överfört på Frostenson kan det uttryckas som att texten formas *inifrån*, av språkligt och auditivt stoff, snarare än utifrån en på förhand given plan eller en eftersträvad korrespondens med ett förhållande i yttervärlden. Diktens form kommer *efteråt*, som resultat. Till skillnad från dessa romantiker talar Frostenson dock inte om en ändamålsenlighet eller om en organisk enhet.[372] Världen som växer fram i dikten är ”sin egen” och varje del i kedjan som utgör framväxten är ”förändrande”, men

det är ett växande som inte följer någon övre eller yttre och för helheten bestämmande princip. Tvärtom utmärks synen på skapandet av en skillnadstanke, ett slags kontinuerligt åtskiljande som alstrar spridning och olikhet snarare än helhet och koherens. Det ligger inte långt borta att betrakta Frostensons syn på diktens skapelseprocess som *naturlig* snarare än *kulturell*: förstå den i termer av dispersion i stället för koncentration; spridning snarare än kondensering – en tanke som återfinns i romantikens poetologier, liksom senare hos en filosof som Henri Bergson (se *L'Évolution créatrice*, 1907) och efterträdare som duon Gilles Deleuze och Félix Guattari.

Synen på dikten som skapelse, det vill säga som en språklig värld framvuxen ur språkliga element – skild från den icke-språkliga världen – går också tillbaka på ett romantiskt topos, som med M.H. Abrahms kan kallas för idén om poesin som heterokosm. I denna idé utmanas förståelsen av poesin som imitation eller mimesis genom att poeten betraktas som en andra skapare, en som likt den kristna guden äger förmågan att skapa en värld. I somliga delar av den romantiska diskursen, skriver Abrahms, tillskrivs alltså poeten förmågan att skapa ett slags andra natur, vilket befriar henne från krav på att trovärdigt representera en yttervärld. Dikten, förstådd så, är en ”second creation, and therefore not a replica nor even a reasonable facsimile of this world, but its own world, sui generis, subject only to its own laws, whose existence (it is suggested) is and end itself”. Frostenson tillskriver dock inte sig själv denna förmåga, hos henne hör den starka skapandekraften till orden, bilderna och ljuden.

Mimologen

Frostenson talar i ”Svartmålningen” om ett ”avlyssnat språk” när hon skriver om orden som ett skapandets centrum. Hon talar också om diktandet och skrivandet som framkallat av livet i ordens ljud, av vad de avger och alstrar. [373] Uppfattningen har en närmast språkmagisk karaktär, det är, som sagt, åtminstone inte bara poeten som skapar, dikten, dess utsagor, dess ord och ljud skrivs fram som levande och skapande entiteter:

> Dikten hämtar ur de bara orden. Den när sig av sin egen utsaga. Den bärs fram av egen kraft, av ljudens liv. Vad är ordet?
>
> Ordet är inte kött, inte levande. Men varför känns det levande?
>
> Det rör sig i ordet. Det avger, alstrar. Abrakadabra – en uttydning av den magiska formeln kan vara ”Jag skapar som jag talar”.[374]

I det här finns en likhet med Stéphane Mallarmés motivationer till sin antimimetiska suggestionsteknik. I ”Crise de vers” (1885) talar han till exempel om att blockera läsarens tillgång till en stabil referent, en teknik där diktens kommunikativa och referentiella funktioner sätts ur spel för att istället ge den en magisk eller mystisk funktion, där ordet snarare frambesvärjer tystnad, tomhet, frånvaro.[375] Han skriver: ”Det rena verket förutsätter poetens retoriska försvinnande, som överlåter initiativet åt orden genom sammanstötningen av deras mobiliserade olikhet”.[376] Frostenson lämnar även hon initiativet åt orden, hon betonar den magiska eller mystiska sidan av den poetiska skapelseprocessen: det ”rör sig” i ordet, ordet ”avger” och ”alstrar” och är något som känns levande, även om det inte bokstavligen är levande. Poeten försvinner, åtminstone retoriskt, in i bakgrunden; det är de ”bara orden” som skapar, det vill säga orden sådana de är innan de sätts i kommunikationens tjänst. Frostensons synsätt grundar sig dock inte i någon verskris, är inte tydligt, som hos Mallarmé, en kritik av en romantisk-expressiv bestämning av poesi som intim bekännelse. Essän är snarare personlig eller privat än programmatisk eller polemisk, tycks beskriva hur just denna poet erfar och förstår det poetiska skapandet.

På ett annat ställe i essän frågar sig Frostenson varifrån diktens ljud kommer. ”Vad händer när de är ett med det de talar om, när de förstärker och bygger den värld som sägs ut? De verkar inte för sig själva. De tar i varandra, länkas och gjuts samman.”[377] Ljuden tillskrivs här förmågan att sammanfalla i mening med, eller ha en naturlig och omedelbar koppling till, vad de talar om. Det är möjligt att tolka den här synen i linje med Thomas Götselius påstående i essän ”Dekreativ dikt” från 1998).[378] Han menar där att det svenska åttiotalets poesi är språkidealistisk, i meningen att språket blev det centrum från vilket skapandet utgick – under sextio-, sjuttio- och åttiotalet, skriver han, fick språket en autonom, strukturerande och kreativ funktion, klev ”in i subjektspositionen” och blev poesins produktiva och skapande kraft.[379] Detta kan förstås som ett postmodernistiskt fenomen, i linje med Charles Altieris diskussion

av hur ”the working of language” tillmättes skapande agens inom en viss gren av den amerikanska postmodernismen, tydligast representerad av Charles Bernstein och languagepoesin.[380] Man kan dock också, som Olsson, betrakta Frostensons syn som ett uttryck för en ”urgammal språkmagisk uppfattning om ljuden och bokstävernas egenvärde” som tagits till vara av en ”genuint modernistisk självspegling”.[381]

Det är den senare vägen jag vill ta. Uppfattningen som Olsson talar om har, efter Platons dialog *Kratylos*, kallats för kratylism, och går kort sagt ut på att ordens betydelse stämmer någorlunda överens med tingens natur. Dialogen kretsar kring betecknandets problematik, eller mer specifikt kring frågan om huruvida tingens namn är konventionella eller naturliga, om språket är ett system av arbiträra tecken eller om orden har en inneboende relation till tingen de betecknar. Sokrates uttrycker den kratylistiska positionen så här: ett namn är ”en efterbildning med rösten av det som man härmar, och efterbildaren benämner med rösten det som han härmar.”[382] Efter en stunds diskussion och prövande av argument tillsammans med Herakleitoslärjungen Kratylos och vännen Hermogenes inser Sokrates dock att denna uppfattning om språket inte håller, men når slutsatsen att den *borde* stämma (även om dialogen avslutas med att språkfilosofin som sådan avfärdas). Det kratylistiska resonemanget har dock gett upphov till en tradition, som efter Gerard Genettes *Mimologiques* (1976) har kallats mimologins.[383] Martin Larsen ger i artikeln ”Den trojanske hest. Mimologiske kvababbelser” (2014) ett slags skiss av denna, med avseende på modern poesi, och följande redogörelse vilar på Larsens artikel.[384]

Efter Genette framhåller han vad som kallas för två mimologiska grundhållningar. Den första, så kallat primitiva, hävdar i enligt med dialogens Kratylos att det finns ett starkt mimologiskt förhållande mellan ord och ting, det vill säga: orden efterliknar tingen och är nödvändigtvis *korrekta*. Den andra, som har starkare bäring på modern poesi, menar att orden *borde* efterlikna tingen. Mimologer vill således förstå språket i en sorts rått tillstånd, sådant det är innan det blivit redskap för kommunikation och satts i socialt bruk, vilket med hån avfärdats av de senaste århundradena språkvetenskap, särskilt av den i våra dagar hävdvunna uppfattningar som betraktar språket som ett system av arbiträra tecken, vars mening bestäms genom konvention och bruk (en lingvist som Roman Jakobson har dock visat stort intresse för mimologin).

Larsen framhåller Mallarmé och Velimir Chlebnikov som exempel på poeter med en mimologisk hållning eller metod. Mallarmé, till exempel, försökte i *Les mots Anglais* (1877) upprätta ett schema över de enskilda bokstävernas elementära mening i engelskan (exempel: konsonanten C är ljudligt förknippad med ett beslutsamt angrepp, som i ”cut”) även om han, likt Sokrates, snart nådde slutsatsen att språket förvisso har mimologiska drag, men det kan inte leva upp till det idealistisk-kratylistiska löftet. Men, lägger han till, om detta ideala språk inte finns kan det uppfinnas. Eventuellt är det möjligt att med mimologin reparera det språk vi har! Futuristen Chlebnikovs förfarande är snarlikt – med den betydande skillnaden att hans och andra futuristers mål var att skapa ett nytt språk – och liksom Mallarmé skrev han fram ett mimologiskt schema över de enskilda bokstävernas betydelse, dock utan att ge några specifika fonologiska förklaringar. Han såg en likhet mellan poesin – eller närmare bestämt den futuristiska zaumpoesin (ungefär ”bortom förnuftet-poesin”) – och de trollformler eller magiska ramsor som finns i religiösa eller hedniska texter – en likhet som även Frostenson anspelar på i citatet ovan: ”Abrakadabra – en uttydning av den magiska formeln kan vara ’Jag skapar som jag talar’”.[385] Det finns, menade Chlebnikov, ord som har förmågan att styra ont och gott, gripa in i människans hjärta och förändra det. En snarlik tanke om ordens starka inflytande kommer till uttryck i en enrading i Frostensons *Flodtid* (2011): ”Det orden har sagt blir till i köttet ödet”.[386]

Chlebnikovs ärende är dock att presentera ett så kallat transrationellt snarare än ett rationellt argument. Han vill, genom att peka på dem, skapa förbindelser mellan ord och ting, ett slags performativ mimologi (eller patafysisk mimologi) som ska skiljas från Mallarmés ljudsymbolik och från den primitiva kratylismen.[387] Frostenson argumenterar inte för sin sak. Den mimologiska biten av hennes poetologi är snarare något som antyds – eller läggs fram som sakuppgift. Mimologin kan, som antyds via Mallarmé, betraktas som ett slags reparation av språket, det vill säga som del i ett slags motståndsstrategi. Eller som del i skapandet av ett språk som är oavhängigt det sociala, kommunicerande, konventionella och – som det heter i en bit av den långa dikten ”Orden mot” i *Flodtid* – döda språket:

När rasslet av det döda språket hörs ser du upp ögonpar
det finns inga papperslösa, det är människoansikten
det var inga båtflyktingar, det är kroppar
själar [388]

Utan att ägna dikten en omfattande kommentar, kan första satsen i andra respektive tredje raden läsas som bestridanden av ord eller uttryck som är vanliga i det byråkratiska/massmediala/offentliga språket. Den andra satsen i respektive rad ersätter dem med korrektioner: ”människoansikten” och ”kroppar // själar” är de riktiga, icke-falska, benämningarna på människorna som flyr sina hem för att undkomma krig och misär. Denna kritiska strategi, tillsammans med anklagelserna mot ett dött språk, diskuteras längre fram. Och även om diktens kritik inte tycks mimologiskt motiverad, rör det sig om en strävan efter eller vilja till *en riktig benämning*, en implicit kritik av det vardagligt-mediala språkets instrumentalism, som så effektivt gör främmande andra av de nödsatta. Mimologin är dock knuten till detta, och utgör en väsentlig del av den poetologiska självförståelsen, tydligt i ett annat stycke från ”Svartmålningen”, där Frostenson skriver: ”Språket tecknar […] språket på sidan liknar. Men sällan med liknelser eller beskrivningar, utan genom att som bokstav resa sig till ett tecken, likt natur: grässtrå, björkfläck, svans. Pip. En fågelklo”.[389]

Poesins språk sägs här likna genom att som bokstav – som skriftlig-visuell materia – bli ett andra gradens tecken och på så vis likna något i naturen. Dikten liknar alltså inte någonting utanför den genom beskrivningar eller med hjälp av en bildlig trop, utan genom att bokstäver blir skriftlig-visuella tecken och liknar något. Som tidigare är kopplingen mellan dikt och verklighet horisontell och relativ, snarare än vertikal och expressiv: en bokstav kan likna en svans eller ett grässtrå på samma vis som en dosa snus liknar en hockeypuck – visuellt. Dikten *producerar* snarare än *reproducerar* ett slags mimesis; texten *konstituerar* en horisontell relation med verkligheten snarare än avbildar den, vilket betonar språkets aktiva egenskap. Mimologin har en performativ karaktär.

Att tecknet är ”likt natur” kan ägnas ytterligare en kommentar. Obeaktat de besvär som begreppet ’natur’ medför,[390] åsyftas en likhet med ting eller fenomen i yttervärlden, eller i delen av den som vi inte betecknar med ’kultur’, ’samhälle’ eller ’civilisation’. Innan citatet ovan frågar sig Frostenson hur dikten blir till och svarar: ”Ur tjutet över slätten, från

vinddraget, ur spraket av elden." [391] Signifikativt nog uppstår språket alltså inte genom att människor talar med varandra – försöker kommunicera om det ena eller andra – i stället "kommer språket fram" och gör det genom *ljud* eller *läten* från naturliga eller icke-mänskliga fenomen.[392] Bokstavens förmåga till likhet med natur tycks alltså slå vakt om språkets ursprung, dess tillblivelse genom naturen, även om jag tror att bokstaven även kan likna exempelvis en övergångsskylt eller ett trafikljus – eller en stege, som i Franzéns analys av dikten "jAg" (*Samtalet*, 1987), där hon menar att jag-ordets versala A bildar en sådan.[393]

Bokstäverna som reser sig till tecken är *ikoniska*, med C.S. Peirces terminologi. Relationen mellan orden och tingen, bokstäverna och tingen, har således en nödvändig snarare än arbiträr motivation – relationen är också *lik natur* – vilket kan betraktas i linje med den mimologiska traditionens vilja att skapa ett bättre och sannare språk, i Frostensons fall sinnligt som eldens sprak.[394] Mimologin gäller alltså *efterliknandet:* orden och/eller ljuden i dikten representerar eller betecknar inte utan efterliknar någonting i yttervärlden, ett slags naturlig koppling som aktualiseras i diktens språk, en händelse i dikten, motiverad av både sonora och visuella kvaliteter som alltså inte går tillbaka på en idealt etablerad och systematisk symbolism utan på ikonicitet, väsentlig likhet: "De ensamma bokstäverna spretar. Insektsben. Barr. Språk som strån. Som hår."[395] Kopplingen till hår, spekulerar hon, har med minnet av hennes mor att göra och "hur hon drog i sitt långa mörka hår när jag gick för långt. Slet det ur formen, ut ur knuten. Ut! När jag överskred med språk, för jag kunde gå långt redan då, förstörde saker och ting."[396] Här förklaras likheten mellan bokstäver och hår med en biografisk association, den markeras sålunda som upplevd och kontingent. Möjligen motsäger det den tidigare påtalade nödvändigheten i bokstävernas ikonicitet, men jag vill snarare se det som en betoning av att essän är en personlig poetologisk betraktelse, å ena sidan utan anspråk på allmängiltighet eller universell tillämpbarhet, å andra sidan utan litteraturpolitiska fordringar, men som ger en bild av poesin som något djupt förknippat med livet, det levande och den levande, som vore diktandet ett sätt att leva, gå genom dagarna, snarare än bara en syssla bland andra.

Samstämmigt med att det är orden och ljuden som avger, alstrar, bär fram och skapar dikten, skriver Frostenson som sagt att dikten inte följer en given plan och saknar syftet att framställa något i en specifik

form. Formen är som sagt något som uppstår. Hon skriver att hon saknar förmågan att lägga ”en osynlig mall” över dikten och refererar kontrasterande till Inger Christensens sätt att ge sina dikter sträng, matematisk form. ”Språket kränger och far iväg”, skriver hon om den egna poesin.[397] Det kan också, även om det för samtida poesi knappast behöver påpekas, förstås som i att den frostensonska dikten inte skrivs efter bestämda versmått eller andra regelgivande mönster. I en passage som kan leda resonemanget vidare kallar hon formen som uppstår för en ”ljuddräkt”:

> Hur uppstår diktens ljud? Vad händer när de är ett med det de talar om, när de förstärker och bygger den värld som sägs ut? De verkar inte för sig själva. De tar i varandra, länkas och gjuts samman. Det sker när allt är på plats, när det är som det ska bli; när tankar, känslor, ord förberetts så länge i det tysta att de kokats ihop, nu är det nog. De går ut. Nu är den här – en ljuddräkt har uppstått, ett skälvande, risslande, tisslande ljud.[398]

Mimologin är tydlig närvarande i passagens inledning. Ljud och semantik hänger samman, de bygger världen som dikten säger ut. Liksom tidigare är det inte poeten som intar subjektspositionen, varför det heller inte är poeten som skapar dikternas form, den svarar ljudens sammanbindande kapacitet för. Ljuddräkten uppstår ”när allt är på plats, när allt är som det ska bli”, men kopplas inte bara till diktens sonora kvaliteter, utan även till dess semantiska innehåll, ”tankar, känslor, ord”, vilket implicerar ett slags uppståndelser eller skapad konsonans mellan ljud och mening. Således är ljuddräkten immanent, oskiljaktig från den enskilda dikten, teoretiskt möjlig att beskriva men väsentligen oöversättbar. Möjligen gäller detta för all dikt, men att Frostenson betonar formens ljudkaraktär är väsentligt i sammanhanget – jag ska försöka förklara varför.

Jag undvek medvetet ordet ”harmoni” för att beskriva relationen mellan ljud och mening ovan. Ljuddräkten kallas nämligen för ett ”hölje” av ”skälvande, risslande, tasslande ljud”, vilket meddelar att diktens ljud är lika ljud som brukar tillskrivas naturliga föremål eller fenomen (det kan tilläggas att ”hölje” i klassisk vitter stil är ett ord för människokroppen som säte för själen), det vill säga ljud som inte är direkt förknippade med poesi eller annat estetiskt välljud utan faktiskt är möjliga att relatera till oväsen. Även om exempelvis vatten som risslar, strömmar eller faller sakta och jämnt – porlar, plaskar – i en bäck eller rännil är förknippat

med behag, kan 'rissla' också beteckna ett skramlande ljud, som när någon skakar en nyckelknippa. Ett tisslande ljud tenderar också att förbindas med vatten, det sorl som rinnande vatten kan avge, men också till småfåglars kvitter (samt, i överförd bemärkelse, till hemlighetsfullt skvaller, skitsnack). 'Skälva' är inte otvetydigt positivt när det används med avseende på ljud, det beskriver klangen hos en röst som brister eller låter osäker, en akustisk transponering av ett ordets fysiska innebörd: ett ting som genomfars av svaga, vibrerande, skakande rörelser – löv i vinden, en uppskrämd människa.

Poängen med att stava fram adjektivens betydelsepotential så här är att de inte ska översättas till en litteraturvetenskaplig eller mer gängse poetologisk terminologi, eller: Frostensons tillsynes metaforiska modus ska inte misstas för metaforik. De betonar nämligen den diskuterade kopplingen mellan språket och naturen, att poesins språk är förbundet med eldens sprak och att ljuden kan vara ett med vad de talar om, den bit verklighet som låter sig höras i språket. Om Gunnar Björlings poesi skriver hon i analogi med detta: "Kanske den enda dikt som får heta *poesi* – som betyder "att göra" – det är ord som skriver vinden, luften, vattnet, ljuset. Skrivande, aldrig beskrivande, nej sällan omskrivande ett ting utan frammanande det. Varande, uttalande."[399] Det gör dock Frostenson "rasande" att det matematiska sinnet fattas henne, "taktpinnen" och strukturen den skapar: "För det är då språket förs till ett högre plan. När vad då? När reda och oreda, kaos och ordning är tillsammans blir skapelsen till".[400] Oreda och kaos, i positiv bemärkelse, kan dock förstås som punkter mot vilka den frostensonska dikten drar, en del av en motståndsstrategi. Fenomenen kan också länkas till den simpla men i diskussionen ovan närvarande dikotomin mellan kultur och natur, där Frostenson verkar knyta poesin till den senare sidan, dit förstås också det kaotiska – språket som "kränger och far" – hör.

Bilder som inte avbildar

Det står klart att Frostensons dikter inte avbildar, men hon är som sagt likväl noggrann med att det poesin framför allt gör är att skriva fram bilder – inte bilder *av någonting*, men bilder som bildar en värld som är sin egen. Avsnittet som följer kretsar kring vad detta innebär, men

först vill jag hävda att och skissera hur denna inställning, oavsett vilken epoketikett som klistras vid Frostenson, kan förstås i relation till den romantiska diktningen.

En något förenklande, men här pragmatisk, historiografi gör gällande att den romantiska diktningen föregicks av den klassicistiska, enligt vars aristoteliska doktriner den litterära texten uppfattades som en avbildning av naturen, en sekundär kopia, vilket ibland ackompanjerades av det motstånd som sedan Platons dagar riktats mot avbildande konst. Romantikerna, argumenterar Horace Engdahl i *Den romantiska texten* (1986), bröt radikalt mot denna tradition genom att låta ”den individuella fantasin” bli den litterära textens organisationsprincip. De poetiska beståndsdelarna får i denna diktart inte längre sin mening genom att referera till en yttervärld utan kan bara relateras meningsfullt till varandra om man ”förutsätter att det skrivna i någon mening är strukturerat som ett medvetande”.[401] Den romantiska diktningens projekt bestod nämligen i att skapa ”*poetiskt språk*, i radikal mening”, det vill säga en litteratur befriad från ämnes- och genrehierarkier, ett språk som inte blev poetiskt för att det avhandlade något poetiskt, utan som var poetiskt oavsett vad man sa på det, ”som redan i och med att det talas utsäger livsprincipen”.[402] Johan Henric Kellgrens stora dikt ”Den nya skapelsen” (1790) är ett bra exempel. Den refererar inte till en yttervärld, den hävdvunna strukturen av sak- och bildplan är försvunnen och i referensens ställe utgör de poetiska figurerna och bilderna ”den verklighet på vilken det skrivna pekar”.[403] Den romantiska dikten utspelar sig alltså, helt och fullt, i inbillningen eller fantasins värld – dess bilder är inte längre bilder *av* någonting, utan, som det heter hos Jenaromantikern Novalis (citerad av Engdahl): ”Bild – inte allegori – inte symbol för något främmande – *symbol för sig själv*”.[404]

Bilden är inte längre en logisk, referentiell eller retorisk kategori, utan ges giltighet som bild. Engdahl menar att detta ska förstås som att romantikerna vägrade välja *ett* modus för diktningen. Frågan om det som dikten framställer är verklighet, fri inbillning, dröm, liknelse eller trossymbol förkastades, vilket i förlängningen fungerade som ett radikalt ifrågasättande av konventionerna om vad som är verkligt. Romantikerna, skriver han, försökte ge form åt subjektet, ”åt *det formande*, som aldrig kan bli ett föremål och alltså trotsar de fasta innehållen”.[405] I en viktig mening är det här förstås revolten som grundlägger den mo-

derna diktningen och att den genklingar i den frostensonska poetologin är kanske inte märkligt. En central skillnad ska dock understrykas. Hos Frostenson är det inte subjektet som är *det formande,* utan språkliga element och figurer, bilder, ljud och ord, och även om somliga har påpekat att postmodernismen hör ihop med en stark koncentration på språket, en språkidealisering – inte minst för att den är så betydande i poststrukturalismen – är den språkmagiska syn som Olsson anförde och som jag relaterade till den mimologiska traditionen av äldre datum än så. Olsson ser förvisso ut att instämma i Götselius tanke om åttiotalets språkidealiserande dikt när han skriver att Frostenson utgår från en ”monologisk språkakt utan självidentiskt centrum”, men för att förklara vad han menar söker han sig till en av Jenaromantikerna, närmare bestämt en berömd passage hos Novalis.[406] Jag återger den i sin helhet:

> När man kan göra det begripligt för folket, att det är med språket som med matematiska formler – De utgör en värld för sig – De spelar bara med sig själva, uttrycker inget utom sin underbara natur, och är därför så uttrycksfulla – och av den anledningen reflekterar sig tingens sällsamma relationsspel i det.[407]

Diktaren är, skriver Olsson och understryker så det mystiska i Frostensons poetologi, ett språkbegeistrat väsen.[408] Novalis språkfilosofiska passus kan dessutom relateras såväl till Frostenson som till den mimologiska traditionen: språket är, precis som matematiken, en sällsam lek med sig självt, det skapar en värld för sig; orden betecknar inte tingen, men tingen reflekteras i orden. Naturligtvis är det möjligt att betrakta en sådan diktning som språkidealiserande, men synen på språket som något autonomt och – i förlängningen – skapande anländer inte med det poststrukturalistiska tänkandet. Engdahl diskuterar huvudsakligen de svenska romantikerna, men genom Novalis verkar det möjligt att argumentera för att språket – snarare än subjektet – tillskrevs ett slags skapande kraft, överskridande subjektet, redan hos somliga av romantikerna.

Men även om Frostensons poetologiska betraktelser tycks avsubjektifiera det poetiska skapandet vore det fel att säga att det poetiska subjektet därför upphävs. Å ena sidan är det ju (i princip) nödvändigtvis diktaren som sätter språket i poetiskt i bruk, å andra sidan är det som Jesper Olsson skriver i *Alfabetets användning* (2005) ”svårt att tänka sig en helt subjektslös poesi inom ramarna för en litterär institution som än så länge,

åtminstone, vilar på signaturen och det identifierbara författarskapet".[409] Engdahl har påpekat en samhörig paradox: "Avsubjektifieringen leder alltså till en extrem koncentration på upphovsmannens avsikter, vilka vi däremot kan bortse ifrån när vi har en förhärskande röst att hålla oss till i texten." [410] Tal om språkidealisering i stark mening är alltså ofta en aning förhastat. De romantiska rötterna framhåller dessutom att det Frostenson ger uttryck för inte nödvändigtvis är en radikal nyhet eller förändring utan en kontinuitet inom den moderna poesin i stort, vilket framhäver en av avhandlingens övergripande poänger: den litteraturhistoriska kontinuiteten från romantiken och framåt är stark, ett skäl gott nog för att vara skeptisk när en postmodern vändning kommer på tal.

Och det är med ett sådant påpekande i minnet som jag vill gå vidare och bredda diskussionen via en filosof som ofta förknippas med både poststrukturalism och postmodernism, Gilles Deleuze och kapitlet i *Logique du sense* (1969) där han omvärderar begreppet 'simulakrum' genom att gå tillbaka på Platons distinktion mellan former och avbildning eller representation. Deleuze beskriver inget historiskt skifte, och talar definitivt inte om någon postmodernitet, varför aktiveringen av honom kan betraktas som en smula självsvåldig. Perspektivet han ger kan dock hjälpa att, för det första, förstå och, för det andra, fördjupa Frostensons tanke om bilder som inte avbildar, liksom att understryka den nyss nämnda kontinuiteten.

Platon såg en fara i avbildning och representation – och därför i konsten – eftersom dessa företeelser pretenderar på att vara det avbildade genom en likhetsrelation, när de i själva verket bara är en avbild – en kopia. Pretentionen kan dock förlåtas om den inte försöker avbilda någonting i den fysiska världen, utan *representerar en form*, någonting i den ideala formvärlden, det vill säga det sanna. Som grottliknelsen gör gällande lever vi ju enligt Platon i en skuggvärld, inte i den sanna och verkliga världen, men den första typen av avbildning, ett simulakrum, är en än värre sak än detta osanna tillstånd. Simulakrumet är en avbildning av en avbildning, eller som Deleuze skriver, en andra gradens bild, en kopia av en kopia. Avbildning i den första meningen, den som avbildar en idé, kan kallas för en "välgrundad pretendent", medan simulakrumet betecknas "en falsk pretendent", varför det också är fördärvligt, vilseledande och potentiellt skadligt.[411] Hos Platon är alltså simulakrumet en bild som inte egentligen liknar. [412]

Vänder man i enlighet med Deleuze upp och ner på hierarkin i det platonska systemet, uppvärderar och affirmerar simulakrumets icke-avbildande status och gör tanken poetologisk, händer något intressant: trovärdig eller trogen representation slutar vara ett värde, vilket i sin tur innebär en subversion av verklighetens primat visavi litteraturen. Simulakrumet skapar en fantasm, en skuggvärld som ska bejakas, enligt Deleuze – en uppfattning som verkar antyda en relation mellan denna filosof och de romantiska diktarna (enligt Engdahls framställning) – eftersom kopian inte längre är en förkastlig sak, utan en positiv kraft som förnekar hela det tankesystem som, till exempel, föreställer sig konstens och poesins förhållande till verkligheten i termer av kopia, original, representation och modell. [413] Simulakrumet är inte en bild av något, inte symbol för något främmande, utan bild i egen kraft, för att korskoppla Deleuze med Novalis likartade tanke (och peka på en lång kontinuitet). Eftersom poesins bilder inte befinner sig i en sekundär relation till verkligheten höjs anspråket: förstås poesins bildskapande så, befinner dess bilder sig inte i en sekundär, återgivande relation till verkligheten. Tecknen, orden, bilderna och troperna har inte längre funktionen att göra någonting frånvarande närvarande – frågan om bilden framställer något verkligt, en fri inbillning eller en dröm blir meningslös – den litterära texten beskriver inte, den utgör en värld i sig själv. Förstår man Frostensons bilder så här och situerar dem i relation till den postmoderna tillvarons simulakrala är det således möjligt att hävda att poesins bilder befinner sig på samma ontologiska nivå som den postmoderna bildvärldens.

1989, tjugofyra år före ”Svartmålningen”, publicerade Frostenson den redan nämnda essän ”Språket och den andra”. Att sammanföra dem har potentiella problem. Frostenson kan ju under det kvartssekel som har passerat ändrat eller modifierat sin uppfattning, men jag menar att kontinuiteterna är väsentliga och relativt enkla att göra synliga. Betydelsefull konst, hävdar hon 1989, talar inte bara ”ett språk”. Det har nämligen ”skugga”, det ”låter höra, eller se, något annat”:

> Det gäller att få *en annan värld* att träda fram: jag tänker på den polske teatermannen Tadeusz Kantor och hans ”dödens teater”, det ”omöjligas teater”. Med dockorna som finns med i spelet, med de livlösa kropparna och genom de upprepningar han arbetar med, i texterna, i gesterna, frammanar han något annat: en skuggvärld, ett fantomrike.[414]

Substantiven ”skuggvärld” och ”fantomrike” låter förstå att den andra värld som betydelsefull konst får att träda fram präglas av vaghet, i betydelsen att den inte riktigt går att uppfatta, direkt erfara och således att den inte låter sig bestämmas eller översättas till något mer positivt eller konkret. Detta betonas vidare av att skuggvärlden eller fantomriket bestäms med negativa egenskaper, som ”[d]et där andra, det frånvarande, det döda, bortvända”.[415] Egenskaperna och frammanandet av ”*en annan värld*” är nödvändiga för att konsten ska vara meningsfull som konst, men otydligheten i vad detta *egentligen* innebär är, menar jag, kategorisk. I styckena som följer betecknas skuggvärlden/fantomriket som en egenskap hos dikten/språket/bilden, utan annat namn än ”det”, det vill säga genom en bestämd artikel *utan* bestämd referens:

> Att låta det höras i språket, att ge språket dess skugga. När man läser texten, eller ser bilden, uppfattar man samtidigt hur något annat vilar under den. Det träder fram, stannar på avstånd, blir aldrig helt gripbart.
>
> Vad är det?
>
> Jag kan inte säga det. Det är just – det.
>
> Jag kan bara få det att träda fram på det här sättet i texten. Vid sidan om, under, svävande över, på en för alltid obestämd plats.[416]

Passagens metaforiska modus (språket har ”skugga”, ”det” kan höras i språket, vilket gör att man uppfattar hur något ”vilar under” texten) ställer språket i centrum, det är något visst, fast ospecificerat, med språket som gör man anar ”det” i texten eller bilden, ett *något annat* som konstitueras av att det inte går att specificera, som vore för mycket sagt om man betecknade det obestämbara med annat än en ensam bestämd artikel. Var ”det” framträder är likaledes obestämbart, det vilar under, träder fram i, vid sidan om, svävande över texten och bilden, det ”stannar på avstånd, blir aldrig helt gripbart”. Vi kan uppfatta ”det”, men inte *säga* vad det är vi uppfattar och vi uppfattar ”det” genom texten eller bilden, som ”det” varken sammanfaller med eller egentligen är del av.

I *För en litteraturens etik* (2007) läser Franzén den här essän mot bakgrund av Jacques Lacans teori om att människans inträde i språket innebär en förlust av ett tidigare, renare, vara. Kvar finns ett språkligt vara, en språklig och social ordning och en förlust, eftersom kontakten med det tidigare, ursprungligare och renare varat är kantstött av språket,

vilket, skriver Franzén, pekar ut den talande mänskliga varelsens plats ”mellan ett kantstött vara och ett ofullständigt språk, vilket förhindrar varje totalitet – vare sig den är språklig eller ontologisk”.[417] Annorlunda uttryckt: det språkliga varat täcker inte varat i sin helhet, varför relationen blir bristfällig – Franzén menar att ”Frostensons litterära erfarenhet vittnar om en insikt i detta predikament” och att erfarenheten hon vittnar om i ”Språket och den andra” kan ”uppfattas som ett avvisande av alla totalitetsanspråk”.[418] Det är en möjlig läsning, ur vilken Franzén når en intressant slutsats om hur Frostensons dikter och metapoetiska reflektioner framhäver ett slags språklig drama som består i:

> benämnandets fundamentala dubbelhet: benämnandets kärlekshandling, viljan att ge den/det andra en plats i språket, står mot benämnandets våldshandling, att gripa, bestämma, *benämna* den/det andra. Frostensons utforskning av språkets relation till varat mynnar således varken ut i ett rent språk eller drömmen om ett rent vara, utan i ett accepterande av benämnandets ofrånkomliga och dubbla *rörelse*[419]

Jag vill dock koncentrera mig på hur essäns ”det” kan förstås.

”Det” är, för det första, icke-benämningen på något som varken kan gripas eller sägas på ett annat sätt, men inte därför någonting rent eller dolt. Det är dock vad som gör konsten och litteraturen värdefull och är därför någonting som i sin vaghet, sin icke-bestämdhet ska förstås positivt och bejakas, varför jag skulle vilja prova att fastslå vad som menas med ”det”: ”det” är det som inte kan benämnas med språkets hjälp och som därför ligger utanför språkets – människans, samhällets, kulturens – domäner.

Precis innan den diskuterade passagen, dryftar Frostenson nämligen hur språket fungerar i vad hon kallar för ”det lysande samhället”, en utläggning som jag nu ska behandla på ett annat sätt än jag gjorde i inledningen:

> Det är ett språk som strålar ut att världen är här, fullständigt här, att den är helt möjlig att hantera, att praktiskt taget allt kan ordnas in. Det är ett språk som lyser av sin frånvaro av det andra, det vaga, det tvetydiga, det mörka. Ett blankt språk. Ett språk utan skugga. Ett språk som inte låter något annat höras. Det breder ut sig på skyltarna, anslagen, rubrikerna, alla de pedagogiska råden som finns i varje hörn

> av vårt samhälle. *Det är ett språk som oavbrutet tolkar, omtalar, vänder in och ut, som tror att allt kan tala och vill få allt att säga sitt.* Det är språket som konstant tvingar samman namn med egenskaper, som gör konstant våld på individen genom sin mani att benämna: Hjärtmannen, Lungflickan, CancerLena.[420] [min kursiv]

Frostenson konstruerar således en tydlig motsatsrelation mellan poesin och litteraturens språk och det språk som talas samhället, som används av medier och har en retorisk effekt: detta språk får det att framstå som att världen är möjlig att hantera, ordna och gör våld individen. Och det är ett falskt språk, det saknar ”det andra, det vaga, det tvetydiga, det mörka”, det saknar skugga, förmågan att som det litterära språket få ”det andra” eller ”det” att anas.

Det poetiska språket är således ett slags motsats till det som konstituerar samhället och kulturen, till det Frostenson kallar för ”[s]språket som hårt instrument”, med vilket hon åsyftar en form av våld som tvingar fram ”’sanningar’” och ”’bekännelser’” – enkla och entydiga utsagor – och syftar till att betvinga eller ”rama in” verkligheten i på förhand givna mönster.[421] Jämförelsen understryker att ”det andra” eller ”det” som frammanas av konsten inte ska översättas till något begreppsligt, dess vaga obestämdhet är ett den betydelsefulla konstens motstånd mot det förnuftssjuka instrumentspråket som ”strålar ut att världen är här, fullständigt här, att den är helt möjlig att hantera, att praktiskt taget allt kan ordnas in”.[422] Och som, för att tala med Barthes, till sitt väsen är fascistiskt, eftersom det inte bara ålägger en att tala det, utan också ålägger en att tala i enlighet med dess regler och konventioner, på ett sätt som är begripligt för andra människor. Människan som samhällsvarelse, vilket inkluderar poeten, är underkastad det blanka språk som Frostenson talar om. Hon kan inte välja bort det, men litteraturen, som Barthes hävdar i installationsföreläsningen vid Collège de France, den 7 januari 1977, erbjuder henne en frist, ett sätt att undkomma underkastelsen. Litteraturen äger nämligen förmågan att fuska med språket, undvika sätten, formlerna, fraserna, tecknen som är nödvändiga i kommunikationen, eller: litteraturen kan använda språket utanför denna så kallat fascistiska ordning, svika den, rymma från dess tvingande hägn.[423]

I ett försök att utlägga den frostensonska poetologin kan poesin således beskrivas som ett sätt att skapa något som är obestämt, som inte är en kopia eller en återgivning och som genom att låta någonting obe-

stämt framträda äger en positiv, kanske också förändrande, kapacitet; det av-ordnar, decentrerar och frammanar en fantasm, en virtuell skuggvärld, som inte går att hantera, rama in, ordna. Annorlunda uttryckt: bilden som inte avbildar frammanar någonting som inte motsvarar en redan existerande form, men är inte därmed någonting oprecist eller godtyckligt, utan en form av blivande med kapaciteten att frammana ett icke-identiskt något, det andra, som undgår identifikation, översättning till vardagsspråkets begriplighet.

Den tidigare forskningen har lagt jämförelsevis liten vikt på den här aspekten, som kommer att konkretiseras längre fram. Mer utrymme har ägnats åt relationen till negativitetens och det litterära motståndets moderna tradition, som är en av huvudpunkterna i Franzéns studie, men diskuteras även av Olsson, Witt-Brattström och Kristina Fjelkestam (de två senare trycker dock hårdare på det feministiska ärendet). Det finns goda skäl till det. Inte minst eftersom det som Frostenson, och andra med henne, har beskrivit som författarskapets programdikt – ”Negativ, tindra” i *Joner* (1991) – tycks bestämma diktens uppgift i linje med en sådan tradition. Jag kommer att ägna dikten en djupgående närläsning, men innan dess går jag i dialog med Franzéns och Olssons forskning, för att lyfta fram skillnader, men också för att demonstrera att den här studien väsentligen bygger vidare på deras. Hypotesen som orienterar mig framdeles är att den positiva och bejakande sidan av Frostensons poesi har underskattats och bör ges större plats. Med det sagt är den negativa sidan, motståndet mot samhället hon lever och verkar i, en särskilt viktig aspekt och, inte minst, en förutsättning för det förra.

Motspråk, negativitet, autonomi

Franzén menar att Frostensons ”estetiska förhållningssätt” kan beskrivas med hjälp av termen ’litterär autonomi’ och alltså som grundat i en modernistisk estetik.[424] Hon läser således Frostenson i relation till Theodor W. Adornos uppfattning om autonomi, som inte innebär att konsten förstås som oberoende av samhället, utan att konsten som form får en kritisk funktion genom att inte gå rådande samhälleliga normer till mötes, varvid den inte kvalificerar sig som samhälleligt *nyttig*.[425] Här

kan man förstås undra om inte den kritiska funktionen ändå är ett slags nytta och att autonomin fungerar som en förutsättning för denna – att förstå Franzéns specificering av hur tanken kan förbindas med Frostenson i sådana termer är i alla fall inte omöjligt: ”Den estetiska autonomin skapar i [hennes] verk framför allt ett rum där *gränserna* för det samhälleligt accepterbara eller igenkännbara kan utforskas. [Hon] skriver en litteratur som söker ge artikulation åt det som *inte* ryms inom eller direkt låter sig omsättas i en social praxis”.[426] Som synes är karaktäristiken inte olik min, men den skulle också kunna sägas karakterisera den moderna litteraturen i stort, och så riskera en generalitet som säger relativt lite om Frostensons särart, och mer om hennes litteraturhistoriska hemvist. Att konsten eller litteraturen står emot ”det givna samhället” är nämligen en föreställning som Herbert Marcuse kallar för ”konstens ideologi”.[427]

Franzén specificerar dock vad den frostensonska autonomins kritiska aspekt består i. Poesins medium – språket – utgör ett grundmodus för den mänskliga erfarenheten och bestämmer vad som är sägbart, möjligt att se och erfara. Autonomin låter poeten reflektera över detta språks gränser och möjligheter, dess förhållande till samhället och politiken. Hos Frostenson syftar alltså inte det litterära språket till att kommunicera inom ramarna för det redan sägbara utan vänder sig snarast från kommunikationen, visar (på) dess gränser, vidgar det sägbara, försöker göra det möjligt att säga och därmed tänka saker som en rådande ordning inte tillåter: ”[Autonomin] uppstår mer precist genom ett negativt förhållningssätt – ett motspråk – till de övriga diskurser som konstituerar människans sociala och kulturella liv, i en ständig omprövning”.[428] Litteraturens etik är Franzéns benämning på detta estetiska förhållningssätt.

För att vara avhandlingens inramning trogen behöver jag apropå detta tillåta mig en längre digression. Franzén gör nämligen gällande att denna Frostensons ”estetiska grundhållning” kan sökas i ett ”avståndstagande från en postmodernistisk estetisk”.[429] Hon talar om ”dagens senkapitalistiska samhälle” – alltså om den historiska period som Jameson betecknar med begreppet ’postmodernitet’ – och om att en tilltagande kommersialisering av litteraturen gör det svårare för den att hävda sitt oberoende.[430] Den ”postmodernistiska estetiken” tycks vara ett slags medlöpare i denna process. Franzén menar nämligen att den till stor del ”utmärks av en strävan att lösa upp gränserna mellan verklighet och fiktion, mellan marknad och konst”.[431] Dess ambition, skriver

Franzén, är ”att närma sig verkligheten, eller *det reella* som det ibland heter med en term lånad från Jacques Lacan, genom att *presentera* istället för att *representera* den”, vilket kallas problematiskt.[432] Noten efter detta omdöme går till kapitlet om Lars Noréns *Sju tre* i Anders Johanssons *Avhandling i litteraturvetenskap* (2003) och mer specifikt till passagen där den postmoderna teatern diskuteras. Johansson skriver dock inte att den postmodernistiska estetiken är problematisk. Han skriver att beteckningen är det. Dessutom rör anmärkningen teater, inte poesi, och mer specifikt den så kallade postdramatiska teatern – och Hans Thies Lehmanns diskussion av denna i *Postdramatisches Theater* (1999) – som sägs kännetecknas av en ambition att föra teatern närmare verkligheten. Men inte av att vilja föra teatern närmare ’det reella’ i Lacans mening eftersom det, vilket Franzén alltså också noterar, vore en problematisk ambition – för att inte säga bisarr och omöjlig. Att föra den närmare verkligheten innebär snarare att föra den närmare vad som efter Herbert Marcuse (inte Freud) kan kallas för *realitetsprincipen*, det vill säga: att ta bort fiktionens avskiljande hölje och föra teatern in i den symboliska ordning som verkligheten är strukturerad av. ’Det reella’ är ju, för att återvända till Lacan, inte en beteckning på verkligheten vi lever i utan något som bara kan gestikuleras mot, dolt som det är i människans levda verklighet, av den symboliska ordningen, eller vad som kan kallas för realitetsprincipen, en specifik symbolisk ordning.[433] ’Performance’ är nyckelordet här. Det betecknar en strävan att bryta med den dramatiska eller borgerliga teaterns mimetiska karaktär, representationens avstånd mellan fiktion och verklighet, vilket sker genom att performance-dramat betraktas som ett verk vars betydelse inte existerar oberoende av framförandet och istället sammanfaller med eller utgörs av framförandet – av en *presentation* snarare än en *representation*.[434] Karakteriseringen av den så kallade postmodernistiska estetiken som Franzén talar om ser i sitt ursprungssammanhang ut såhär:

> Teatern överger helt enkelt det aristoteliska dramat (som istället upptas av nya medier – först filmen och sedan TV – som är bättre lämpade för framställandet av en handling), och blir just *post*dramatisk: en presentation snarare än en representation, en process snarare än ett resultat, ett tillstånd snarare än en handling, energi snarare än information. Intressantast i det här sammanhanget är kanske att teatern, enligt Lehmann, för första gången har gjort ’det reella’ till sitt objekt.

> Teatern *gestaltar* inte längre en verklighet; den är verklig. Det är inte längre möjligt att skilja på uppförande (performance) och iscensatt objekt.[435]

'Det reella' som omnämns är inte en term som Lehmann lånar från Lacan. Hans diskussion handlar om att teatern inte längre formar ett stängt fiktivt kosmos, ett diegetiskt universum, utan låter bli att skapa fiktiva illusioner – för att ta simpla exempel: på scenen dödas verkliga fiskar, levande fjärilar bränns – och tvingar åskådarna att undra om de ska reagera på det uppförda som fiktion eller som verklighet, det vill säga moraliskt, vilket upplöser den traditionella teaterns estetiska distans.[436] Johansson kritiserar dock Lehmanns lansering av denna postmodernistiska teaterform med argumentet att den bygger på en alltför schematisk och förenklande bild av det modernistiska dramat, som i själva verket innehåller mycket av det som det postmoderna brottet hävdas bestå i; det är alltså brottet, inte estetiken, som är problematiskt. Johansson lägger dock till att föreställningen om ett postmodernt tillstånd nog är motiverad.[437]

Detta komprometterar dock inte Franzéns studie, även om det tycks mycket märkligt att bestämma Frostensons estetiska förhållningssätt som ett aktivt "avståndstagande från den postmodernistiska estetikens strävan efter "'the real thing'".[438] Franzéns huvudsakliga fokus är dock det hon kallar för litteraturens etik, som fördjupas och teoretiseras genom Jacques Derridas kritiska omtolkning av Emmanuel Levinas projekt att ge det filosofiska tänkandet grund i etiken, det oändliga ansvaret inför den andre. Frostenson, menar hon, går att förstå i linje med Derridas "oetiska öppning" av etiken och mer specifikt i termer av en strävan att försöka skriva om världen och människor utan att objektivera, behärska, benämna och bemästra dem, samtidigt som denna strävans misslyckande också får komma till uttryck.[439] Implikationen är att litteraturens etik står i motsats till och ifrågasätter en rådande ordning, den som Frostenson talade om i "Språket och den andra" och som kan kallas för benämnandets – eller representationens – ordning, vilken omedvetet medför en objektivering av den andra och av verkligheten.

I linje med vad jag har diskuterat i avsnitten "Mimologen" och "Bilder som inte avbildar", står alltså det poetiska språkets egenart i centrum. Det är i sig ett slags motståndshandling riktad mot det "påträng-

ande och tomma språk som karakteriserar såväl den sociopolitiska och massmediala diskursen”.[440] Poesin, lägger Franzén till, försöker undvika ”kategoriseringen och benämningens våld” genom att snarare än benämning och representation vara ”förvandling”, vilket inte syftar på en förvandling av ”sinnestillstånd, tankar eller förhållningssätt” – vilket vore representation, främmandegöring – utan ska förstås som ”*språk* i förvandling”.[441] Jag skulle vilja formulera det så här: den frostensonska poesin försöker hålla den betecknande relationen till verkligheten öppen, stadd i förvandling snarare än fixerad i beskrivning; den är en sorts pågående semiosis, en process där mening uppstår och förändras alltefter som diktens rörelse fortsätter. Poesin är ”[e]n kedja där varje länk är förändrande”, som det hette i ”Svartmålningen”.[442] Jag förstår detta som ett utopiskt drag i den frostensonska dikten, ett drag som *i sig* rymmer ett löfte om att tillvaron skulle kunna se annorlunda ut. Löftet omsätts dock inte, blir inte representation, en bestämd och fixerad benämning på vad ”annorlunda” är eller innebär.

Negativiteten

’Negativitet’ är en kategori som stora delar av den moderna poesin kan förstås genom. Inte minst är den berömd från Hugo Friedrich, som en gång gav en (något förenklande) bestämning av modernismen genom en serie av mer eller mindre homologa kategorier, alla negativa på ett eller annat sätt: fördunkling, motsägelse, desorientering, fragmentering, inkoherens, alienation, dissonans, och så vidare.[443] Med andra ord är det en kategori som kräver vidare specificeringar om den ska ha en analytisk funktion och inte bara fungera som ett slags utpekande av Frostensons traditionstillhörighet. Franzén diskuterar den mot bakgrund av en intervju, gjord av Moa Matthis och Ebba Witt-Brattström 1992, där Frostenson säger sig undersöka ordet negativ samt vad hon kallar för ”’en radikal negativitet’”, en sorts motvilja och motståndshandling riktad mot ”en viss bild av verkligheten”.[444] Enligt Frostenson utmärks denna bild av ”en slags släthet, en planhet, en strävan efter likhet”.[445] I intervjun talar Frostenson också om en viss typ av kvinnlig negativitet, som kopplas samman med passivitet, vilket Franzén i relation till dikterna förstår som ett utforskande av den kulturella föreställningen om det kvinnliga som

en form av passivitet, en negation av den manliga normen.[446] Utifrån det här gör Franzén en viktig specificering när hon påtalar Frostensons ”destruktiva negativitet” samt vad hon kallar för motspråkets ”makt” att ”framkalla vad vardagsspråket döljer”, vilket medför att negativiteten kan ha en skapande funktion. Men särarten i Frostensons poesi ”ligger”, enligt Franzén, ”många gånger i att negativet förblir just ett negativ”.[447] Precis som autonomin sägs denna negativitet ha förankring i den modernistiska traditionen, och förstås som en central drivkraft i Frostensons poesi.[448]

Franzén talar alltså om att negativitetens motstånd är riktat mot en viss bild av världen, men konkretiserar inte vad denna bild är och innebär. På den punkten är Olsson tydligare. Han skriver att Frostensons poesi utgör en estetisk blick på världen och att den kan förstås som en form av bildskapande som inte sammanfaller med världens egna bilder, eller mer specifikt: som gör motstånd mot ”den ’postmoderna’ bildvärldens obscena hegemoni”, som Olsson uttrycker saken och nämner en essä där Frostenson hänvisar till Jean Baudrillard, en av det postmoderna tillståndets viktigaste diagnostiker.[449] Enligt Olsson står Frostensons poesi i ett bestämt, negerande förhållande till denna bildvärld, till de ”totaliserande krafter som råder i det yttre”, skriver han, det vill säga till det som formar och konstituerar vår uppfattning av verkligheten.[450] Genom Baudrillard är negativiteten möjlig att förstå i relation till postmoderniteten, mer specifikt till den postmoderna bildvärlden och dess beskaffenhet, en tanke och koppling som fördjupas senare i studien. Olsson gör inte det, men påtalar att Frostensons 1990-talsböcker är upptagna av ”ytans och bildens ställning i det mediafixerade konsumtionssamhället”.[451]

Olsson, som också menar att Frostenson kan förstås genom autonomitermen, gör några viktiga tillägg för förståelsen av detta när han påpekar att hon skriver på ett sätt som förstärker språkets visualitet på boksidan. Hennes fragmentiserande och avbrytande skrivsätt driver språket bort från ”meningens linjära förlopp” och ersätter det med en ”sekundär rumslighet som tvingar oss som läsare att stanna upp och varsebli orden på nytt, i all deras ljudande benighet”.[452] En annan aspekt av autonomin är, enligt Olsson, att diktens adressat osäkras. Diktverket kanske öppnar sig mot världen, men det är inte ”öppet” i betydelsen att läsaren – som i den konkretistiska eller L=A=N=G=U=A=G=E-inspirerade dikten – är delskapare, förfogar över eller skapar betydelsen eller

meningen genom att barriären mellan författare och läsare monteras ned och, med Jesper Olssons ord, gör poesin till en ”*praktik* som kan utföras av 'vemsomhelst'”.[453] Frostensons dikt reser istället, skriver Anders Olsson, ”ett motstånd som bestämmer relationen till en möjlig läsare”.[454] Med andra ord är dikten ”stängd”, [455] och föreställs så ha en mening som är oavhängig tolkningar och läsningar.[456] Att jag på den här punkten delar Anders Olssons uppfattning betyder inte att jag, eller någon annan, kan frilägga denna mening helt korrekt. (Håll i minnet Frostensons motstånd mot den förklarade, upplysta världen och framhållandet av det skuggfyllda och vaga som poetiska värden.) Att dikten är ”stängd” betyder på inget sätt att den har en exakt mening, möjlig att översätta till akademisk prosa.

Grunddragen i Franzén och Olssons diskussioner av negativiteten och motståndet är utgångspunkter i det som följer, men jag kommer att lägga större vikt vid den postmoderna bildvärld som Olsson nämner. Jag kommer också fördjupa diskussionen om den utopiska potential som nämndes i förra avsnittet. Denna har med en diktens frammanande sida att göra, förbunden med negativiteten och nämnd av både Franzén och Olsson. Jag kommer dock att försöka ge en vidare specificering av denna potentials innebörd och betydelse när jag diskuterar ”Hornet”. Innan dess fördjupar jag mig dock ytterligare i negativiteten, genom att diskutera ordet ”negativ”.

Vad gör ett negativ?

Den kritiska autonomin har alltså två aspekter enligt Olsson. Den första har med det som ovan kallades dikternas stängdhet att göra. Den andra är udden som riktas mot marknaden och samhällets ”mediala övermakt” genom att Frostensons dikter upprättar ”en antivärld, där den värld som förnekas utmärks av att vara ett förföriskt bländverk”.[457] Det är den senare delen som jag kommer avhandla i det som följer. För att göra det kommer jag att centrera diskussionen kring ordet 'negativ', som jag uppfattar som ett styrande poetologiskt begrepp och som dessutom förekommer i de båda dikterna som ska analyseras, ”Negativ, tindra” i *Joner* och nyss nämnda ”Hornet” i *Karkas*. Jag förstår 'negativ' som ett

begrepp som aktiverar en metaforik med väsentlig poetologisk betydelse, och i det som följer vill jag skriva fram en läsningarnas bakgrund, i syftet att specificera en situation och ett tänkande som begreppet kan göras meningsfullt i förhållande till, varför jag återvänder till en av Frostensontexterna som kapitlet inleddes med.

”Jag uppfattar inte sällan världen utanför mig som just obscen”, skriver Frostenson i ”Scener”.[458] Med det menar hon inte obscenitet i en äldre, eller kanske normalspråklig, bemärkelse – inte som i ”det mörka, fördolda, förbjudna” – utan så här:

> När världen nu är obscen är den motsatsen: den är en värld som står ute, och glor. Som badar i ljus, som stirrar mig rakt i ansiktet, stint. En utsläckt och upplyst värld och, framför allt *genomlyst*, liksom frântagen sin gåta. En scen utan djup, utan framför, utan bakom, kort sagt: ingen scen.[459]

Två av orden hon använder här – ’scen’ och ’obscen’ – bör förstås som poetologiskt centrala begrepp. Etymologiskt är det senare negationen av det förra och även om etymologin sällan ger goda argument, tycks den behjälplig när Frostenson spelar med orden som just motsatser. Latinets *obscenus* betyder, ungefär, *motbjudande* eller *opassande*. Så långt inget märkligt. Men det har föreslagits att ordet härletts från *obscaena*, släkting till grekiskans *ob skene,* med den ungefärliga betydelsen ”utanför scenen”. ’Obscen’ kan alltså förstås som *det som inte ska vara på scenen,* det som ska döljas, eftersom det är *opassande* eller *motbjudande*.

Det är sakens ena del. Den andra är att ’scen’ ges specifik betydelse i essän. Frostenson skriver att när hon tänker ”scen” ser hon en vidd framför sig – en vidd, och avstånd, egenskaper som hon sedan försöker konkretisera:

> Utan avstånd, ingen scen. Utan ett mellanrum, utan ett här och det där. Att stå på scen är att vara utställd, att göra avståndet synligt. Scenen blir överhuvudtaget liktydig med de andra, med deras liv, deras gåtor. Det som finns utanför och bortom mig. De andras scen, som jag betraktar. Och jag: en scen för de andra. […] I det jag själv skriver ser jag en tydlig, ständig kamp om avståndsrummet.[460]

Frostenson griper tag i en urgammal och för den västerländska litteraturen central metafor: *theatrum mundi*, världen och livet föreställd som en scen. Platon, Cicero, Seneca, John av Salisbury, Pico della Mirandola och Shakespeare är bara några av de författare som använt den för att beskriva verkligheten, oftast med en moralisk modulering: om livet är ett skådespel, är det också tomt, utan mening, bakom maskerna vi iklär oss gömmer sig ingenting, världen är falsk och förljugen. En sådan moral förutsätter förstås att den sanna världen eller verkligheten finns någonstans, antingen som en platonsk formvärld – utanför världen – eller inuti den, ett känt eller okänt x som auktoriserar oss att kalla världen vi ser falsk.

Jean Starobinski har i en essä om Michel de Montaigne beskrivit författarens självvalda isolering som en konsekvens av att han upplevde världen som ett skådespel, instabil, vilseledande, och inte stod ut med det. Men då Montaigne efterhand insåg att det inte fanns något stabilt och sant *bakom* den värld som han erfor, accepterade han illusionen – scenen och skådespelet – som ett villkor. Medvetenheten blev en förutsättning för att se igenom det omedvetna skådespel som han själv tidigare och resten av världen fortsättningsvis deltog i – en form av frihet, om än villkorad.[461] Hos Frostenson sker någonting liknande (likheten ska dock inte uppförstoras till samstämmighet): scenen och skådespelet är nödvändiga villkor. Man kan ändra regin, men inte scenografin. Och på sådan grund kan den moraliska modulationen i *theatrum mundi*-metaforen göras annan:

> Det är jaget och världen. Världen och de andra, som en scen. Mellan oss är avståndet, gränsen.
>
> I en värld som har scen, som har dimensioner, både här och där, yta och djup, går det att se. Scen är att det finns någonting framför, men lika mycket att det finns någonting bakom. Kulisser, en annan värld. Det andra.[462]

Scenen bestäms i såväl detta stycke som i det senast citerade (se ovan) som avståndet mellan den som betraktar och den/det som betraktas, det vill säga som ett nödvändigt villkor för att betraktandet ska vara möjligt. Scenen, och därmed avståndet, associeras även med en mängd positiva attribut: en värld som ”har scen”, ”har dimensioner” – ett här och ett där – har även ”yta och djup”. Någonting finns *framför* det synliga och

någonting finns *bakom* det – ett någonting som inte bestäms, men kan förstås i linje med ”Språket och den andra”, det vill säga i analogi med det obestämbara och vaga som betydelsefull konst kan frammana: i en värld som ”har scen” finns alltså något annat än det som syns. Distansen, dimensionerna, avstånden, utgör motsatsen till den värld som tidigare kallades utsläckt, upplyst och fråntagen sin gåta. Om den ena eller andra världen är *sann* sägs inte, de framställs som olika villkor, olika konfigurationer, men scenen är – precis som ordet självt – associerad med konsten och litteraturen. *Theatrum mundi*-metaforen innebär något positivt – inte insnärjning i en falsk verklighet – scenen gör ”de andra” och ”det andra” möjliga att erfara utan att frånta dem eller det sin gåta. Den innebär så en försoning mellan det icke-identiska och identiska, en möjlighet till en samexistens som inte gör våld på annanheten. Men den utgör också något som i vår obscena tid, den postmoderna tillvaron, har gått förlorat.

Tanken går att perspektivera med hjälp av Marcuses diskussion av konstens dimension i *Die Permanenz der Kunst* från 1977. Han hävdar att konsten öppnar en dimension som är otillgänglig för annan erfarenhet, en dimension där människan, naturen, tingen inte längre står under ”den förhärskande realitetsprincipens lag”.[463] Konsten äger med andra ord en form av autonomi i vilken såväl objekt som subjekt existerar utan att vara underkastade de lagar och konventioner som ett givet samhälle pådyvlar; de ställs ut på scen, på avstånd, och blir annorlunda. Betraktarens eller läsarens möte med dem sker i ett förfrämligat språk och i bilder som gör förnimbart, synligt, hörbart ”det som inte längre är till eller som ännu inte har blivit förnummet, sagt och hört i det offentliga livet”.[464] Avståndet och scenen, poesin och konsten, innebär, med andra ord, en tillfällig rekonfiguration av verkligheten, eller snarare: i en obscen värld blir det konstens eller litteraturens uppgift att etablera distans, att skapa en scen, eftersom den då utgör själva möjlighetsbetingelsen för att ”de andra” och ”det andra” ska kunna ses, höras, överhuvudtaget förnimmas i sin annanhet, ja för att det icke-identiska och identiska ska kunna samexistera.

Scenen lyder då inte, för att tala med Marcuse, under ”den förhärskande realitetsprincipen” utan ”dess negations”.[465] Eller: scenen och distansen gör någonting annat tänkbart, gör det möjligt att se den förtingligade världen som något annat än vad den är. Den slutar vara, som

Frostenson skriver, ”[e]n tilltäppt, frusen bild”.[466] Marcuses tillägg blir dock viktigt för det som följer: ”Men en ren negation skulle vara abstrakt, den ’dåliga’ utopin. Utopin i stor konst är aldrig en enkel negation av realitetsprincipen utan dess upphävande”.[467] Min arbetshypotes är att det är detta som skiljer ”Negativ, tindra” från ”Hornet” (utan att därmed göra Marcuses värdering). Den förra kan beskrivas som negationens och negativitetens dikt, medan den senare rör sig mot ett poetiskt uppvhävande av realitetsprincipen.

Den realitetsprincip som enligt ”Scener” råder är alltså obscenitetens – eller kanske, som vi snart ska se, postmodernitetens – och denna bestäms genom att de positiva egenskaper som karakteriserade scenen inverteras: världen, skriver Frostenson, är ”utsläckt och upplyst, framför allt genomlyst, liksom fråntagen sin gåta. En scen utan djup, utan framför, utan bakom, kort sagt: ingen scen”.[468]

Samtliga bildord kan läsas som negativt eller kritiskt syftande avledningar på ’upplysning’ eller ’upplysningen’, i sin tur förstådd som en metafor för vetenskapen och det moderna samhällets framstegstanke, för det som leder den moderna människan mot en ständigt förståndigare, bättre och godare praktik och tillvaro. ”Utsläckt” kan syfta på en eld eller låga som har slutat brinna, eller, i överförd bemärkelse, på något levande som har dött; ”upplyst” konnoterar ett elektriskt, fixerande ljus, och i bildlig mening förnuft, rationalitet; ”genomlyst” ett genomträngande ljus, men fungerar också som metafor för någonting som är förklarat. Det Frostenson talar om kan, med andra ord, förstås som en version av upplysningens dialektik: människans framsteg har medfört stor olycka, tragedi; det upplysta förnuftet har genomlyst världen så till den grad att den betecknas som ”utsläckt”, död, berövad sin livgivande gåta.

”Genomlyst” kan tänkas innebära ytterligare något – att världen har blivit transparent: ingenting är något annat än vad det ser ut att vara, med följden att världen, som Frostenson skriver, är ”hypersynlig” och ”tycks vilja utplåna avståndet och göra allt till ett”. Hon fortsätter genom att framhäva detta som något omänskligt, opassande, motbjudande:

> Köpstäderna är obscena med allt sitt ljus och alla sina utställda ting. Det finns ett annat slags obscena platser också. Allmänna, välplanerade inomhustorg med pedagogiska skyltar och plakat. Jag tycker inte sällan att Sverige är gränslöst obscent. Det är, för att tala med den franske sociologen Jean Baudrillard, en ”vit, kall obsenitet [sic!]”, i

> motsats till gamla tiders mörka och skuggiga. Allt står ute, allt kallas att tala, att avlägga vittnesbörd, allt textas fram. Jag undrar om inte den obsceniteten är flera gånger mer oanständig och skamlös, i förhållande till människans själv alltså, hennes natur.[469]

Baudrillard-citatet hämtas sannolikt från *Les Stratégies fatales* (1983) och det är apropå den här referensen som Olsson talar om Frostensons poesi som en form av bildskapande motstånd mot den postmoderna bildvärldens obscena hegemoni, dock utan att göra större sak av intertexten. Det vill emellertid jag. För ”Scener” skulle, med viss risk för övertolkning, kunna beskrivas som en poetologisk tolkning av kapitlet om obscenitet i Baudrillards bok.

Där betecknar ’obscen’ nämligen också ett samtida tillstånd, ett tillstånd där all illusion har försvunnit och allting, hela livsvärlden, exponeras och uppvisas av informationens upplysande kraft, en kraft som just gör världen *hypersynlig*, mer synlig än synlig. Precis som Frostenson menar Baudrillard att världen i detta postmoderna tillstånd fråntagits sin gåta, saknar djup, och bara är yta – och precis som hon menar han att scenen, synlighetens ordning, är obscenitetens motsats.[470] Det skulle därför, med Franzén och Olssons terminologi, gå att beskriva Frostensons estetiska autonomi som bestämd mot det postmoderna tillstånd som Baudrillard försöker beskriva, eller kort och gott som bestämd mot postmoderniteten, som då blir den realitetsprincip som poesin söker undslippa. Mer specifikt kan den förstås som en form av poesi som försöker upprätta någonting som i detta tillstånd har gått förlorat: distansen, scenen, en estetisk dimension som gör allt det vaga och dunkla förnimbart.

Frostenson skriver nämligen att det är svårt att se den värld som har blivit ”utställd”.[471] Baudrillard är inne på någonting liknande när han hävdar att världen har blivit en skärm, där allting, utan inbördes hierarki eller värdeperspektiv, är lika synligt på en gång och bara är precis vad det ser ut att vara. Släthet, likhet, planhet präglar det verkliga.[472] Människans relation till denna platt exponerade värld är, enligt Baudrillard, slukande. Vi inmundigar den hel och sväljer.

Men hur skiljer sig detta tillstånd från vad som tidigare har varit? Baudrillard ger en exemplifierande förklaring genom att leda in diskussionen på teater. Den barocka teatern, menar han, kan förstås som en representationens extravagans. Dess scener fylldes av fester, fyrverkerier och artificiella maskiner som samverkade för att göra den sceniska

illusionen total, samtidigt som den aldrig gjorde anspråk på att vara verklig.[473] Poängen är att denna illusion därför inte kan kallas falsk. Den använder tecken utan referens snarare än falska tecken (som i ett falskt anspråk på att beskriva verkligheten), det vill säga tecken som ”inte pekar någonstans”, utan istället bedrar och gäckar vårt krav på eller begär efter mening, men på ett förtrollande eller hänförande sätt (tanken liknar Deleuzes uppfattning om det simulakra, ett begrepp med en något annorlunda innebörd hos Baudrillard). Illusionen spelar inte sanningens spel, varför det vore kategorifel att kalla den falsk.[474]

Men den sortens illusionsmakeri – som innebar en *produktiv skillnad* mot verkligheten, en metamorfos eller förvandling med estetiska förtecken – finns inte längre. Illusionen, eller det som hos Frostenson kallas scenen, ställs dock upp som meningens möjlighetsbetingelse: för att mening ska uppstå krävs en fantasins rörelse, ett motstånd mot verkligheten – en estetisk dimension. Utan den, skriver Baudrillard, bedövas vi av informationens tillgänglighet, mediernas ”överrepresentation” av verkligheten, som skapar bilder som vi ska *titta på* men inte *se,* projicerade på en skärm utan djup och scen, ja bilder som är ren och meningslös information och som vi är menade att inmundiga i ett stycke.[475] Utan illusionens spel finns bara en yta under vilka inga hemligheter gömmer sig, en transparent vit obscenitet som saknar mening.[476]

Frostenson ger uttryck för samma synsätt, men är inte fullt så drastisk. Även om ”Scener” till stor del tycks vila på Baudrillards resonemang avrundar hon med en lätt avvisande hoppfullhet: ”Men jag vet inte om det har gått så långt [som Baudrillard menar att det har gjort]. Det finns fortfarande mycket att se. Och i allt det där utställda, ytterligt planlagda, genomlysta, sker förvandlingar. Det spricker.”[477] Denna tanke kan förstås som en sorts poetisk förhoppning eller drivkraft, som på somliga ställen utgör dikternas drama.[478]

”Scener” avslutas med en diskussion av teaterkonsten. Denna kan, via en liten utvikning, återknytas till Franzéns diskussion av postmodernismens estetik. Snarare än som ett avståndstagande från en sådan vill jag förstå passagen poetologiskt, det vill säga som en diskussion av konstens relation till det postmoderna tillståndet. Frostenson tar alltså avstånd från en specifik estetik, inte en generell postmodernistisk. Hon skriver nämligen att hon upplever en ”illvarslande obscenitet” när hon ser på teater som låtsas som om den inte representerar, eller snarare: som

inte tillstår sin illusoriska natur, låtsas som om ingen gräns fanns mellan teatern och verkligheten (”som om det inte fanns några gränser. Som att allt var ett enda.”):

> Det är faktiskt en djup olycka att se falsk teater, d v s den teater som tror sig vara sann. Som inte gör sig medveten om gränsen. Som spelar på ett enda plan. Som gör sig till ett med den stora, ensidiga, genomlysta översynligheten som breder ut sig allt jämnare, allt fetare och ogenomskådligare där utanför oss.[479]

Teaterformen hon talar om är den som Lehmann diskuterar i *Postdramatisches Theater*. Denna tycks om inte medskyldig så i alla fall delaktig i precis den logik som det postmoderna tillståndet, sådant Baudrillard beskriver det, konstitueras av – ja den verkar underblåsa och bekräfta det postmodernas realitetsprincip. Även här tycks hennes resonemang alltså bygga vidare på Baudrillard, som i diskussionen av barockteatern riktar kritik mot denna teaterform just eftersom den gör sig av med avståndet, den estetiska dimensionen, varpå den produktiva dialektiken mellan illusion och verklighet försvinner. [480]

Att fullt ut skriva under på kritiken är svårt. Den är, minst sagt, tillspetsad. Performancedramatiken förhåller sig, liksom annan konst, till regler och tradition, för att inte säga institutionella villkor. Men motståndet ger alltså visst fog för Franzéns anmärkning: det verkar faktiskt som att Frostenson tar avstånd från en estetik som på precisionens bekostnad kan kallas postmodernistisk. Viktigt är dock att motståndet tycks bygga på att denna estetik bekräftar det som har kallats för det obscenas, eller postmodernas, realitetsprincip. Enligt Frostenson ska konsten och litteraturen skilja sig från denna, negera och upphäva, vilket, precis som Franzén menar, bör förstås som en väsentligen modernistisk hållning, men ställd i förhållande till en postmodern verklighet.

Negativet, förstått som poetologiskt begrepp, kan ställas i förbindelse med betydelser som har tilldelats begrepp som ’motspråk’ och ’negativitet’, men kan mot bakgrund av det ovanstående ges en mer konkret betydelse. Franzén förstår det som ett slags strävan att nå bortom det synliga – ”Frostensons utforskande av negativet kan sammanfattas som ett utforskande av en viss strävan att framkalla det frånvarande” – och hon framhåller det som en av den moderna konstens huvuduppgifter, som på en och samma gång sägs accepteras och kritiseras av Frostenson.

[481] Jag avvisar inte den poängen, men vill dirigera om, kanske förenkla en aning, i förhoppning om en mer produktiv och specifik förståelse genom att, som jag tidigare skrev, förstå 'negativ' som en fotografisk metafor. Det vill säga som en anspelning på det konkreta substantiv som betecknar filmen (en klar plastremsa, oftast gjord av acetat; förr av celluloid, ett ämne som dock visade sig bli brandfarligt med tid) som framkallar ett negativ, en bild där alla gråskalor eller färger är inverterade. Alltså, en bild där ljuset faller annorlunda, snarare än en bild som destruerar en annan bild. Eller för att återknyta till "Scener": en bild som genom att ljuset faller annorlunda upprättar distans, avstånd till den förefintliga bilden av verkligheten; negativet innebär så att distansen är markerad. Negativet avslöjar sig genast *som bild*, försöker inte ge illusionen av representation, i betydelsen anspråk på att ge tillgång till det verkliga. I denna fotografisk-metaforiska förståelse av kategorin syftar negativet inte, som Franzén skriver, till att "komma bakom det synliga, framkalla dess negativ" – en formulering som bär spår av en närvarometafysik som jag tror är improduktiv här – utan till att beskriva diktens förhållande till det verkliga (och 'det verkliga' innebär alltså här en viss bild av verkligheten).[482] Ett förhållande där ljuset faller annorlunda, där distansen mellan signifikant och signifikat är uppenbar redan på ytan och där scenen eller den estetiska dimensionen är gjord synlig som sådan – i direkt motsats till den hypersynlighet som Frostenson, och Baudrillard, talar om. Eller, i direkt motsats till Jamesons tal om hur världen har förlorat sitt djup och försvunnit bakom simulakrumets "glossy skin".[483] Distansen som negativet upprättar till den simulakrala logiken är alltså en central poetisk funktion.

Negativet i två versioner

Negativ, tindra

"Negativ, tindra" har inte bara betraktats som en programdikt av Frostensons uttolkare.[484] Poeten själv har i en intervju i *Göteborgs-Posten* från 1996 beskrivit den som en för författarskapet övergripande och reflekterande dikt, i vilken hon talar om hur hon som poet vill förhålla sig i en monstruös tid, där det fasansfulla finns överallt.[485] "Negativ, tindra"

är även den enskilda dikt som utsatts för flest läsningar och kommentarer. Rikast och till omfång störst är Ebba Witt-Brattströms i *Ur könets mörker* (1993) samt Martin Hägglunds i *Kronofobi* (2002), vars särskilt förtjänstfulla läsning ställer dikten mot *Joner* som helhet.[486] Hägglunds noggranna tolkning har ett mer filosofiskt anslag och faller till stor del vid sidan av min. Det gör däremot inte Witt-Brattströms, även om jag först vill dryfta en punkt där vi skiljer oss åt. En central poäng i hennes läsning är nämligen att ”Negativ, tindra” bör läsas med Esaias Tegnérs ”Det eviga” (1810) som intertext. Frostenson, skriver hon, ”lånar, prövar och löser upp Tegnérs profetiska ton och högstämda rytm som för att undersöka om hans idealistiska tro på individens förmåga att stå emot världens ondska är gångbar än idag”.[487] Fjelkestam har fört vidare denna koppling i sin läsning och menar att Frostenson anspelar på ”Det eviga” i syftet att ”plocka isär” de ”eviga värden” som dikten ger uttryck för i ”bitar och fragment” med syftet att, i förlängningen, ifrågasätta deras ”universella giltighet i sann postmodern anda”.[488] Om det senare verkligen är Frostensons syfte och om det verkligen är så att ”Negativ, tindra” ska läsas som ett angrepp på ”Det eviga” hade dikten, åtminstone i mina ögon, inte varit intressant överhuvudtaget; de eviga ideal som Tegnér ger uttryck för hade blivit demonterade, ifrågasatta och hånade i snart ett sekel när *Joner* publicerades 1991. Fragmenteringsteknik och kritik av så kallat eviga värden är inte fenomen som på ett väsentligt vis skiljer postmodernismen från modernismen. Eliots *The Waste Land* (1922) är alltid bra att hålla i minnet när sådana karaktäristika kallas postmodernistiska.

Min utgångspunkt i det som följer är att dikten är samtidskritisk, vilket förstås är ett ytterst generellt påstående som inte särskiljer den från annan poesi på ett meningsfullt sätt. Större specificitet krävs: dikten förstås utifrån utgångspunkten att den står i ett slags negativt förhållande till postmoderniteten eller det postmoderna tillståndet, snarare än som en postmodernistisk dikt eller som en dikt skriven i ”postmodern anda”. I läsningens första del kommer jag att göra ett försök att öppna upp dikten genom ett av dess centrala motiv, tolkningen av vilket ligger till grund för den metapoetiska läsart som senare anläggs. Det är alltså inte bara diktens samtids- eller samhällskritiska sida som intresserar mig. ”Negativ, tindra” förstås också som en metapoetisk dikt i vilken Frostenson på ett sökande sätt dryftar negativiteten som poetisk strategi

och hur hon som poet förhåller sig till verkligheten. Precis som Franzén – vars läsning av dikten mest liknar min – påpekar kan den destruktiva negativiteten förstås som både diktens tema och metod.[489]

Styckmord och sparagmos

Dikten består av tjugosex strofer med tre versrader i varje, det är alltså en relativt lång dikt och jag kommer inte att ge den en kommentar som gör anspråk på att vara uttömmande. Jag läser den dessutom som en tabulär snarare än linjär dikt, vilket innebär att betydelsen i den inte bara är syntaktiskt konstruerad och att den snarast bör läsas som en tavla: olika punkter i dikten skapar tillsammans betydelse utan att vara grammatiskt eller syntaktiskt sammanbundna, varför tolkningen inte följer dikten från början till slut.

En sådan läsart speglas i och motiveras av ett för dikten centralt och traditionellt metapoetiskt motiv, oftast betecknat med den horatiska frasen *disiecti membra poetae*, eller bara *disjecta membra*, diktarens spridda lemmar eller skaldens sönderstyckade lemmar. Hos den romerska skalden syftar frasen på att den enskilda författarens egenart går att utläsa även om verket har blivit fragment, och signifikativt nog är ”Negativ, tindra” en fragmentarisk dikt, dels i betydelsen att många av dess satser är fragmentariska, dels i betydelsen att meningen i dikten är *spridd,* eller tabulär. Detta har även koppling till det orfiska sparagmosmotivet – bilden av de från kroppen bortrivna lemmarna, som också är en bild av poeten – vilket av flera forskare diskuterats i relation till Frostensons diktning. [490] Central för min läsning är Olssons diskussion, som hävdar att sparagmosmotivet utgör en central gränserfarenhet hos Frostenson. [491] Motivet, skriver han, understryker att hennes diktande grundläggs i ett skiljande av det varande, vilket kan innefatta ett slags övervåld. [492] Som jag ska visa består diktens samtidskritiska sida i ett motstånd mot vad som tidigare i kapitlet har förståtts i termer av samhällets slutenhet, eller dess tendens mot ett slags totaliserande och entydig helhet – det är detta varande som dikten söker skilja. Olsson skriver: ”Dikten vakar över skillnaden, den som logos – denna begreppsliga sambandscentral – bäddar in och utplånar. Så vittnar poesin om det av kulturen undanträngda: våldet, könsskillnaden och den tragiska erfarenheten”.[493] Det

ska tilläggas att sparagmosmotivet också rymmer föreställningen om ett soningsoffer. Kroppen som slits sönder offras och återbördas således till naturen; förlorar sin mänskliga identitet och kulturella tillhörighet, blir ett ting, ingen istället för någon.

Dikten börjar så här:

Någon som liknar mig	1
någon som liknade mig, in i det sista	2
så att verbet slutar gå [494]	3

Denna ”någon” har i tolkningstraditionen förklarats med en hård referent, en läsart som fördes fram av Witt-Brattström och har traderats av framför allt Fjelkestam och Lena Malmberg. Jag bygger vidare på denna. Witt-Brattström aktualiserar förvisso inte referenten i förhållande till diktens inledning, men det gör Fjelkestam, som läser den som en diktjagets identifikation med Catrine da Costa, offret för ett vid början av nittiotalet uppmärksammat styckmord. Gärningsmännen var två män, en obducent och en allmänläkare.[495] Dådet ägde rum 1985 och resulterade i en massmedialt uppmärksammad rättegång, behandlad i psykologen Hanna Olssons likaledes uppmärkammade bok *Catrine och rättvisan* (1990). [496] Att läsa inledningen så är dock diskutabelt, eftersom det inte är tu tal om identifikation utan om en likhetsrelation, som dessutom har med ett för författarskapet centralt motiv att göra. ”Lik”, ”liknar” och ”likhet” är ord som regelbundet återkommer i Frostensons diktning, alltid med starkt negativ laddning, och bör, som Witt-Brattström har föreslagit, förstås i samklang med sin motsats: skillnad.[497] Orden, som samtliga kan förstås som avledningar från ”lik”, har också en paronomastisk funktion: de har, på en och samma gång, åtminstone två skilda betydelser som går tillbaka på grundordets homonymi: ”lik” kan förstås beteckna en likhetsrelation (”du är lik mig”), men det kan också beteckna en död kropp eller människa (”där ligger ett lik”). Annorlunda uttryckt: likheten betecknar hos Frostenson att människor och ting blir döda, icke-levande, genom att likna varandra, vilket har poängterats av snart sagt varje Frostensonkommentator.[498] I en annan dikt från *Joner*, ”Kristi höft”, skriver Frostenson: ”I en liknelse försvinner världen bort”.[499] Och fjorton år senare, i *Sånger och formler* (2015), lyder en strof i ”Mani / Linjer”: ”drivas från scenen / försvinna / är en vinst,

att bli helt utan like".[500] Liknandet handlar alltså om ett försvinnande, i betydelsen bli av med sig själv, medan försvinnandet i det senare citatet har betydelsen att själv lämna gemenskapen, slippa undan samhället, inte likna någon och så uppnå ett slags icke-identiskt tillstånd. Denna betydelsestruktur går igen i "Negativ, tindra", där likhetsupplevelsens effekt knyts till språket, som blir stilla, eller: likhetsupplevelsen orsakar tystnad, verbet slutar gå.

Det är en emfatisk – och paradoxal – inledning. Poeten upplever likhet med en styckmördad kvinna och verbet slutar gå, vilket jag förstår som att likhetsupplevelsen är så plötslig och stark att jaget slutar skriva. Ändå fortsätter förstås dikten. Går detta att förklara? Jag tror det. Genom sparagmosmotivet vill jag åtminstone föreslå en möjlig tolkning. Innan jag går närmare in på denna ska den referentiella läsningen dock motiveras ytterligare.

I Witt-Brattströms tolkning är det huvudsakligen strof 14 och strof 15 som ligger till grund för kopplingen:

jag vill misshandla det med mitt stift, fördriva 40
jag vill tvinga dess uttryck ut ur dess ram: vad vill du, egentligen 41
Dissikera ett leende 42

likt två män, 43
likt två män som kom. Som såg. Som stod lutade 44
över rondbordets glans. En kropps alla delar 45

Strof 14 har en särskilt viktig plats i dikten. Jag återkommer till denna. Viktigt här är att den referentiella associationen till styckmordet på da Costa förmodligen väcks av det felstavade verbet "dissikera" på rad 42, och förstås den därpå följande bilden av två män som står lutade över ett rondbord där en kropp ligger i delar. Den stakande upprepningen av "likt två män" har en formell likhet med inledningsstrofens två första rader, de tycks höra ihop. Witt-Brattström tar den här passagen som bevis på att Frostenson identifierar sig med da Costa och konstaterar att hennes förnamn (Catrine) dessutom är besläktat med poetens.[501] Lena Malmberg tar ett steg åt ett annat håll när hon hävdar att den styckmördade kvinnan är Frostensons musa, vilket både tycks mig en ordentlig överdrift och att missa poängen.[502] Kroppen i dikten bestäms förvisso inte som kvinnlig, men Witt-Brattström har påpekat en detalj i läkarnas

fasansfulla brott som fungerar som ett gott argument för den referentiella läsarten: de yttre könsdelarna och inre reproduktionsorganen skars bort från da Costas kropp, som således fråntogs sina kvinnliga könskaraktäristika.[503] I intervjun där Frostenson beskriver ”Negativ, tindra” som en programdikt intygas giltigheten i denna läsart, hon berättar nämligen att det faktiskt föreligger en koppling mellan detta styckmord, dikten och *Joner*.[504]

Jag vill dock modifiera grundbulten i både Fjelkestams och Witt-Brattströms analys. För inte heller här är det tal om en identifikation, allra minst med kroppen som ligger i delar framför de två männen. Precis som i inledningen rör det sig om en ofrivilligt upplevd likhet, men i strof 15 etableras inte denna relation till ”någon”, utan till de två männen. Och likhet, det måste kanske understrykas, är inte detsamma som identifikation. Det förra är en relation som vidmakthåller skillnaden och icke-identiteten, medan det senare ju just är en fråga om identitet, frånvaro av skillnad. Därmed finns det ingen motsägelse i att diktens jag upplever likhet med både offer och förövare. Franzén har också påpekat denna dubbelhet, men behåller identifikationskategorin, vilket jag inte ser någon grund för.[505]

Den dubbla likheten kan förstås genom sparagmosmotivet, eller mer specifikt dess orfiska koppling, det vill säga dess koppling till myten om sångens och diktens fader. Jag ska försöka illustrera hur. Myten kan summeras kort: när Orfeus älskade Eurydike blir biten av en orm och dör, använder sångaren sin konstnärliga förmåga – han spelade och sjöng så vackert att även stenar och djur lyssnade – för att få tillträde till underjorden. Väl där övertalar han gudarna att få föra hem Eurydike till jorden, men på ett villkor: att han under återfärden inte vänder sig om och ser på henne. Tragiken är välbekant. Han vänder sig om och förlorar henne en andra gång. Därefter frånsvär han sig kvinnor och tillbringar resten av sitt liv med att vandra sjungande genom världen, tills han slits ihjäl av en grupp hämndgiriga menader. Men hans huvud och lyra fortsätter sjunga och klinga när de avslitna flyter bort längs floden Hebrus, till ön Lesbos, där Apollon skyddar huvudet från en orm och förlänar det profetisk kraft.

Lemlästningen har en generativ kraft i det orfiska fallet; det destruktiva våldet görs till källan för sin motsats, till betydelsespridning, mångtydighet. Sparagmosmotivet förenar således och är dessutom meta-

poetiskt, det vill säga knutet till poeten och poesin. Likheten som upplevs i diktens inledning är emfatisk och fruktansvärd, men att diktens jag liknar da Costa har inte enbart med att de delar kön att göra: hon liknar henne för att hon är poet, för att diktarens lemmar är spridda. Om det är någon hon *identifierar* sig med är det snarare Orfeus, vilket går igen i den andra strofens sista, kursiverade och direkt orfiska rad:

> Det onda är din rytm. – I ting finns ingen. 4
> Klang, och åter – 5
> *att vandrande fram genom världen klinga* 6

Anspelningen på Orfeus här är även direkt kongenial med att diktens ljudlighet snarare än dess semantiska eller symboliska meningsskapande framhävs. Detta sker metonymiskt, i substantiven ”rytm” och ”klang” samt verbet ”klinga”, som samtliga konnoterar estetiskt tilltalande och meningsskapande ljud; det är ju dessa meningsfulla och/eller tilltalande ljud som poesins rörelse skapas av och förstås genom i den frostensonska poetologin. Strofen använder ljudet som ett slags metonymisk matris för att benämna poesin, vilket betonar poesins, relativt andra konstarter, unika egenskaper: olikt avbildande konst eller teater och i långt högre grad än prosan använder den språkets ljudlighet – meter, rytm, fonoestetiska grepp; icke-diskursiva och icke-representerande litterära strategier – för att väcka mening. Rytmen är central här, menar Olsson, den borgar för den brutna enhet som dikten skapar.[506] Det vill säga, skapar den ljuddräkt som diskuterades tidigare.

Men också dikten – som är fragmentarisk, sönderstyckad, flådd – liknar den mördade da Costas kropp, vilket förklarar varför diktjaget liknar sig vid de båda männen som står lutade över rondbordet i strof 15. Det är detta ”onda” som är hennes ”rytm” (rad 4): den dubbla likheten får ”verbet” att sluta gå, men rytmen och klangen sätter igång. Denna andra likhet blir tydligare om man återvänder till strofen som föregick bilden av männen kring rondbordet:

> jag vill misshandla det med mitt stift, fördriva 40
> jag vill tvinga dess uttryck ut ur dess ram: vad vill du, egentligen 41
> *Dissikera ett leende* 42

Strofens ”det” syftar, kort sagt, på den bild av världen, verkligheten sådan den ser ut, som tidigare har lyfts fram som det frostensonska motståndet och motspråkets objekt. Mot slutet formuleras denna diktens grundläggande situation så här: ”*Du är ställd emot* värld kallat / en gång för alla” (rad 65–66, strof 22). Jag återkommer till denna aspekt av dikten i nästa avsnitt. Viktigt här är den upplevda likheten med förövarna, som har med beteckningarna på poesins negativitet i strofen ovan att göra. Jag läser alltså rad 40–42 som diktjagets sätt att benämna vad det är hon vill göra med sin poesi, det vill säga metapoetiskt, eftersom negativiteten knyts direkt till den skrivande handlingens verktyg, till pennan (”mitt stift”). Skrivandets våldsamhet benämns, i samklang med sparagmosmotivet, med verb som betecknar olika gränsöverskridande handlingar (något jag fördjupar i avsnittet ”Det ondas rytm, eller negativitetens tradition”): ”misshandla”, ”fördriva”, ”tvinga” och det felstavade ”dissikera”. ”Misshandla” och ”tvinga” går över en socialmoralisk gräns, ”fördriva” för objektet över en samhällelig eller social gräns, medan det att dissekera något går över en kroppslig. Sammantaget gör det föreställningen om gränsöverskridande – som inte sällan fungerar som ett sterilt men positivt estetiskt värdeomdöme i litteraturkritik – till en diktens våldsamma strävan. Affekten är viktig och en möjlig läsning av det felstavade ”dissikera” är att det rör sig om en materiell stiftning av aggressionen, ett sätt att *mima* ilskans hast och intensitet, sättet som vi vreda gör saker fort och vårdslöst på. Negativiteten är därtill hyperbol på ett väsentligt sätt: verben refererar inte bara till gränsöverskridande handlingar, utan till direkta övergrepp, dåd som kränker det normala. Zoomar man in på rad 41 får man dessutom ytterligare en återkoppling till sparagmosmotivets dubbelhet: den styckmördade kvinnan har tvingats ur den ”ram” som kroppen är, liksom diktens fragmentariska konstruktion kan förstås som ett uttryck utan ”ram” – lemmarna är spridda.[507]

Vad jag i det ovanstående har försökt demonstrera är att det inte råder ett motsatsförhållande mellan en referentiell och en självreferentiell läsning av ”Negativ, tindra”. Genom da Costa-mordet som ett slags hård referent hänvisar dikten till sig själv, dryftar vad den är för sorts dikt. I det som följer kommer jag argumentera för och visa hur dikten kan läsas som ett slags metapoetisk diskussion av negativiteten som poetisk funktion.

Bildvärlden och negativet

Tredje strofen kan läsas som ett nekande svar på den andra strofen, där ett slags första beskrivning av den diktande handlingen eller poetiska inställningen kom fram i den orfiska utsagan om att vandrande fram genom världen klinga. Detta är en ljus och bejakande beskrivning, som framställer diktandet som ett slags livsmodus – nomadiskt, en oavslutad, öppen rörelse – och påminner om Hölderlins berömda och likaledes orfiska rader i ”In lieblicher Bläue”: ”doch dichterisch / wohnet der Mensch auf dieser Erde” [”men poetiskt / bor människan på denna jord”].[508]

Men i den tredje strofen läser vi:

att bryta sin panna. Att vara: mot. Nej.	7
Nej. – Inget namn. Tings like, och fåord. ”Jag vill” –	8
Och så tystnad	9

Här kommer en annan beskrivning av den poetiska inställningen. Diktandet framställs som disharmoniskt, våldsamt och negativt, snarare än som sjungande och bejakande. Pannan är som Olsson har påpekat en återkommande bild i den frostensonska dikten och tenderar symbolisera det direkta, konfronterande mötet med omvärlden.[509] Klangen som benämndes i strof 2 bibehålls förvisso – och strof erna binds ihop med varandra genom ett rim (vandra/panna) – men här rör sig alltså poeten inte *genom* världen, utan *mot* den i en frontal, hård och kroppsligt smärtande rörelse som säger nej, förnekar vad den möter. Som sagt, negativiteten aktiveras, men diktjaget tycks, så här långt, oförmöget att artikulera en vidare vilja än så, vilket kan förstås som att nejet är av sådana dimensioner att det inte ryms i språket, att det är totalt, ett slags tystnad. Det här går igen i att poeten på ett likaledes radikalt sätt säger sig vara utan namn och tings like, vilket å ena sidan för vidare likhetsupplevelsen med da Costa, och å andra sidan ställer henne utanför den sociala gemenskapen, språket, kulturen, allt som hör människans *betingade* och genomlysta värld till.

Den nionde raden kliver dock även över i nästa strof och får en delvis annorlunda, bildlig betydelse, eller: tystnaden görs *scenisk* genom att plötsligt referera till tystnaden på en teater innan dramat tar sin början:

ridån går upp. Ett förhänge faller 10
Täckelset rasar, ner över – världen 11
är här: Den är utslagen 12

Scenen – eller det som genom Marcuse har kallats för den estetiska dimensionen – upprättas: efter tystnadens radikala nej går ridån upp. Samtidigt sker det motsatta: ett förhänge faller, ett täckelse rasar, ”ner över”. Betydelsen är inte uppenbar, men jag förstår strofen som ett slags poetiskt benämnande av diktens autonomi. Täckelset som rasar och förhänget som faller är möjliga att förstå som att bildhinnan som världen täcks av, som får den att se död ut, försvinner när diktens scen upprättas, varvid den föregående strofens nej och negativitet framställs som en diktens förutsättning. Men världen som döljer sig bakom täckelset – världen som ”är här” – tecknas inte. Strofen kliver över i nästa, där de metapoetiska utsagorna fortsätter.

en gång för alla – ett pärlband av dagar 13
Vad ska man göra med detta Ständigt-Visade-Klara 14
fantomiska bålverk… 15

jag jagar vid gränsen Värld 16
jag vill jaga dig ut till den randen 17
Där bildhinnan brister. Där dragen slaknar 18

flådda, utkomna, i sol rensade anlet 19
ur ansiktets tarmar… jag skräms av min tanke. Min
tanke ett fridjur 20
det driver i solen 21

klar, klarar, klarast 22
vad finns därinne – jag vill rota ut det 23
Där pannan veckas. Och låter så – sorlklart 24

Passagen kan som helhet läsas som en beskrivning av vad diktandet gör, eller kanske bättre vad Frostenson vill göra med sitt diktande. Läst så, skrivs ett slags negativitetens kamp fram: dikten är inte bara ställd mot världen utan går i klinch med den (”jag jagar”, ”jag vill jaga”, ”flådda, utkomna, i sol rensade anlet / ur ansiktets tarmar”), eller mer specifikt med verkligheten som den ter sig i den postmoderna tillvaron, där den

simulakrala bildhinnan har lagt sig som ett blankt skinn över världen. Denna tolkning motiveras av att Frostenson avvisar världen med benämningen ”detta Ständigt-Visade-Klara / fantomiska bålverk”, som anspelar på världens bildmässighet, dess karaktär av sken, dess synlighet, eller som Olsson uttrycker saken, dessa fenomens ”förkrossande herradöme i vår samtid”. [510] Substantivet ”bålverk” antyder att det finns någonting *bakom* denna bildmässighet, eller: att det som syns är ett slags yttre försvarsanordning. Konnotationerna som väcks av pärlbandet på rad 13 är flera. Det står ut i egenskap av traditionell metafor för poesin, men glosans placering antyder att utsagan den ingår i är en beskrivning av världen som är ”utslagen”, varvid pärlbandsbildens icke-metaforiska dekorativa, smyckande betydelse aktiveras. Men ”pärlband av dagar” är också en kedjemetafor, som i sammanhanget tycks säga att varje dag följer närmast identisk, fast skild, på den förra, som vore livet en sluten cirkel utan utväg. Pärlbandet antyder således en slutenhet, kongenial med att diktens jag inte befinner sig utanför världens ”fantomiska bålverk” utan ”jagar vid gränsen”, vill få dess bildhinna, den symboliska ordning vi lever inom, att brista, så att ”dragen slaknar”. Adjektivet ”slaknar” tycks höra ihop med kedjemetaforen, det vill säga: att dragen slaknar innebär att krafterna som upprätthåller det ”Ständigt-Visade-Klara” brister. På rad 19 och 20 leder diktjagets jagande över i en våldsam, grotesk slaktmetaforik där invändigt görs utvändigt, eller: där jaget säger sig vilja ta fram det som gömmer sig bakom ytan. Men det groteska leder i sin tur över i att jaget skräms av sin tanke.

Det får genast sin förklaring. Tanken kallas för ”ett fridjur” som ”driver i solen”. ”Fridjur” är ett ovanligt svenskt ord, med distinkt konnotation, i synnerhet i realtion till passagens jakt- och slaktmetaforik: enligt äldre folklig uppfattning, när envar fortfarande trodde på tomtar och troll, betecknade glosan de djur som skogsråret skyddade och som därför inte fick dödas – fridjuren stod bortom jakten, skyddad av ett magiskt väsen.[511] I sammanhanget kan fridjuret läsas som en personifikation av poesins frihet, som, genom att framställas som något omänskligt, frikopplas från det mänskliga subjektet och tanken blir således något som är icke-identiskt med diktjaget, bortom hennes kontroll, djuriskt, icke-förnuftigt, bortom gott och ont – vilket gör det möjligt att förstå dess skrämmande eller groteska resultat som något positivt. Tanken har kraften att subvertera ordningen som människan har skapat. På

rad 23 undrar diktjaget vad som finns ”därinne”, bakom – läser jag det som – det ”Ständigt-Visade-Klara” och vill ”rota ut det”. Utsagans verb fungerar paronomastiskt: på en gång låter det sig läsas som åsyftande 1) handlingen ”att rota” (som man gör i en låda, på jakt efter något gömt), vilket kan ställas i konjunktion med fridjuret, icke-människan som rotar i jorden och 2) som i att *dra upp rötterna*, en gång för alla avlägsna ”det”.

Poesins bildskapande ställs i förgrunden i dessa strofer; en majoritet av bilderna är förvisso kopplade till negativiteten och motståndet, men deras betydelsedimensioner blir stora genom associationsmöjligheterna som väcks. Detta innebär att poesin gör *aktivt* eller *skapande* bruk av bilden – samma fenomen som världen sägs täckas av – och således förstärker diktens aktivt polysemiska verkan och dess negativa-kritiska innehåll varandra. Frostenson uttrycker alltså inte bara en poetisk vilja, utan gör med bildernas bistånd faktiskt våld på bildhinnan som täcker världen. Världen är ett sken, en yta som diktaren vill demontera, ta isär, i en undran om vad som gömmer sig ”därinne”, vilket dock – och det här är viktigt – inte innebär att världen tillskrivs en inre essens. Verben ”brister” och ”slaknar” (rad 18) antyder att det dikten vill uppnå snarare är något mindre stelt, mindre hårt, mindre bestämt och bestämmande; så att ”pannan veckas” (rad 24) snarare än bryts (rad 7), som blev diktjaget villrådigt inför den uppståndna gåtan.

Verbet ”flå” återkommer hos Frostenson. Olsson har diskuterat det i relation till den här dikten, men också som en mer generell beteckning på hennes poetiska metod. Frostenson, skriver han, ”flår orden genom att öppna och spela med deras ingrodda innebörder” och på ett annat ställe påpekar han att den våldsamma bilden anger en strävan efter att komma åt ett språk som ligger ”under” den självskrivna meningens herravälde.[512] Den poetiska användningen av ord som ”lik” eller ”rota” kan förstås i linje med det här, och i förlängningen som ett bejakande av språkets kapacitet att skapa mångtydighet och skillnad. Poesin som sådan är då en form av motstånd mot den likhetsskapande entydighet som härskar i mediers och vardagens språk. Tecken, ord och ting har i dikten – till skillnad från i den värld Frostenson konfronterar – inte någon entydig mening, vilket dock inte betyder att deras mening är godtycklig eller radikalt obestämd. Dikten spelar aktivt med tecknens och ordens polysemi, med dem som bestämt mångtydiga.[513] Lätet som nämns efter att ”pannan veckas” – när jaget tillfälligt blir villrådig snarare än negativ

och arg i konfrontationen med världen – är ytterligare ett exempel. Det benämns med det paradoxala adjektivet ”sorlklart”, en ljudlik förvrängning av ordet ”solklart”. Sorl, en oregelbunden, oharmonisk blandning av icke-identiska ljud, blir den form av paradoxal klarhet – präglad av skillnad, mångstämmighet – som poesin söker. Ett slags alternativ, än en gång associerat med ljudlighet, till den rådande bilden av världen, den postmoderna verklighetens uppvisade entydighet.

I den enklaste meningen handlar ett verb som ”flå” dock huvudsakligen om poetens och diktens relation till världen, om våldet med vilket hon försöker nå in bakom den postmoderna bildvärldens yta, eller kanske om att våld *krävs* för att nå in bakom den. Detta ska inte missförstås. Hon talar inte om att något rent, äkta, autentiskt gömmer sig därbakom. Men möjligheten utesluts inte heller. Slutenheten är total och ett villkor, vad som finns bortom den tycks inte vetbart och bredvid negativiteten kommer således en nyfikenhet till uttryck här.

Senare, i diktens sextonde strof – efter att diktjaget har upplevt en likhet med de styckmördande läkarna – betvivlas dock den negativa strategin, det våld som den har beskrivits med, men också nyfikenheten som har kommit till uttryck:

det finns ingen mättnad i ögat	46
ingen rå	47
det finns ingen rot därinne som skriker	48

Strofen följer på bilden av männen som står lutade över ”rondbordets glans” och raderna repeterar samma tanke: nyfikenheten kan inte mättas. Frågan väcks: var det nyfikenhet som låg bakom deras agerande? Var deras drivkraft analog med den som driver diktens jag, ville de få fram vad som gömmer sig bakom ytan, se vad som döljer sig därinne? Är nyfikenheten besläktad med det fasansfulla våld som har kommit till uttryck i dikten, något destruktivt, omöjligt att stilla? Diktjaget skrämdes förvisso av tanken hon gav uttryck för tidigare, men hon kallade den för ett fridjur, lät den fortsätta.

Frostenson har i essän ”Konstvandringen” (i *Tre vägar*) talat om ”[s]kammen att se” på ett sätt som kan vara betydelsefullt här.[514] Essän beskriver en resa som poetjaget gör för att se Tizians målning av satyren Marsyas flående. På vägen hamnar hon på ett värdshus, vars ägare börjar ifrågasätta hennes motiv. De undrar varför hon vill söka upp det smärt-

samma, så gärna skåda gamla sår. Inget röjer om berättelsen är fiktiv eller inte, men eftersom värdinnan kallar sig Mania, är antagandet att det rör sig om en form av dramatiserat samvetskval inte orimligt. Jaget slängs ut från värdshuset, sitter på en sten utanför och frågar sig: ”är lidandet en linje eller ett hål? För det vidare, ska det stå kvar, öppet? Leder det någonstans eller motsatsen, förlamar det oss? Ska vi ta emot eller ta oss ut? Vara vägar eller kärl?”[515] Jaget konstaterar att hon inte vill eller kan välja sida och vandringen når till slut målningen, där lidandet ges gestalt i den stackars satyr som efter att ha förlorat en musiktävling med Apollon hängs upp och ned från ett träd och flås levande. Hon skådar tavlan, blir en av dem som ”[v]ill, ska eller måste s e i v e r k l i g h e t”.[516] Hon känner, i sorg och skam, släktskap med dem som inte kan låta bli att ge vika för nyfikenheten, begäret att se det förfärliga och lidandet, som ”gottar sig med plågor” och ”[t]röstar sig i sköna sår”.[517]

Lästa i samklang ger detta fog för den dubbla läsarten som diskuterades i förra avsnittet, i dikten ger dock de flertydiga likhetsupplevelserna upphov till tvivel när strof 16 kliver över i nästa:

inget – värn. Vad är det för jakt på alltings inre delar 49
se, mekanismen, vad som kurar därinne 50
mörk, skälvande pulpa… 51

det ilar i mitt långa oläkta sår, negativ blända 52
för ut det kalla, belys det länge och väl: Detta leende 53
svarta ägg som världen kläckts till 54

Nyfikenheten ifrågasätts, men inte bara den som drivit på de vid rondbordet stående männen, utan även diktjagets. Vad är det som gör att poeten vill få bildhinnan, värnet, bålverket att brista, se vad som gömmer sig därbakom? Vad fick två män att stycka upp en kvinna i delar?

Inget svar ges. Men rad 50–51 kan förstås som att jakten är en form av meningsbefriat självändamål: de inre delarna från rad 49 benämns ”mekanismen” och ”mörk, skälvande pulpa” och strofen rör sig således från mekaniskt till organiskt, slutar i en bild av mjuk, cellrik vävnad, ett slags bild av livet utan centrum, av livet i dess råa, tysta form. Substantivet ”pulpa” förknippas huvudsakligen med den mjukvävnad som finns inuti tänder, en förknippning som bärs vidare i nästa strof där det ”ilar” i jagets ”långa oläkta sår”, vilket kan läsas som en metafor för munnen. Meta-

foren knyter ihop talet, utsägelsen av dikten, med ett obehag, ilningen fungerar således som en signal om att poetens tal, eller diktens strategi, inte är oskuldsfullt, är ett sting av smärta som varnar om att dikten gör diktjaget delaktig i det kalla och våldsamma som världen präglas av.

Sedan kommer negativet, som får en funktion via verbet ”blända”. Bilderna som Frostenson skriver fram har inte bara den polysemiska funktion som diskuterades tidigare, utan också en negativ funktion, en misshandlande och fördrivande funktion. Här kopplas denna till seendet: negativen ska blända, det vill säga: förblinda den seende så att det ”Ständigt-Visade-Klara” inte längre syns: diktens uppgift bestäms som ett förnekande av synlighetens herradöme och ordning, en förändrande men väsentligen negativ uppgift som rör förnimmelsen av verkligheten. Negativet riktas mot ”det kalla” – det fasansfulla, temperaturväxlingen som orsakar ilningen i munnen – och alltså mot det som i strofens sista sats kallas för ”Detta leende / svarta ägg som världen kläckts till” (rad 53–54).

Katakresen – världen har *kläckts* till ett ägg – spelar med det traditionella mytologiska motivet där världen blir till genom att ett ägg kläcks, men utan att aktualisera den kosmogoniska associationen. Världen har istället kläckts till ett ägg, vilket markerar dess slutenhet, att den omgärdas av ett skyddande hölje, men katakresen används för att temporalisera denna bild av världen, markera den som ett kontingent tillstånd: vid något tillfälle har världen blivit sådan den är, när specificeras inte, men figuren implicerar att världen kan förändras: det kläckta, svarta, leende ägget kan, som alla andra ägg, kläckas och bli annat.

Formuleringen ”belys det länge och väl” (rad 53) ställer således poesin som ett ljus mot världens mörker, men kan i sammanhanget förstås som en förlängning av den fotografiska metaforiken: exponeringstiden ska göras så lång, bländaren ska släppa in så mycket ljus, filmremsan ska belysas så länge, att ett negativ *där ljuset faller annorlunda* skapas och bilden förvrängs så mycket att den inte längre kan ses som en avbildning. Olsson påpekade tidigare att Frostensons nittiotalsböcker är upptagna av bildens och ytans ställning i det genommedialiserade konsumtionssamhället, vilket kan specificeras: utmärkande för det postmoderna tillståndet är, som sagt, att vi möter en stor del av verkligheten i bildens form, på skärmar, varför den fotografiska metaforiken blir kongenial: poesins negativa bilder vänds mot verkligheten, men ges genom metaforiken

samma status. Bilden av världen ska belysas av en annan bild så länge att den inte längre syns.

Huruvida det sker en överklivning till nästa strof eller inte är i mina ögon oklart, vilket ger två möjliga läsarter.

min like en skenleende svepning 55
ett blänkande anlet. En klang, fast hög panna 56
Ett stråt 57

Kliver rad 54 över i rad 55 bör den senare läsas som att det här är det leende svarta ägget som kallas för ”min like” och alltså som att Frostensons dikt på ett kusligt vis matchar världens illvilliga, fasansfulla tillstånd, eller att det tillstånd som råder är diktjagets villkor. Att läsa ”min like” som åsyftande da Costa är dock också möjligt, särskilt eftersom rad 57 kliver över i nästa strof där den fylls i med ”från en annan…”, vilket tillsammans med anletet och pannan på rad 56 pekar på att det rör sig om en människa, vilket ger stöd åt tolkningen som framförs av Witt-Brattström och Fjelkestam: att den kvinnliga poeten här upplever likhet med ett offer för patriarkalt våld.

Poängen så här långt är: samtidigt som dikten dryftar negativiteten som poetisk strategi och föresats kommer ett tvivel på denna negativitet till uttryck, eftersom våldet som det förra har benämnts med har visat sig likna ett reellt, fasansfullt våld. I diktens avslutande del upplöses dock denna ambivalens:

från en annan… Kan man se allt från ett annat håll 58
kan man vända på saken. Byta, välja 59
en annan synvinkel, perspektiv – 60

Nej, Idiot, det är ingen smakfråga! 61
och inte ”nåt annat”. Bak pannan, 62
bortom grinden, i lunden, fördolt där – 63

blott det stora, skugglösa Belätet 64
Du är ställd emot värld kallat 65
en gång för alla 66

Diktens stämma splittras här, vilket jag läser som att jaget talar med eller till sig själv. Det ”strål” (rad 57) som kommer ”från en annan” leder över i en undran om man kan se saker annorlunda än man gör, välja perspektiv och synvinkel, vilket genast får ett nekande svar. Det är ingen ”smakfråga”, vilket antyder att synvinkeln och perspektivet som diktaren skriver från inte kommer an på ett val utan på någonting mer väsentligt, mer primärt, än så. Tvivlet som likhetsupplevelserna orsakade kan med andra ord inte påverka eller förändra den frostensonska utgångspunkten eller strategin, vilka på rad 65–66 bestäms som villkor, något som gäller ”en gång för alla”. Konfrontationen och motståndet består; skrivandet av dikten sker i en negativitetens situation.

Att det hon är ”*ställd emot*” kallas för ”det stora, skugglösa Belätet” är signifikativt: det som kallas för värld, är i själva verket ett beläte. I äldre bruk var ”beläte” ungefärligen liktydigt med ”bild”, men idag brukas det snarare pejorativt, som beteckning på en avgudabild eller med syftning på den livlöshet eller bristfällighet som kan utmärka en bild. Rad 62–63 låter sig dock läsas som att detta beläte inte går att undvika. Det finns bakom ”pannan / bortom grinden, i lunden, fördolt där”, i medvetandet och bortom det, som en dold regel, ett villkor som poeten måste förhålla sig till. Valet är inte ett val: negativiteten, motspråket, motståndet är Frostensons poetiska villkor. Belätet som kallas värld ska – oavsett tvivlet – fortsätta förnekas, inte vidkännas som annat än sken.

du kan vända, om 67
du kan krossa den formen 68
du kan alltid förinta din egen gnatigt uppbyggda form 69

allt – till intet. Den friheten finns, där du står. Hör din röst tala. 70
Ett svart plastskynke far upp över din mun (denna världs 71
sinne-bild, kallt gäckande tecken) Du står och rör munnen 72

du fortsätter tala. Ja, talet ska vandra 73
Verbet ska driva rakt in till det hjärtat tills det hejdar 74
allt flöde. Men än. Här nu. Och tills vidare. Finns inget 75

som hejdar: så står du där, med din ryggsida öppnad. Ler, 76
vämjs, vänjs i ljuset: vad är det som händer 77
du har ingen motvilja mer. 78

Jaget kan inte byta perspektiv eller synvinkel, men hon kan ”vända”, vilket i överklivningen till nästa rad villkoras: vändningen kan ske ”om / du kan krossa den formen” – det vill säga, vändningen är möjlig om den konfrontala diktens form går att krossa, vilket görs tydligare på rad 69 (”din egen gnatigt uppbyggda form”). Denna möjlighet benämns på rad 70 som en frihet, vilket kan tolkas positivt: diktens form kan om igen krossas och därför skrivas på nytt, annorlunda – diktandet kan börja om, förändras, allt efter den skrivandes intention. En verkan hon dock inte kan ha på den värld hon är ställd emot, åtminstone är det en möjlig tolkning av det svarta plastskynket som på rad 71 ”far upp” över munnen och kallas ”denna världs / sinne-bild”. Talet i dikten är skymt, täckt, men den som talar fortsätter ändå tala, eller: diktandet fortsätter likväl och knyts än en gång till det orfiska verbet ”vandra” (rad 73) och på raden därpå benämns det ”Verbet” – språket som handling – vilket genom verbet ”driva” kopplas till fridjuret/tanken från rad 20. Det våld som den diktande handlingen genomgående har beskrivits med återkommer, negativiteten har inte lämnats därhän, den åkallas igen och kopplas genom att benämnas som ”Verbet” till språket som handling. Detta språkliga våld är dock inte bara något som åkallas, utan ett som genomförs på de enkla versraderna genom att göra stilfigurerna (perifras, katakres) till sådana krafter: ”Verbet ska driva rakt in till det hjärtat tills det hejdar” låter ju sig läsas som en katakres, eller mer precist en perifrastisk omskrivning av en mordhandling – att driva en kniv i ett hjärta – där subjektet men inte objektet ersätts.

Men dikten slutar inte så. På rad 75 och 76 får vi veta att det här och nu inte finns något som hejdar. Diktjaget står med sin ”ryggsida öppnad”, det vill säga även om hon har vänt ryggen till världen, gör den sig gällande. Hon ler, äcklas men vänjer sig vid tillståndet som råder. Motviljan har, trots allt, sinat, möjligen som resultat av det tidigare tvivlet, den fasansfulla kongenialiteten mellan den poetiska negativiteten och styckmordet. Likaså har autonomin som Franzén och Olsson talar om framställts som något inte alltigenom positivt. Förvisso som en sorts frihet, men en frihet som på samma gång tycks innebära kraftlöshet. Det svarta plastskynket på rad 71 går ju att förstå som ett tecken på att diktens autonomi också innebär att dess negativitet och vilja inte går att realisera i det yttre. Tolkningen går att vidga ytterligare: plastskynket – som döljer den talande munnen, dämpar ljudet – låter ana att diktens

fria tal i en inte oviktig mening ska förstås som privat, eller åtminstone som ett slags motsats till kommunikation och därför som något som inte går att översätta till ett socialt, delgivande språk. Att det förhåller sig så beskylls dock världen, plastskynket är ju ”denna världs / sinne-bild”. Alltså kan den poetiska friheten förstås som *negativ* snarare än *positiv*: i dikten kan man undslippa världens tvång och konventioner, men denna möjlighet kommer med en kostnad.

Ska man förstå diktens slut som en insikt om detta? Kanske, i linje med Jamesons uppfattning om att kulturen i postmoderniteten berövats den estetiska distans från vilken negativiteten en gång fick sin kulturpolitiska funktion? Eller ska man tolka diktens helhet som en komplex rörelse mot en relativt konventionell uppfattning om att dikten inget kan göra?

Jag lutar åt det senare. Att växla in Jameson är förmodligen en väl rejäl övertolkning. Tanken återfinns på många ställen i den moderna diktningen och har bevingats genom en rad från W.H. Audens ”In Memory of W.B. Yeats” (*Another Time,* 1939): ”For poetry makes nothing happen”. Bevingade ord är dock sällan att lita på. Raden återfinns i mitten av diktens andra del och ser i sitt sammanhang ut så här:

> You were silly like us; your gift survived it all:
> The parish of rich women, physical decay,
> Yourself. Mad Ireland hurt you into poetry.
> Now Ireland has her madness and her weather still,
> For poetry makes nothing happen: it survives
> In the valley of its making where executives
> Would never want to tamper, flows on south
> From ranches of isolation and the busy griefs,
> Raw towns that we believe and die in; it survives,
> A way of happening, a mouth.[518]

Först: frasen turnerar en annan, som återfinns i försvarstalsessän ”The Public v. the Late Mr William Butler Yeats” (publicerad samma år i *Partisan Review*). Där skriver Auden om ”the fallacious belief that art ever makes anything happen” och menar att ”if not a poem had been written, not a picture painted, not a bar of music composed, the history of man would be materially unchanged”.[519] Men, lägger han till, det finns ett fält som poeten faktiskt handlar i och inverkar på: språkets.

Angela Leighton visar i *On form* (2007) hur Auden gör just detta. Genom ett förändrande återbruk vänds frasen från essän ut-och-in i den berömda dikten – moduleringen förbyts, accenten skiftar. När Auden skriver ”poetry makes *nothing* happen” gör han *ingenting* till ett något som poesi kan få att hända:

> This is an event, and its ”happening” sums up the ways of poetry. Intransitive and tautological, nothing is neither a thing, nor no thing, but a continuous event: ”a way of happening, a mouth”. The present participle and the unstopped ”mouth” ensure that nothing remains a kind of unfinished speech. Auden thus adds his own little conundrum to the ongoing story of how form informs matter: it turns matter to no account in order to show the accounts of ”nothing”. […] Indeed, being a ”way” turns the focus of poetry from what to how. ”A way of happening, a mouth” has the curious effect of making us watch the mouth and listen to its ”happening”, even if no objective event occurs.[520]

Som Audens frasvändning markerar står skälet till att poesin överlever inte att finna i vad den uttrycker utan i formen – i det faktum att det är en dikt, medvetet format språk som när det utsägs blir ett slags händelse i munnen. Inte ett tal som griper in i världen och orsakar någonting, utan ett ingenting som inte kan benämnas eller bestämmas med språkets hjälp, men som händer och blir till genom utsägelsen, läpparnas rörelse. Det är inte nödvändigtvis så att tanken anspelas på i dikten ”Den tredje” (*Tankarna*, 1994), men dess avslutande rader tycks den likartad: ”och avtrycket av läpparna i luften / är formen som vi vakar över, så fort vi ser den / är den borta, är vi drivande och väntar att få återse”.[521]

Ett slags summerande helhetstolkning måste till: det ”Negativ, tindra” *gör* är – oberoende av den sinande motviljan, oavsett det avslutande tvivlet – att skriva fram en serie motbilder eller negativ, samtidigt som den metapoetiskt dryftar den negativa och kritiska föresatsen. Det vill säga, dikten utgör en negativ och poetisk bearbetning av det som Marcuse kallar för realitetsprincipen, samtidigt som denna bearbetnings psykologiska dimension skrivs fram och ges komplex gestalt: den går från nyfikenhet, ilska och vrede, till misströstan och tvivel. Med andra ord: den poetiska texten blir ett slags rum där den radikala negativiteten äger rum, händer och dryftas, dikten blir en scen där negativiteten och dess

strategier prövas. Den andra, mer negativa, sidan av saken är givetvis inte oviktig: poesin står bortom kommunikationen och det sociala, dess yttranden låter sig inte översättas, kan inte bli exekutiva. Poesin saknar helt verkställande funktion, eller mer specifikt: poesin verkställer sig själv, men inget annat. Och att poesin inte längre har, eller aldrig har haft, förmågan att realisera sig själv i det yttre är, skriver Olsson, en tanke som utmärker stora delar av den efterromantiska litteraturen, varför den måste uppfinna sin egen grund, verkställa sig själv. [522] Negativitetens motstånd, på basis av autonomin, kan förstås som den grund Frostenson skriver fram i ”Negativ, tindra”. Och även om dikten alltså saknar förmågan att realisera sig i det yttre, kan den möjligen betraktas som *brukbar*. För genom att upprätta denna scen kan den påverka läsarens förhållande till det som är, till belätet – den kan *blända*, för att återvända till negativet, och därför i en mening förändra: verbet har ju inte enbart betydelsen ”göra blind” eller ”skada synförmågan” utan kan också, mer adjektiviskt, beteckna stark glans, något som lyser, skimrar, gnistrar eller ger ett överväldigande starkt synintryck, med andra ord: dikten kan blända läsaren med en poetisk bild, som inte är mindre bedräglig än verklighetens beläte, men annan. Polysemisk, skapande, mångtydig, gåtfull. Bilderna öppnar den värld som i dikten framställts som stängd och sluten, låter något annat tänkas, ses.

Analysen av ”Hornet” kommer i större utsträckning kretsa kring det senare, som i ”Negativ, tindra” bara är en tolkningsmöjlighet, implicit i verbet ”blända” och de poetiska bildernas flertydighet. Som sagt, rör det sig om en rörelse från negativets funktion, till det öppnas funktion eller: från reaktivt till aktivt.

Innan den analysen påbörjas kommer jag dock att diskutera och fördjupa ett par aspekter av negativiteten, poesins negativa funktion och motståndet som väckts i det ovanstående. I samband med detta kommer jag också ge en kort skiss av traditionen som denna motståndsdiktning bör placeras i.

Det ondas rytm, eller negativitetens tradition

> en Digter er ikke en Apostel, han uddriver kun Djaevle ved Djaevelens Magt
>
> SÖREN KIERKEGAARD, *Frygt og bæven*

I en annan dikt i *Joner*, ”Sakerna”, ägnas den poetiska strategin en mer koncis kommentar. ”Avbilda, kalkera. Avrätta det med din skuggande bild jag betäcker med dessa ord detta jätteanlet värld din likhet bländar.”[523]

Raderna kan förstås som en upprepning av tematiken i ”Negativ, tindra”, men en som öppnar för vissa – förhoppningsvis klargörande – tillägg. Å ena sidan talade Frostenson i ”Språket och den andra” om att värdefull litteratur och konst har ”skugga” och på så vis låter ”något annat” ses och höras. Att ge världen skugga kan således betraktas som en litteraturens uppgift, som står i direkt opposition till den bild av verkligheten som genomlyst och fråntagen sin gåta som Frostenson gav i ”Scener”. Å andra sidan spelar adjektivet ”skuggande” på den jaktmetaforik som återfinns i ”Negativ, tindra”, där Frostenson dessutom skriver ”*Man borde / skugga världen, följa tätt i spåren Härma den / tills den försvann*”.[524] Å en tredje sida går det, precis här, att förstå detta skuggande i relation till ordet ’negativ’: den skuggande bilden förändrar ljuset, gör den ursprungliga bilden mörkare, ej längre upplyst och tydlig. Poesins kan därför sägas ha två, förvisso relaterade, ”syften” eller funktioner – dels att negera, dels att införa mångtydighet i den varande likheten.

Diktens aktivt negativa relation till världen benämndes i ”Negativ, tindra” med ett antal verb som betecknar transgressivt våldsamma handlingar – ”misshandla”, ”fördriva”, ”dissekera” – och får alltså i ”Sakerna” ännu ett i ”avrätta”. Verben förenas av att de betecknar handlingar som på ett eller annat sätt aktiverar tanken om en gräns: ”avrätta” och ”misshandla” går över en socialmoralisk gräns, ”dissekera” en kroppslig, medan ”fördriva” för objektet över en samhällelig eller social gräns. På så vis gör Frostenson vad som brukar vara ett sterilt, positivt värdeomdöme – ”gränsöverskridande” – till ett centralt tema, en dikternas aktiva och konkreta strävan; poesins förbund med ”dräpekonsten”.[525] De bör således förstås som intimt förknippade med den fjärde raden i ”Negativ, tindra” – ”Det onda är din egen rytm” – som nu låter sig öppnas upp för en vidare kontextualisering.

Tanken kan nämligen perspektiveras med hjälp av Baudrillard, som talar om ondskan som ett slags giltig motståndsstrategi i ett specifikt samhälleligt tillstånd – postmoderniteten. Utgångspunkten för Baudrillards tankegång är att verkligheten i västerlandet har ändrat karaktär. Från att ha levt i en ordning – det modernas – som organiserades kring produktion har vi rört oss mot en där reproduktionen, eller *simulationen*, i allt högre grad organiserar våra liv. Enkelt uttryck innebär det att samhället och den sociala sfären blir begripliga genom, och organiseras kring, den verklighet som simuleras av olika medier.[526] Tv, tidningar, kultur- och nöjesindustrin producerar bilder som blivit oavhängiga världen bortom (den externa, ”verkliga”, verkligheten) och vi lever, i allt högre grad, våra liv i förhållande till och genom dessa. Koderna, modellerna och representationerna som meddelas och sänds genom mediernas kanaler strukturerar vår vardag, vår verklighet och våra liv. Frostensons tal om ”bildhinnan”,[527] och på ett annat ställe ”bildskogen”,[528] kan förstås som anspelningar på detta.

Det här är, grovt skissat, Baudrillards framställning av det postmoderna tillståndet. Ett tillstånd där subjekten successivt förlorar kontakt med det reella, det faktiska – som ersatts av en verklighet som är *simulerad*, en gång efterliknad, men snart en simulation av andra graden: en kopia utan original. Tecknen som fogar samman verkligheten blir signifikanter utan signifikat, vilket Baudrillard kallar för hyperverklighet: det går inte längre att skilja det verkliga från bilden av det verkliga. Den senare blir sanning i egen rätt. Horace Engdahl har i en aforism som kan tjäna exempel här beskrivit detta tillstånd på ett mer allmänt, eller icke-teoretiskt, sätt:

> Jag försöker föreställa mig ett samhälle utan tidningar och inser att det skulle vara mycket svårt att tala med obekanta i ett sådant land. Redan det enklaste kallprat förutsätter en bild av verkligheten som går utöver det personliga livssammanhanget. I vår tid är det bara massmedierna som kan skapa en sådan bild. Det spelar mindre roll hur den ser ut. Det gör inte så mycket att den till stor del består av fiktioner, att man när man är väl förtrogen med det område som en tidningsartikel behandlar, nästan alltid måste konstatera att det som står att läsa är missvisande. […] Nyheterna får oss inte – eller mera sällan – att förstå världen, men de ger oss samtalsämnen och möjligheter att fälla domar över våra medmänniskor. Sedan det lokala skvallret alltmer tunnats

> ut i takt med växande urbanisering och växande anonymitet, har det blivit journalisternas ansvar att skänka allmänheten dagens hu! och fy! – vägen till gemenskap främlingar emellan.[529]

Engdahls tal om att vår bild av verkligheten till stor del består av fiktioner kan förstås som en mycket enkel beskrivning av det Baudrillard kallar för simulationens ordning – det postmoderna tillstånd som enligt den franska filosofen utmärks av att vara positivt, positivistiskt och *gott,* väsentligt associerat med det goda. Allting i världen är, som Frostenson uttryckte det, upplyst och uppvisat, det vill säga: allting är inramat, arrangerat på ett specifikt sätt, en representation, en bild. Simulationen äger även en form av klarhet, den är befriad från gåtor och mysterier, vilket enligt Baudrillard framhävs som tecken på dess godhet. Förändring eftersträvas därför inte, bara fortsatt, okomplicerad och ren simulation. Guy Debord har i sin kritik av det han kallar skådespelssamhället, vilket kan förstås som en beteckning på det postmoderna tillståndet, fäst blicken på samma sak:

> Skådespelet framställer sig som något överväldigande otvetydigt – odiskutabelt och otillgängligt. Det säger bara att ”vad som framträder är gott, och det som är gott framträder”. Den inställning som skådespelet i princip kräver är det passiva samtycke som det i realiteten redan har uppnått genom sitt sätt att framträda utan invändning, genom sitt monopol på att framträda.[530]

Frostenson värderar dock detta goda negativt och kallar det för ”[e]n värld som väcker fasa, som bara säger ’här’, ’nu’, ’direkt’”.[531] I denna värld, eller i denna situation, menar Baudrillard att det onda, eller ondskan, kan förstås som en produktiv strategi, som något som aktivt motarbetar simulationens goda, utplattande bejakande av det som är. Så här uttrycker han saken i *La Transparence du mal* (1990):

> inte en moralisk princip, men en instabilitetens och svindelns princip, en komplexitetens och besynnerlighetens princip, en förförelsens princip, en oförenlighetens, antagonismens och det irreduciblas princip. Det är inte en dödsprincip – långt därifrån. Det är en vital åtskillnadsprincip. Sedan Edens trädgård, som Ondskans ankomst stängde för oss, har Ondskan varit kunskapens princip. Men om det verkligen

> var kunskapens synd som vi jagades från trädgården för, kan vi lika gärna dra största möjliga nytta av den.[532]

I *Les Stratégies fatales* beskriver han denna onda princip som en radikal negativitet, eller mer bestämt: som diabolisk – som ursprunglig subversion. Det vill säga en princip som inte bara syftar till att negera simulationens ordning utan faktiskt subvertera och omskapa den.[533] Detta verkar dock innebära att det onda ska förstås som något gott, att diktens förbund med dräpekonsten tjänar ett gott syfte: det ondas rytm kan ju i linje med det här förstås som en instabilitetens, antagonismens, kunskapens och en det oförenligas princip, som anklagar världen för falskhet; den är en *vital* åtskillnadsprincip, som syftar till att spräcka den bild av verkligheten som präglas av entydighet, likhet, förnuftig och genomlyst ordning, för att på så vis frisätta liv, skillnad, mångtydighet, icke-identitet.

Skäl finns dock till att inte gå alltför långt, att inte låta denna betydelsegivande intertextuella relation stå ensam. Poetens allians med det onda är en traditionell figur, med rötter i romantikens fascination för djävulen och det demoniska, tydlig i de nyläsningar av John Miltons *Paradise Lost* som både franska (Chateaubriand) och engelska romantiker (Shelley, Byron, Blake) gjorde.[534] Anders Olsson berättar att diktverket framstod som en ”satanistisk programskrift” för dem.[535] William Blake är ett bra exempel. I en not till *The Marriage of Heaven and Hell* (1790) hävdade han att Milton skrev i frihet när han diktade om djävulen och helvetet, men i fjättrar när han skrev om Gud och änglarna; utan att själv veta om det tog han djävulens parti och var därför en sann poet. Blake framhävde så den miltonska djävulens revolterande rebellnatur och gjorde den kongenial med det romantiska ärendet. Djävulen förstods som ett skapande tillstånd, nödvändigt för att rasera en gammal, förstelnad och omänsklig ordning. Olsson kallar detta för ”ett moment i ett frihetsprojekt” som hör den moderna tiden till; negationen får i djävulens gestalt en storartad uppgift, potentialen till utbrytning ur förnuftets likhetsalstrande gemenskap:”[Djävulen] är en seende, som genomskådar världen, och stundom har makt att förändra den. Han är, med Nietzsches träffande beskrivning av den aktive nihilisten, någon som förenar två typer av negation: i omdömet är han en förnekare, i handling en förintare.”[536]

Sannolikt lockar denna figur mer i en tid eller kultur som fortfarande

präglas av aktiv konflikt med religiositeten, men som Olsson påpekar kan denna allians förstås som en kliché som griper genom stora delar av den efterromantiska litteraturen. Det föreligger ingen explicit relation till denna satanism hos Frostenson, vilket det dock gör hos så pass sentida diktare som Gunnar Ekelöf.[537] När han övertar djävulens paroll ”Non serviam” i boken med samma namn gör han det inte i egenskap av samhällskritiker – att hävda *non serviam* är att inte tjäna någon, vilket samhällskritikern indirekt gör – utan för att etablera en radikal utanförposition, från vilken en kritik inte behöver tjäna något uppbyggligt syfte. För Ekelöf var det en roll, varken ond eller god, som vem som helst kunde ikläda sig, ett slags figur med syftet att att avskaffa konvenansens värdehierarkier och ”få oss att se verklighetens smärta och förvirring”.[538] Frostensons samhällskritiska sida har genom sin satiriska, otydliga eller icke-uppbyggliga och lätt hånande prägel intressanta likheter med Ekelöfs och en längre jämförelse skulle nog vara särskilt intressant, men låter sig inte göras här. Och oavsett faktumet att det inte föreligger en explicit relation till den litterära satanismen hos Frostenson, är den en viktig och i sammanhanget perspektiverande del av negativitetens tradition, varför jag har gett den utrymme här. Därför, och för att djävulens litterära roll *möjligen* alluderas på i titeln ”Hornet”, dikten jag behandlar härnäst.

Först och främst är det en litet märklig titel, som inte direkt förankras i själva dikten. Ordet står i singular, varför det vore en aning förhastat att genast sluta sig till att det rör sig om en allusion på den fallna ängeln, även om många avbildningar gör honom behornad. Det är, bokstavligen, mer invecklat än så. I dikten ”Hägerstenen” (*Tankarna*, 1994) finns en passage som kan hjälpa till att veckla ut den betydelsepotential som titeln rymmer: ”Pannan må djupt gå in i detta förmak / där dunkel är. Med horn stöta dunkel ut / föra det på spetsens ände fram // att fästa därute”.[539]

Raderna skapar en bild av skrivakten genom att kombinera två olika referenter. Å ena sidan refererar diktens ”horn” till bleckblåsinstrumentet med samma namn, vilket tycks åsyfta den frostensonska identifikationen mellan dikt och ljud – dikten klingar ut ett dunkel, något gåtfullt, som ruvat bakom pannan. Å andra sidan refererar ”horn” till de utväxter av keratin som finns på vissa djurs huvud, vilket är vad de två sista raderna spelar med, när det utstötta dunklet förs fram på hornets spetsiga ände och fästs ”därute”. Bilden för tanken till pennan som i skrivandet,

utan att man riktigt förstår hur eller vad som sker, fäster något från det inre på det vita pappret därute.

Att från det här associera till djävulen är dock högst spekulativt, för att inte säga felaktigt, eftersom det vore att hårt fixera den flertydighet och bildskapande funktion som ordet har. Anspelningen kan ju dessutom tänkas gå till satyren Marsyas – musikens martyr – som spelar en viktig roll i Frostensons diktning från och med *Karkas*. Denna obestämbarhet är väsentlig och kan beskrivas i termer av oöversättbarhet, det vill säga: somliga ord i den frostensonska poesin används flertydigt, med konnotationer eller referenter som inte är uppenbart förknippade. Ordet ”horn” i ”Hägerstenen” är alltså en bild som är bild i egen rätt. Den står inte för någonting annat, är exemplariskt mångtydig, men har förstås samtidigt en representerande sida: den blir en bild i egen rätt *eftersom* den bär på alla dessa oförenliga referenter, som relateras obestämt till varandra genom tecknet ’horn’. Det dunkel som nämns i ”Hägerstenen” är alltså inte bara ett poetiskt värde, utan bör förstås som en egenskap i Frostensons poetiska språk, som inte kan utläggas fullödigt eller fullständigt om läsaren vill vara den frostensonska poetologin trogen.

Å en sista sida verkar poeten dock ha horn i ”Hägerstenen” – och i ”Negativ, tindra” såg vi henne identifiera sin tanke med ett ”fridjur” – vilket är möjligt att läsa som ett förbund med det omänskliga. Om det rör sig om ett, två, tre eller fler horn görs inte tydligt – det kan alltså röra sig om djävulen – men som jag ska visa i nästa kapitel finns det i ”Hornet” en intressant intertextuell relation till Rainer Maria Rilke, och hos honom återfinns en annan poetologiskt signifikant och behornad varelse, nämligen enhörningen, känd från dikten som ibland kallas för ”Enhörningssonetten” (2:IV, *Sonetten an Orpheus*, 1923):

> O dieses ist das Tier, das es nicht giebt.
> Sie wußtens nicht und habens jeden Falls
> – sein Wandeln, seine Haltung, seinen Hals,
> bis in des stillen Blickes Licht – geliebt.
>
> Zwar *war* es nicht. Doch weil sie’s liebten, ward
> ein reines Tier. Sie ließen immer Raum.
> Und in dem Raume, klar und ausgespart,
> erhob es leicht sein Haupt und brauchte kaum

zu sein. Sie nährten es mit keinem Korn,
nur immer mit der Möglichkeit, es sei.
Und die gab solche Stärke an das Tier,

daß es aus sich ein Stirnhorn trieb. Ein Horn.
Zu einer Jungfrau kam es weiß herbei –
und war im Silber-Spiegel und in ihr.[540]

För att göra en enkel parafras: enhörningen finns inte till i världen, men den existerar likväl, ty enhörningen är ett djur som inte lever på hö eller annan föda, utan på att någon tror att den kan finnas. Den behöver inte existera för att vara. Tanken är ett fridjur. Läser vi dikten metapoetiskt ger den ett uppslag som tycks stämma väl överens med Frostensons poesisyn: poeten skriver inte bara om vad som finns eller om vad vi vet utan också om vad som inte finns och därigenom skriver den fram vad som kan finnas. Och på så sätt blir det till. Frostensons horn kan tolkas som en åkallan av den här tanken, en förtäckt allusion, som i det närmaste blir en identifikation med Rilkes enhörning, som inte passar in i den genomlysta och förklarade tillvaron, men i relation till den rymmer ett löfte om återförtrollning – eller: en subversion som går utöver negationen, eftersom den syftar till att öppna och förvandla det verkliga, snarare än till att avrätta, dissekera, misshandla eller fördriva. Negationens modus är ju per definition reaktivt. Det som ska negeras förutsätts och negationen kan inte förändra eller vara annat än sekundär i förhållande till det.

Alltså är det kanske inte helt fel att tala om litterär satanism, om man nöjer sig med att förbinda negativiteten och dess tradition med etymologin som finns i Satan-ordet: grekiskans *Satanas* och hebreiskans *Sātān* betyder ungefär ”anklagare” eller ”motståndare” och i Bibeln refererar i alla fall det senare till en allmän motståndarroll snarare än en specifik figur. Men den frostensonska glosan ’hornet’ refererar alltså inte till djä-

”O, detta djur har aldrig existerat / Man visste’t inte, men ändå har djuret / berömts för huvu’t högt och vackert buret / och milda blicken har man högt värderat. // Det *fanns* ju ej. Men då det älskats, blev / det till ett äkta djur. Det fick sin vrå. / Och där så klart och tydligt det bedrev / sitt liv. Det hyllades så att det då // ej krävdes existens, ej gräs och korn, / blott möjligheten att det funnes till. / Och sådan kraft det fick från ingenstans // att ut från pannan växte fram ett horn. / En jungfru ser det vita om hon vill / i silverspegeln. Det var där det fanns.”

vulen, utan har snarast en flytande signifikants (om jag tillåts missbruka Claude Lévi-Strauss term en aning) status: ordet är i sig mer konkret än de eventuella koncept, bilder, fenomen, idéer och tankar som det kan tänkas referera till. Att glosan anställs i förhållande till den diktande handlingen är förstås ingen slump: det kan i sig förstås som en form av motstånd till vardagsspråket och det entydiga tillstånd som världen, möjligen som en konsekvens av detta språk, är försatt i.

Negativ, brinn

> Day by day, Wendell is less himself and more generic. He enters a staff meeting and the room is suddenly full of people, you know?
>
> THOMAS PYNCHON, *The Crying of Lot 49*

”Hornet” är precis som ”Negativ, tindra” en lång dikt. Den är dessutom arrangerad på ett likartat sätt. Tjugofem strofer, varav alla utom sex består av tre rader. Fem består av en enkel kursiverad rad och har ett slags inskjutande eller avbrytande funktion. Den sjätte strofen, diktens avslutande, är ensam i sin utformning och består av två rader. Jag läser den dock som en avbruten trerading. Även den här dikten kommer att ägnas en omfattande kommentar, eftersom min vägledande hypotes är att det rör sig om ett slags programförklaring som, jämförd med ”Negativ, tindra”, pekar ut en annan riktning för den frostensonska dikten.[541]

Jag vill inleda med ett påstående som jag först efteråt ger belägg för: ögonblick existerar inte. Annorlunda uttryckt: kravet för att vi ska kunna tala, erfara eller ha kunskap om något är att det är avgränsat och skilt från annat – och vad avgränsar ett ögonblick från nästa? Språket kan, som många efter Saussure har lärt, förstås som en serie skillnader inte bara på grafemens och fonemens utan också på meningens nivå – det som krävs för att ett begrepp ska ha betydelse är att det är olikt andra. En repetition av likheter – vilket en serie av ögonblick skulle innebära – skulle därför kunna förstås som en meningens nollpunkt, där och när just ingenting är eller betecknas, varvid ordet ögonblick bara blir ett sorgligt varsel om tid som gått förlorad, om likhet snarare än skillnad. Motsatsen – en repetition av olikheter – uppstår exempelvis när man

skriver en dikt i tjugofem strofer, när man med språket skapar rytm, form och mening. Inledningen av ”Hornet” liknar inledningen av ”Negativ, tindra”: Frostenson ger uttryck för en lamslående upplevelse av en värld som präglas av likhet, som har slutat röra sig, slutat förvandlas och därför dött. Samtidigt som just ögonblicket ges poetisk form. Blir till, finns och är på boksidan i stället för att bara bli nästa.

Tanke, där du vänder, när allt liknat sig in	1
i det sista slutar världen gå	2
en varm sekund är	3
vid den första snöns fall när den	4
finflingad så ymnigt dalar, mannaartad	5
fastän röd –	6
gå ut och göra änglar ur snön	7 [542]

(strof 1–3)

Ingenstans kallas det beskrivna skeendet för ett ögonblick, dock för ”en varm sekund” som ”är” – men jag vill likväl hävda att det är precis vad som beskrivs, eller bättre: tillsammans skapar strof erna en ögonblickets figur, en kort men potentiellt meningsfull tidsenhet, ett i språk fångat nu.

Adverben ”där” och ”när” (rad 1) markerar ögonblickets mentala tidsrum, dess inträffande, en tankens vändning som tycks sammanfalla med en nollpunkt. Den vänder ju sig ”när allt liknat sig in / i det sista slutar världen gå”, det vill säga ett tillstånd av likhet, så starkt upplevt att världen slutat förändrats. Likhetens association med död är viktig att framhålla för att betona betydelsen som poesins början eller ankomst har. Adverben ”där” och ”när” refererar dock också till fjärde radens inledande preposition, ”vid”, som förankrar tankens vändning i en rumslig händelse: den första snöns ”mannaartade” fall. Ögonblicket blir så poetisk figur genom att i den första strofen fastslås som händelse, medan den andra strofen kopplar händelsen till ett yttre intryck, den första snöns fall, en varm sekund som ”är”. Figuren skapas syntaktiskt: den långa, relativt omständliga syntaxen gör att ögonblicket sträcks ut och fångas på boksidan som en mental upplevelse (strof 1) som äger upp-

hov i ett intryck (strof 2). Figuren bryts av en tanke eller impuls, brottet markerat med ett tankstreck, som återges i den tredje strofens enrading.

Att snön som faller kallas mannaartad spelar förstås med lättbegriplig biblisk symbolik. Mannan i Andra Mosebok är bokstavligen en nåd från Gud som, när döden är nära, räddar livhanken på de från den egyptiska fånenskapen flyende israeliterna. Snön i dikten tillskrivs således en räddande, närande funktion. Frostenson vänder också på en biblisk bild, i vilken mannan, efter att ha fallit till marken och torkat, ligger ”tunt som rimfrost på marken” (Andra Mosebok, 16:13–14). Snö är förvisso inte rimfrost, men fenomenen är familjelika. Hursomhelst *upplevs* snön symboliskt, som mannaartad, ”fastän röd”.

Snöns fall tycks, mycket konkret, innebära en förändring i och förvandling av den föregående likheten – den ger liv åt den svenska vinterns normalt sett grådöda uppenbarelse. Rödheten den tillskrivs kan förstås som en förstärkning av stämningen, väcka associationer om värme, något blodnära, en betoning av dess livgivande kraft i ögonblicket, en ytterligare färgning av det gråa.

Ingivelsen att dikta följer inte genast. Först föds impulsen att gå ut i snön och göra snöänglar, ett uttryck för närmast schablonartad barnaglädje, men också för vilja till handling, för energi, nytänd livslåga. Impulsen *kan* dock också förstås som en metapoetisk kommentar. Att göra en snöängel är inte helt olikt att skriva dikter – att göra form av det formlösa – och den första sidans typografiska utformning kan, med lite välvilja, ses som en skriftlig-visuell återgivning av en snöängels gestalt: stroferna ovan och nedan den tredje strofen minner om vingar, utfällda från enradingens kropp, boksidan vit som snö.

På det följer tre metapoetiska strofer, som ger uttryck för en tro på poesins förvandlande och förändrande kraft. Dessa sätter tonen för resten av dikten (strof 4–6):

drar med nageln mot det täta matt- 8
blanka lätt skadade, nästan opaka glaset – tänk 9
om världen heter ändras plötsligt 10

bara av en sats som är – (trygga räkan-känslan 11
äntligen tillbaka) ändras ändras ändras 12
ränderna och vätskan tränger 13

ut ur ordet som kom fram – tar med tanken 14
genom blankstan, in genom allén av raden DET VAR JAG 15
på lapparna, de hårdgult fattiga – 16

Diktens jag träder fram. Hon sitter bakom vad som verkar vara ett slitet, nästan ogenomskinligt, fönster – en position som markerar ett avstånd till världen, men där tanken om att världen kan förändras föds, vilket kopplas till språket och poesin (”bara av en sats som är”). På rad 11 betecknar denna tanke en känsla, som benämns genom ett vanligt och möjligen för barndomen typiskt sätt att höra fel ord i refrängen av Lina Sandells psalm ”Tryggare kan ingen vara” (barndomen förknippas tydligt med ett slags poetisk urimpuls även i ”Svartmålningen”.[543]) Hopningen av verbet ”ändra” på rad 12 färgar dikten med entusiasm, skänker den en berusningens fart, en plötslig rastlöshet och energi kongenial med att jaget i sjätte strofen tar med sig tanken om förändring på promenad genom ”blankstan”.

Glosan återkommer på fler ställen hos Frostenson och har en synonym i ”spegelstad”, som återfinns i ”Austerlitz, senare” från samma bok, en dikt som här kan hjälpa till att brodera ut betydelsen:

i längtan till den släta världen, dödsdriften att stryka över ytor härlig glans som inget ger tillbaka
det blankas spegelstad så fullständigt är nu, och här

det skräpar inget mer, av kattlik, gulrester, rödfläckar och blåa
skräll av vagnar. Du är rentvagen, stod[544]

I ”Hornet” rör glosan Stockholm, och i den här passagen, som titeln anger, den tjeckiska staden Slakov u Brna (som på tyska heter Austerlitz). ”Blankstan” eller ”spegelstad” ska alltså inte förstås som beteckningar på specifika städer utan ett ord för deras belägenhet i nutiden, ett uttryck för deras postmoderna tillstånd, ”den tid då allt blir torftigt / och det blanka härskar”.[545] Staden framställs som en slät, speglande yta, befriad från djup, betydelse och ljud. Tillståndet tycks dock bejakas, Frostenson ger uttryck för en längtan efter ”den släta världen”, men kallar också denna längtan för en dödsdrift. Citatets sista och i sin sats ensamma ord ”stod” kan ses som emblematiskt: eftersom satsen är avbruten, finns det grund för att läsa ordet som grammatiskt obestämt, och så som preteritum-

formen av ”stå” – staden stod en gång, men nu, när inget i den skräpar mer, när den har blivit ren, står den inte längre. Den har, i en mening, försvunnit. Men en bättre läsning tar fasta på att staden tilltalas (”Du är rentvagen”) och kallas för en ”stod” – ett ålderdomligt för ett mänskligt bygges – säg en gärdsgårds – lämningar. Det vill säga, ett tecken för en specifik form av frånvaro i det närvarande, företrädd av förfallet och förvittringen. Här är staden dock varken förfallen eller vittrande utan tvärtom ”rentvagen” och frånvaron som, paradoxalt nog, gör staden till en stod är i sin tur bestämd av en annan sorts frånvaro: skräpets, färgernas och ljudens. Stoden i dikten är alltså en sorts ruinens inversion: postmodernitetens välordnat spegelblanka fasadstad. Kanske kan det sägas än mer specifikt: den gamla staden är ”försvunnen under skynket du svepts i / upprustningens ljud –”.[546] Austerlitz har blivit yta och vacker glans, ett turistmål, rentvättad från det sammanhang som de gamla kvarlämnade byggnaderna en gång var levande och meningsfulla i.

I ”Hornet” rör det sig dock om Stockholm och från den sjätte strofen till den trettonde tecknas bilder ur denna andra blankstad. Först genom att diktjaget går genom en allé av lappar på vilka det står samma sak, en serie löpsedlar med ett identiskt och meningslöst budskap som kallas ”fattiga”, vilket leder över till den sjunde strofens enrading (strof 7–9):

om ordet är i början är det inte bara i en enda mun 17

– ner under det tunga halloweenspöket, fram och genom 18
sergelgångens straka linje kantad av det andra ledet där de sitter 19
sju och tysta kroppar, handen sträckt fram, utan blick ur köttet 20

rör vid liket – världen – tänk på kroppens täta här 21

På rad 17 kommer alltså ännu en biblisk allusion, nu till Johannesevangeliets inledande vers, som här förmänskligas. Ordet fanns inte hos Gud i början, utan hos många och görs till något muntligt, det vill säga till mänskligt tal. Allusionen väcker en betydelsefull association: språket, här specificerat till mänskligt tal, skapar verkligheten – en form av logocentrism i frånvarons tecken, ett skapande tal utan skapare och centrum, som hör de många till och därför är bortom kontroll – stiftar och konstituerar vår verklighet.

Kontrasterande skrivs en bild av en mängd människor – som dock

bara kallas ”tysta kroppar” – fram. De talar inte, avger ingen blick, där de sitter i den underjordiska gång som förbinder Hamngatan med Sergels torg i Stockholm. De tigger och tycks berövade sin mänsklighet, sitt språk och sin blick; de är passiva, väntande, befinner sig utanför det sociala, utanför kommunikationen. De sitter under jord – i kontrast till diktjaget som är aktivt, i rörelse ovan såväl som under jord och skriver, använder språket. De tysta kropparnas frånvaro av mänsklighet leder metonymiskt till nästa strof, där världen, som på så många andra ställen, kallas för ett lik. Den är, liksom människorna i Sergelgången, fråntagen liv. En död kropp. Eller, i linje med diktbokens titel, en karkas, ett ord som inte ska förstås i linje med det mest moderna normalbruket av det på svenska – då använt om en form av böjlig metalltråd använd för att ge stadga åt damhattar – utan snarare i relation till franskans respektive engelskans *carcasse* och *carcass* – det vill säga, som i ”kadaver” och ”as”, ett dött djur.[547]

Strof 9 leder över till tanken om hur världen kan ges liv igen, ställd bredvid negativt tecknade bilder av vardagliga scener. Poesin nämns inte, men den livgivande kraften tillskrivs ”ljud”, som har associerats starkt med poesin. Det fastslås inte, men ljudet tycks i sin tur förknippas med vokaler som kan ”kilas mellan konsonanters staplar” (strof 10–13):

att ljud kan tränga in och mellan lagren 22
sippra genom skikt och strata 23
kilas mellan konsonanters staplar 24

mitt ute i gatan, i den legion av ensamtalare som högt 25
så ljudligt ger sig själv till uttryck, talar ut i luften där 26
de står vid övergången, rödljusen som stelnat – 27

klickandet – de gälla ringsignalerna – o 28
hördheten ja som perforerad, genomstungen varje uns av 29
tystnad bruten och bedövad 30

i krävan hos de folk som blivit till här, sorgsna 31
och krävande, blankkindade exekutiva, ett outfitfolk 32
de klonade som glor *reell* 33

Passagen ställer två olika sorters ljudlighet mot varandra, en positivt kodad och en negativt. Jag behandlar den senare sorten först. Den utgörs av vardagsverkligheten och vardagsspråkets representanter, i form av ”ensamtalare som högt / så ljudligt ger sig själva till uttryck, talar ut i luften”, klickande ljud från trafikljus, gälla ringsignaler. Så full av ljud är platsen att ”varje uns / av tystnad” är ”bruten och bedövad”. Det Frostenson här kallar för ”hördheten”, som i sammanhanget tycks innebära möjligheten att *uppfatta* ljud, är ”perforerad” av denna kakafoni. I egenskap av representanter för vardagsspråket bör människorna som tecknas också förstås i samklang med den sjunde strofen. De är, med andra ord, *de många* (”legion av ensamtalare”) som står och talar fram språket – och därför verkligheten. Legionen av ensamtalare tycks, å ena sidan, vara en bild av en mängd folk som står och pratar i sina mobiltelefoner, men ”legion” har, å andra sidan, en dysfemistisk funktion. Det föreslår nämligen att de som står och ”högt / så ljudligt ger sig själva till uttryck” är likadana allihop, kloner, en legion, vilket först aktiverar lik-ordets paronomastiska funktion – de är del av världens döda likhet – och sedan föreslår den sorgliga tanken att det själv som de så ger uttryck för är icke-unikt, delat. Den negativa teckningen fortsätter på rad 32 och 33, där människorna kallas ”blankkindade exekutiva, ett outfitfolk / de klonade som glor”. Även detta är dysfemismer, beteckningar på den urbana, finklätt handlingskraftiga, ordnade och välanpassade människan, ja på ett slags *homo urbanus* som, vad det verkar, är ett slags poesins motsats. Ordet är i början och inte bara i en enda mun, utan i denna legions, dessa klonades, munnar. Varpå världen, som det hette i diktens början, liknas in i sig själv, blir ett lik, en karkas.

Den positivt kodade ljudligheten står poesin för, symboliserad av vokalernas föreställda möjlighet att ”kilas in i konsonanters staplar” – tränga in i den likformiga kakafonin som har tecknats och förändra den, skapa skillnad i likheten. Associationen mellan vokaler, självljudande bokstäver, och poesi kan dessutom ges en aningen exkursiv bakgrund genom vad Friedrich Kittler på ett ställe kallar för antikforskaren Barry B. Powells ”schöne Tese”. [548]

Powells vackra tes är ett svar på när och varför vokalerna fördes in i det grekiska alfabetet och kan, även om den är kontroversiell, vidga betydelsedimensionen i associationen mellan vokaler, ljud och poesi. Enligt denna var det nämligen en person som ensam var upphovet till

att vokalerna blev del av skriftspråket. För människans mer exekutiva verksamheter – handel, myndighetsutövning, juridik – dög konsonanter, men för att med precision kunna teckna ned poesin, Homeros sånger, krävdes vokaler.[549] Frostensons förknippning gör det alltså möjligt att förstå de dysfemistiska representationerna som bilder av ett slags postmodernt barbari, som poesin dock kan omskapa (”*att* ljud *kan* tränga in”, min kursiv, rad 22). Den kan skapa skillnad i vardagsverklighetens sorgliga likhet, ge liv åt det döda vardagsspråket. Passagen kan, med andra ord, förstås som ett negativ, i vilket förändringen dock finns med som en möjlighet, en sorts utopisk utsikt.

Jameson menar att de modernistiska uttrycken kännetecknades av vad jag, för enkelhetens skull, vill sammanfatta i tre punkter: 1) en stark känsla av objektiv förändring, av att världen var på väg att bli ny; 2) ett förakt mot och äckel inför det gamlas överlevnad och 3) en det nyas plikt, vikten av att visa sig den pågående förändringen värdig.[550] Situationen Frostenson tecknar är väsentligt annorlunda. Världen *har* förändrats (som vi även såg i ”Austerlitz, senare”), men på ett homogeniserande, standardisande sätt – städerna är släta ytor, människorna ”outfitfolk” och ”klonade” – och snarare än att liera sig med denna likhetsalstrande utveckling, tycks Frostenson längta till det gamla, det som har försvunnit, och kopplar på inget sätt den förändring hon tycks förorda till det nya. I dikten ”Två ansikten” från *Sju grenar* (2018) firar hon tvärtom ”de omoderna” och skriver: ”jag vill vara en av dem, vill uppgå i den gamla världen / den där själ och ande råder”.[551] Detta är möjligen en reaktiv, konservativt nostalgisk tanke, men det betyder inte att den ska ignoreras. Vantrivseln i det nya är central, men den poetiska metoden, förstådd genom negativet och negativiteten, är fortfarande möjlig att tolka som modernistisk:

> *real rael* – det vackraste av ord fett ändrat 34
> av vokalskifte, det buktar, det buktar inte gott, öppenheten
> öppnas 35
> hornet växer in i djurets öga – 36
>
> *negativ brinn, det kalla är utfört – säg efter mig att* 37
>
> (strof 14–15)

Slutordet i den trettonde strofen – ”*reell*” – utsätts för en betydelsebärande transformation på rad 34 (och visar så vokalens förändrande kapacitet på mikronivå). Franzén skriver, efter att ha citerat strof 13 och 14, att dikten ”uppenbart” knyter an till en postmodern verklighet där ”öppenheten” har skändats. Hon tolkar sedan den märkliga vokalböjningen på rad 34 genom att demonstrera hur betydelsen hos de två första varianterna – ”reell” och ”real”, liktydiga på svenska respektive engelska – blir annan i sista ledet, där vokalerna a och e byter plats och bildar ett nyord som ekar, menar hon, av det franska ordet för dödsrossling, ”râle”. Franzén menar att dikten således ”svarar på en alltför verklig värld, på dess obscena hypersynlighet”.[552] Även om jag inte ser att just ”*rael*” utgör detta svar och förblir osäker på vad en skändad öppenhet innebär är Franzéns förklaring av ordtransformationen väsentlig: världen har dött, blivit liv- och ljudlös. Eller något mittemellan, för den låter än, men dess läte minner om död. Det sägs att vokalskiftet ”buktar”, vilket följs av kommentaren ”det buktar inte gott”, en perifras av uttrycket ”det bådar inte gott” eller ”det luktar inte gott” som gör det illavarslande till en egenskap hos ordets materia, som buktar olika beroende på vilka vokaler som kilas in mellan konsonanterna R och L. Att ”det vackraste av ord” har blivit ”fett ändrat” kan, skriver Franzén, läsas som en infogning av samtida talspråk,[553] vilket bör specificeras: det rör sig, om tolkningen är riktig, snarast om ett ironiskt bruk av detta talspråk, en appropriering som betonar en av orsakerna till att världen ligger livlös och rosslar.

De två sista, aningen kryptiska, satserna i den fjortonde strofen vill jag ge en intertextuellt bestämd tolkning. Öppenheten hon talar om kan nämligen ställas i relation till Rilkes poetologiska begrepp *das Offene*, det öppna, som åsyftar ett förhållande till världen som inte är tillgängligt för den vuxna människan, en läsart som dessutom motiveras av den förbindelse mellan barndom och poesi som gjordes tidigare i dikten. Bara barn och djur kan blicka in i *det öppna*, som kan förstås i termer av en ontologi utan transcendental ordning. Barnen och djuren, skriver Bengt Landgren i Rilkestudien *Mannen från Prag* (2011), kan nämligen blicka in i en värld *utan gränser,* som ännu inte är uppspaltad och uttydd, kategoriserad och klassificerad av det mänskliga förnuftet och som därför är fri, öppen, stadd i vardande. Den vuxna människans blick är begränsad, hennes erfarenhet av världen en annan. För henne är erfarenheten av världen annorlunda, den är sluten och ordnad, sönderdelad och syste-

matiserad: ”en projektion av hennes avsikter, en produkt av hennes rationella medvetande, av intellektets kategorier, vilka skiljer mellan liv och död, rum och tid.”[554] Barnen och djuren är däremot obegränsade på ett väsentligt sätt: eftersom de befinner sig i det öppna saknar de tidsmedvetande, vilket befriar dem från döden, i betydelsen att de som levande saknar en uppfattning om den. Konstverket, poesin, litteraturen, syftar i Rilkes poetologi på denna öppenhet, till att befria från den (över)rationella och systematiserade erfarenhet som konstituerar vardagslivet. Så att vi slipper vara ”blankkindade exekutiva”, för att tala genom Frostensons dikt. I den åttonde dikten i *Duineser Elegien* (1923) ger Rilke poetisk form åt denna tanke:

> Mit allen Augen sieht die Kreatur
> das Offene. Nur unsre Augen sind
> wie umgekehrt und ganz um sie gestelt
> als Fallen, rings um ihren freien Ausgang.
> Was draußen *ist*, wir wissen aus des Tiers
> Anlitz allein; denn schon das frühe Kind
> wenden wir um und zwingens, daß er rückwärts
> Gestaltung sehe, nicht das Offene, das
> im Tiergesicht so tief ist. Frei von Tod.[555]

Das Offene, eller det öppna, betecknar i den här dikten dock bara det som djuren ser. Genom att införlivas i den mänskliga gemenskapen ser också det unga barnet ”Gestaltung” – ordning, form, något sammansatt. Det öppna tycks vara något vi lämnar på grund av civilisationen, samhället. ”Und wir: Zuschauer, immer, überall, / dem allen zugewandt und nie hinaus! / Uns überfüllts. Wir ordnens. Es zerfällt. / Wir ordnens wieder und zerfallen selbst”,[556] står det senare i dikten, en sorts beskriv-

---

”Med alla ögon ser kreaturet / det öppna. Bara våra ögon är / som bakvända och helt inställda på att / hindra och inhägna dess fria utblick. / Vad som är därute, vet vi endast genom djurets anlete; för redan det lilla barnet / vänder vi bakåt och tvingar det att se de fastlagda / formerna, inte det öppna, som har sådant / djup i djuransiktet. Fritt från död.”

”Och vi: åskådare, vi som jämt, överallt / står vända mot alltsammans och aldrig utåt! / Det trängs i oss. Vi ordnar det. Det faller sönder. / Vi ordnar det på nytt och faller sönder själva.”

ning av omöjligheten att blicka utåt, bortom den ordning vi hela tiden fortsätter ordna. ”Dyrenes blik på verden er uden selvbevidsthed, hvorfor de (også i psykoanalytisk forstand) befinder sig i det imaginære, hvor der som bekendt ikke gives forskelle og derfor heller ingen død. Dér kan mennesket ikke opholde sig, så længe det reflekterer, for i refleksionen er selvbevidstheden altid 'med'”, skriver Elisabeth Friis i *Mytens æstetik* (2005).[557] Djuren tillhör således varat, medan vi, skriver Friis, är exkluderade därifrån. Såvida vi inte uppfinner en strategi för att undkomma ordningen, som kan göra det möjligt för oss att befinna oss i varat, det öppna – en strategi som för Rilke och, menar jag, Frostenson, går via det poetiska språket.[558]

Intressant nog förblindas det plötsligt omnämnda djuret på rad 36 i ”Hornet”. Djuret kan med fördel läsas som en benämning på poeten, eftersom ”hornet” – förknippat med den diktande handlingen, poetens allians med det omänskliga – växer in i dess öga. Den diktande handlingen har förblindat, eller mer specifikt: den radikala negativiteten har drivits till sin slutpunkt, negativet har bländat, gjort att ingenting finns att se. Vokalskiftet, den språkligt transformerande handlingen, har gjort livet till en dödsrossling. Men samtidigt har ”öppenheten öppnats”. Betyder det, som Franzén skriver, att den har skändats, eller betyder det snarare att öppenheten har gjorts tillgänglig genom den negativa strategin? Att varat, bortom de mänskliga kategorierna och i glömska om vardagsverkligheten, nu kan aktualiseras, öppnas upp i dikten?

Negativiteten, i den följande strofens enkelrading betecknad ”det kalla”, verkar ha varit nödvändig för att nå dit, ett slags ritual som har utförts. Snarare än att tindra eller blända bränns negativet upp på rad 37, vilket vidare betonar att det rör sig om en fotografisk metafor, åsyftande en lättantändlig plastremsa på vilken en bild där ljuset faller annorlunda är inpräglad. Negativet är med andra ord inte ändamål här utan en motståndsstrategi som överges när ”hornet växer in i djurets öga” för att ge plats åt en mer utopisk och öppen inställning.

I den femtonde strofens första och avslutande sats (”negativ brinn” och ”säg efter mig att”) är verben imperativa, vilket kan förstås som ett sätt att göra poetens vilja till text, men eftersom den sista satsen också tycks apostrofera läsaren, uppmanas vi att säga efter, tala med, diktaren i stroferna som följer:

låt det falla, låt allt falla bara – ekot 38
av en danserskas hesa röst och foten hennes dova 39
trummande vid mörkerskåpet i den bara januaridagen, falla 40

tung och sakta, i ett thorildskt ras – en fågel brun med 41
fjäderskruden stor och bruten ropande att ana hou 42
det är jag 43

på rygg med mun och öga öppet snön 44
som singlar ner i röda gapet 45
smälter av detsamma 46

(strof 16–18)

Fallet utgör i stroftrion ett slags figur på vilken allting pekar. Konkret benämns figuren på rad 38, i sista ordet på rad 40 och på rad 41, men den återfinns också i snön som singlar på rad 45. Uppmaningens modus fortsätter. Dikten vädjar om att ”allt” ska falla – det vill säga, att hela den ordning som hon tidigare har konfronterat ska rasa – men inte att den ska *fällas* eller *raseras*. Figuren är genomgående passiv. I den sjuttonde strofen kallas detta ras ”thorildskt”, en allusion med något otydlig betydelse i sammanhanget.[559]

På fallets figur pekar också bilderna som skrivs fram i respektive strof, men på ett sätt som, eftersom relationen mellan utsagorna om fall och bilderna är parataktisk, inte är helt uppenbart. Dessa i sammanhanget märkliga bilder är dessutom svårtydda, men ställs de genom danserskan i strof 16 i relation till en modernistisk bildtradition blir en intressant tolkning möjlig. I denna utgör danserskan, och dansen en central symbol, satt i bruk av exempelvis Mallarmé, som menade att form och innehåll blev ett i bilden av danserskan och under en tid fungerade denna som hans ideal för den poetiska bilden, som snarare än att representera skulle äga ett sanningsvärde i sig.[560] Frank Kermode talar om det här som ett slags musikalisk aspiration hos poesin och beskriver aspirationen som viljan att skapa ett uttryck där form, medel och ämne tillfullo sammanfaller och som rör sig bortom det diskursiva intellektets kapaciteter, det vill säga ett slags dikt som inte döljer en betydelse som läsaren ska tolka fram utan är ett slags sanning i egen rätt. Förhåller sig Frostenson inte till denna tradition är det en lycklig slump att bilden av danserskan placeras

i just strof 16: den presenterar ett alternativ till negativet, om än utan att uttala vad alternativet är och består i. Men på grund av danserskamotivet, som Kermode ser som det mest perfekta exemplet på vad han kallar den romantiska bilden och dess ideal, kan alternativet förstås genom hans diskussion av denna bild. Poesin, förstådd så, uttrycker en form av sanning, men en sanning som är orelaterad till det begrepp som härskar i de positivistiska vetenskaperna eller på det diskursiva förnuftets fält. Denna sanning saknar, skriver Kermode, intellektuellt innehåll, ”bearing the same relationship to thought as the dancer bears to the dance. As in the dance, there is no disunity of being, 'the body is the soul'”.[561]

Bilden i Frostensons dikt *betyder* alltså inget, den avbildar ingenting, betecknar eller denoterar ingenting bestämt, men konnoterar den diskuterade bildtraditionen och symboliserar så ett ideal som poesin nog inte kan nå, bara approximera, eftersom det negerar språket, vill nå en naken verklighet fri från all symbolisk ordning. Bilden har alltså *funktioner*, å ena sidan den som nu diskuterats, det vill säga en metapoetisk funktion, och å andra sidan kan den förstås som en *mångtydig plats* i dikten, ett slags demonstrativ motsats till den entydiga vardagsverkligheten.

Även den andra bilden kontrasterar negativen och går att förstå i termer av idealet som danserskan aktualiserar: ett slags affirmativ gest, ställd bredvid fallet och raset. Frostenson skriver fram en brun fågel med ”bruten” och stor fjäderskrud som ropar ”ana hou” – två allt annat än begripliga ord, mer ljud än fras, fonematik än semantik; två ord som lika gärna hade kunnat vara en transkription av ett fågelläte, på gränsen mellan ljud och mening, mänskligt och omänskligt, ett inskott av något främmande och inte omedelbart begripligt i dikten och som först på raden därpå får en konkret betydelsedimension genom att en identifikation mellan fågeln och diktjaget antyds. Överklivningen till den artonde strofen gör dock identifikationen instabil – ”det är jag” hänger syntaktiskt samman med raderna som föregår den *och* strofen som följer, utan att tydligt väga åt endera håll.

Men i nästa strof äger ett slags avsubjektifiering, harmonierande med den tvetydiga identifikationen, rum. Diktjaget ligger på rygg och har ”mun och öga öppet”, medan snön ”singlar ner i röda gapet” och smälter. Händelseförloppet är genomgående passivt. Snön hamnar i ett gap, inte en mun, och även om en människans vidöppna mun mycket väl kan kallas för ett gap, konnoterar substantivet snarare ett rovdjurs uppspär-

rade mun. Att ”röda gapet” står i bestämd form men utan artikel får det dessutom att låta som en plats i rummet snarare än en beteckning av ett jags mun, ett slags inskriven distans, som om jaget inte attribuerade sig själv den gapande öppningen i ansiktet. Läst så, singlar snön inte ned mot *någon* utan mot en varm yta i rummet; den sväljs inte, den tas emot, men bara som ett resultat av singlandet. Det enda som liknar en agent i sammanhanget är gravitationskraften: snön möter en yta och smälter på den, varpå de blir ett. Gränserna mellan subjekt och objekt upplöses, vilket gör att förhållandet till det som i normala fall skulle vara det andra, snön, varken är antropofagiskt eller antropoemiskt, införlivande eller bortstötande.

I sammanhanget är det förstås betydelsefullt att ögat på rad 44 är öppet. Strofen befinner ju sig bortom antropocentrismens representationslogik; förhållandet mellan jaget och snön är som mellan två ting, som mellan mark och snö. Världen har blivit öppen, i Rilkes mening – obetingad, frigjord från det mänskliga medvetandets kategorier.

ge mig uppmärksamhet, fruktansvärd den enda bönen här 47

(strof 19)

Precis hur den här strofen ska förstås är inte uppenbart. Den kan läsas på mer än ett sätt. Å ena sidan som en poetens bön om kapaciteten till uppmärksamhet (gentemot världen). Å andra sidan kan den läsas som en bön om (att få) uppmärksamhet.

Frostenson förknippar dock uppmärksamheten med språket och poesin i ”Svartmålningen”.[562] I *Revolution of the Ordinary* diskuterar Toril Moi en sak som kan leda en sådan association vidare. Eftersom vi skapar våra liv i språket, menar Moi, innebär en skärpt uppmärksamhet mot språket också en skärpt uppmärksamhet mot verkligheten. Men vad innebär egentligen uppmärksamhet? Moi ger ett svar genom att tolka Iris Murdoch och Simone Weil (den senare refererar Frostenson direkt till i den existentialpoetologiska dikten ”Avståndet” i *Sju grenar*).[563] Weil menar att det att vara uppmärksam (*attentif*) är att vara väntande, vakande, öppen för vad som kan uppstå och hända; ”to be open, ready, available for the truth”.[564] För Weil utgörs den yttersta sanningen av Gud, men man behöver inte vara religiös för att ta hennes tanke på

allvar. Adjektivet ”fruktansvärd” kan dock anses föra in just en religiös dimension i språket, den kristna guden är ju inte bara barmhärtig, utan kallas på åtskilliga ställen just fruktansvärd – exempelvis i Jeremias bok där han står vid profetens sida, ”stark och fruktansvärd” (Jer 20:11), och i Psaltaren (Ps 76:8). Den fruktansvärde är dock inte bara skräckinjagande, utan en som är värd att vörda och älska, eller möjligen en som är häpnadsväckande. Och på somliga ställen i Frostensons poesi har språket en position som liknar den kristna gudens – om än med litet annorlunda egenskaper – en figuration som får särskilt pregnant uttryck i *Flodtid* (2011):

> vart ska jag gå för dig, du döva våg, du är hård språk
> du är nådelöst, okänslighetsgraden är makaber
>
> Mänskoman i utsagornas hage
> liknar väl en liten krake
> en stackars sate [565]

Språket framställs som en ”våg”, med vilket Frostenson sannolikt inte syftar på vägningsinstrumentet, utan på en våg som sköljer över det talande jaget, som inte går att komma undan. Språket svarar inte på tilltal, saknar nåd, barmhärtighet och människan är *underkastad* det, vilket blir tydligt i den andra strofen. Där spelar Frostenson med den gammaltestamentliga bilden av Gud som herde, men med negativ klang: människan är ett djur, men ett domesticerat djur, boskap. Instängd i ”utsagornas hage” – vardagens kommunikativa språk, människans kategorier – kan hon inte nå det öppna, hela varat, eftersom hon är begränsad till och av vardagsspråket, en eländig uppmärksamhet.

Att i poesin skriva fram det öppna är att försöka bryta sig ur denna instängda tillvaro, förändra uppmärksamheten. För Murdoch, som inte är religiös, innebär uppmärksamheten ett aktivt, moraliskt förhållande gentemot verkligheten. Uppmärksamheten är ”’just and loving’”, en form av ansvarstagande förmåga att se på världen som Moi förknippar med språket.[566] Moi talar uttryckligen om att det postmoderna samhället har ett alienerat förhållande till språket, som om gapet mellan språk och värld, signifikanter och signifikat, inte bara var en filosofisk lärosats, utan en praktik – tillämpad av byråkrater, politiker, reklam, som använder språket för att utöva makt, undvika ansvar, sälja eller främja

något – och en därpå följande erfarenhet, som tar sig uttryck i en förlorad tro på språket: ”A society that loses faith in language will also lose its sense of reality. […] In a world in which so many powerful persons and institutions have a vested interest in making us lose faith in language's power to respond to and reveal reality, precise and attentive use of words is an act of resistance.”[567]

Uppmärksamheten som Frostenson talar om vill jag därför förstå som en poetisk strävan, tydligt skild från negativiteten men liksom den ett motstånd mot vardagsspråket, vardagsverkligheten – mot det postmoderna samhällets kommersiella, byråkratiska likgiltighet, för att tala med Moi.[568] Skiftet mellan ”Negativ, tindra” och ”Hornet” tar sig bland annat uttryck i denna uppmärksamhet, som antingen kan förstås som *riktad mot det öppna* eller som öppnande.

Julia Kristeva har i en kort text diskuterat litteraturens funktion i det postmoderna tillståndet på ett sätt som kan leda diskussionen vidare. I likhet med Frostenson och Moi menar hon att språket har ett bestämmande förhållande till den mänskliga erfarenheten. Den mediala sfären, som i postmoderniteten utövar ett allt större inflytande, upptar allt mer av vår tid och därför förfogar över ett slags språklig makt, som enligt Kristeva tar sig uttryck i att den kontrollerar och bestämmer det verkliga genom att kollektivisera alla teckensystem, också de omedvetna. Frostensons ”legion av ensamtalare” kan liksom ”utsagornas hage” ses som sorgsna bilder av detta. Kristeva beskriver kanske inte bara något entydigt negativt, ett sådant språk borde ju åtminstone i teorin innebära en form av demokratisering, en förstärkt möjlighet till samförstånd människor emellan, men i relation till Frostenson tycks sådana saker inte särskilt goda – det skapar ju likhet, en överslätning av skillnader, förenkling, tillplattning, ett slags totaliserande entydighet. Det verkar vara detta språk hon talar om i ”Språket och den andra”, det som ”breder ut sig skyltarna, anslagen, rubrikerna” och utgör ett ”konstant våld på individen genom sin mani att benämna”, exemplifierat med benämningar typiska för löpsedlar och nyhetsmediernas berättande: ”Hjärtmannen, Lungflickan, CancerLena”.[569] I sviten ”Fröanden” i *Flodtid* skriver Frostenson fram vad som kan läsas som detta kollektiviserade tillstånds existentiella konsekvens: ”När vi är tillsammans är vi ensamma då / vi är en samma”.[570] När hon flår, eller delar, ordet ”ensamma” visar hon att gemenskapen är en form av fasansfull ensamhet: i den är vi varandra lika, samma, kollektiva snarare än individer.

Mot denna totaliserande tendens i det postmoderna tillståndet ställer Kristeva litteraturen, vars motstånd består i att fungera som en motkraft till den mediala sfären. Litteraturen syftar nämligen till att vidga det signifierbara – det som är möjligt att beteckna, tala om och därför se och erfara – den vidgar uppmärksamheten – vilket i sin tur vidgar eller skapar öppningar i det mänskliga, utsagornas hage. Problemet är litteraturens samhälleliga och kulturella plats i detta tillstånd. Kristeva menar att risken är stor att ett sådant litterärt motstånd inte resulterar i annat än en mängd idiolekter utan inflytande, stora men osynliga monument i samhällets tilltagande likformighet.[571]

Det går att utläsa en medvetenhet om detta problem, eller något som i alla fall liknar det, i Frostensons sena poesi. I dikten ”Ovidiusvatten” i *Sånger och formler* (2015) önskar nämligen diktens jag att få vara sin bok, att ”få ligga i dina händer / när du håller i mig, ser ut med din blick som är ljus eller sträng / döm mig inte, men säg vad du tänker / av raderna som går / går och går på”.[572] Poesin får i sig ett slags existentiellt värde, går att förstå som en möjlighet för poeten att bli sedd på sina egna premisser, i sitt eget språk, snarare än genom de kollektiviserande mallar som vardagsspråket påtvingar. Det är där uppmärksamheten kommer till uttryck och ställer ett slags fråga – kan du se vad jag ser? – i önskan om ett autentiskt möte med en annan. Poesins språk är med andra ord väsensskilt det kollektivets språk som i ”Hornet” tycks ha gjort verkligheten likstelt död – en klassiskt modernistisk uppfattning, som även står att finna i den ryska och tjeckiska formalismen, hos figurer som Viktor Sjklovskij och Jan Mukařovský. Motståndsstrategin som Kristeva talar om skiljer sig dock subtilt från dessas teorier om litteraturens funktion. Mukařovský ser det poetiska språket som ett brott mot vardagsspråkets normer och Sjklovskij talar om den främmandegöring som enligt Jameson har antikverats av postmoderniteten, men Kristevas vidgande är å ena sidan ett brott mot vardagsspråkets kollektiviserande tendens och å andra sidan en *vidgning* och *förändring* av erfarenhetsregistret och uppmärksamheten, på *idiografisk* grund.

Framstegets vändplan

> There is a point when progress, to remain a real advance,
> must change slightly the direction of its line.
>
> JOSEPH CONRAD, *Some Reflections on the Loss of Titanic*

”Hornet” kan dock inte beskrivas som en fullkomlig vändning mot det öppna. Den fortsätter i ett metapoetiskt modus.

att ligga tills allt vaknar, naken 48
som en orm, en sked med regnvatten 49
din närhet, tänjd i längtan efter 50

bokstavsdans lövsprickning snöyra, i ny förvirring 51
till att rasa, ropa ränkorden den gamla straffpredikan att 52
nu räcker det – vad? steget fram, det 53

framsteget ska borras ner mot jorden, dö så gro där, lyftas 54
här på hornet mot solen, tänjas på den bara fläcken att 55
en vändplan uppstår 56

(strof 20–22)

I och med att det är fullt möjligt att läsa in en överklivning mellan den nittonde och tjugonde strofen kan ”*den enda bönen här*” (rad 47) mycket väl referera till det som beskrivs i strof 20 och 21. Det vill säga, som en bön om att ligga kvar på marken, under den singlande snön, ”tills allt vaknar”, som en orm i dvala. Bilden har figurerat tidigare i Frostensons diktning, tydligast i ”’Solbryggan dansar’” i *Tankarna*. Där ligger diktjaget på rygg i gräset, nyss vaknad ur en dröm om ”att gränsen rörde sig där borta, bågnade”. Hon ligger kvar i gräset och erfar att ”tungan sjunker ner i svalget just / i denna stund, och mun blir hal och sväljer allt och alla ting / och alla ljud gled ut ur mig, en orm igen” och senare i dikten heter det att diktjaget ”har en mun som vill vara ett hål, en grop / i jord”. Gränsupplösningen förknippas, liksom i ”Hornet”, med en dehumanisering, med det djuriska och – genom tungan som sjunker ner i svalget – med en språklöshet som fyller jaget med ”en allmän, gränslös glädje”.[573] Det är möjligt att förstå detta som en bild av det öppnas glädje.

I ”Hornet” förbinds vaknandet dock med våren, med regnvatten, lövsprickning, men också fortsatt med snön; diktjaget är ”tänjd i längtan efter” dessa förändrande processer som rad 51 benämner. Danserskan från den sextonde strofen genljuder i glosan ”bokstavsdans”, varför den kan förstås som åsyftande en poesi som *skapar* snarare än återger mening och på så vis åstadkommer eller är del i – vilket sidoställningen av ”lövsprickning” och ”snöyra” betonar – en förändring av det som är. Substantiven refererar alla till *blivande* tillstånd, till att skapa ”ny förvirring” – vilket går att förstå som ett modernistiskt åtagande, eller i samklang med vad Adorno skriver i *Minima moralia* (1951): ”Konstens uppgift är numera att bringa kaos i ordningen”.[574]

Än en gång förbinder Frostenson alltså poesin med naturfenomen. I det här fallet ingår dessa i ett slags cyklisk temporalitet, ”snöyran” och ”lövsprickningen” kan läsas som benämningar på årstidernas växlingar. Människans evolutionära släktskap med naturen framhävs – en manöver vi minns från framställningen av språkets uppkomst i ”Svartmålningen” – eller mer precist: genom sidoställningen naturliggörs bokstavsdansen, poesin liknas implicit vid det rytmiska sättet som årstidsväxlingarna gör världen annorlunda på, utan att skillnaden mellan dem upplöses (i linje med anknytningen mellan den första snöns fall och poesin som inledde dikten). Denna förändring har alltså inte med ändamålsenlighet eller förnuft att göra – och bildar så ett slags motsats till den idé om förändring som samhället styrs av: framstegets, som först dyker upp i *flådd* form på rad 53 och sedan benämns på rad 54. Framsteget kan, förenklat, förstås som en form av progressiv temporalitet, som upplysningens bild av hur människan tar sig från mörkret till ljuset, en rörelse framåt från bättre till bättre, från förnuft till mer förnuft, ett äventyr gjort möjligt av ständig ekonomisk tillväxt. Föreställningen om framsteget kan också, med Adornos begrepp, beskrivas som *en andra natur*, något som upplevs lika givet som naturen, en realitet och ett villkor, samtidigt som det är en starkt antropocentrisk historiefilosofi, en föreställning om evig tillväxt, ett slags människans evighetsmaskin (driven av icke-mänskligt och ändligt bränsle).[575] Frostenson betvivlar den inte uttryckligt, men sidoställningen med *den första naturens* cykliska temporalitet relativiserar framsteget genom en bild av tid som inte underordnas produktion och tillväxt: människan böjs efter naturen, i stället för att böja naturen efter sig själv.

Hon kallar sedan sitt utfall för ”den gamla straffpredikan” och ”ränkorden”, vilket å ena sidan framställer utfallet som en gammal kritik, en form att ta i bruk – upplysningen och framstegstanken har haft motståndare från romantiken och framåt – och å andra sidan som ett uttryck för en intrig, en försåtlig, omstörtande plan.

Framstegsföreställningen och upplysningens olika konsekvenser är förstås intimt förknippade med saker som poeten har vänt sig emot tidigare: förnuftets primat; att världen har blivit förklarad, genomlyst, fråntagen sin gåta; den samtida livsvärldens konformism, den tvingande uniformiteten; kulten av det nya – och fenomen som tematiseras tydligare i den senare delen av författarskapet: människans roll i klimatkrisen, överflödssamhället, den omättliga och vulgära konsumtionen. Framstegets totala betingning av allt är alltså en form av regression hos Frostenson.

Och ordet ”framsteg” utsätts som sagt för ett slags poetiskt våld på rad 54 och i strof 22. Först delas det, sedan görs det till ett hanterbart objekt som kan ”borras ner mot jorden” för att ”dö så gro där”. Den poetiska bilden införlivar således framstegsföreställningen i naturens cykliska temporalitet: den läggs i jorden för att dö och för att gro, varpå den ska lyftas ”här på hornet upp mot solen / tänjas på den bara fläcken att / en vändplan uppstår”.

Den diktande handlingen är som sagt knuten till glosan ”hornet”. Alltså, med poesin ska en ”vändplan” skapas. Jag förstår det som att Frostenson här ropar efter en denaturering av framstegsbegreppet, en sorts avmytologisering som, i nästa led, ska göra det möjligt att vända om, åstadkomma en öppning genom vilken allt det som trängts undan av det mänskliga framsteget ska bli synligt igen. Öppningen genomförs också på tecknets nivå, när ordet ”framsteg” delas på och visas fram som skrift, som en konventionell eller död rumslig metafor, kontingent, kulturell, icke-nödvändig. Utan den blir det möjligt att bejaka livet oberoende av människan som vi för tillfället förstår och känner henne:

grus och brytningsljuden allt 57
som uppslitits ur diken sänkor floder, gravarna 58
som slutits benhårt för att åter glipa här 59

idag, ja i den stora 60
bälgen *nej vad heter det* – i denna in- och utandning 61

så samtidig och bit-ande gnag-ande smäll-ande smärt- 62

ande så sluts 63
här ingenting 64

(strof 23–25)

Stroferna struktureras innehållsligt av att slutenhet ställs mot öppenhet. Dikten blir en plats eller ett rum i vilket det som slutits får ”glipa”, där det undanträngda kan träda fram, öppnas och – då dikten avslutas med en tvåradig strof, där den avrundande slutraden har fallit bort – förbli öppet.

Exploateringen av naturen och förträngningen av historien – två av framstegsföreställningens konsekvenser – ställs bredvid varandra i den tjugotredje strofen genom synekdoker. Det förra i formen av ljud som orsakas av gruvdrift (”brytningsljuden”) samt ”allt / som uppslitits ur diken sänkor floder” och det senare i form av gravar som ”slutits benhårt”. Fenomenen binds med varandra genom ett halvrim (uppslitits/ slutits) – de är distinkta uttryck för samma samhälle. I dikten ska detta förtingligade, förbrukade, glömda och bortträngda, efter att vändplanet har uppstått, ”åter glipa här // idag”, det vill säga, åter bli synligt, i dikten. Frostenson skriver således fram ett det öppnas ideal, där diktens utopiska *vilja* är att framhäva och lägga i dagen det som skulle kunna kallas framstegets frånsida, det som det moderna och postmoderna samhället har förträngt.

Den klassiskt kulturpessimistiska kodningen (kulturen är ond, naturen är god) fortsätter i nästa strof, där ”den stora bälgen” visar sig vara en felaktig benämning på ”denna in- och utandning”. Frostenson ställer en civilisatorisk-teknisk produkt – en säckliknande behållare försedd med anordningar som gör att luft kan sugas in och pressas ut – mot vad denna tycks mima – kroppens andning, lungorna. Genom en epanortosisk figur (”nej vad heter det”) ställer Frostenson alltså civilisation mot natur, men i vilket syfte? På vad syftar benämningarna?

Som bara har antytts är överklivning eller versbindning den figur som utmärker, för att inte säga konstituerar, rörelsen i ”Hornet”. I de fall en versrad utgörs av en fullständig sats, alternativt att syntaxen blir fullständig i slutet av en rad – som på rad 6 (strof 2), rad 16 (strof 6), rad 36 (strof 14) och rad 46 (strof 18) – följs denna i alla fall utom det sista

av ett tankstreck, och i samtliga av en därpå följande kursiverad, avbrytande enrading. I alla andra fall binds stroferna ihop av överklivningar. Jag föreslår att denna enjambement-teknik har mening: den mimar andetagens in- och utblåsande rytm, vilket i det här fallet, med Elisabeth Friis ord, syftar till att avbilda ”et rytmisk kontinuum – livets rytmiske kontinuum”.[576] När Frostenson korrigerar sig i den tjugofjärde strofen och i nästa talar om platsen (”här”) där ingenting sluts, talar hon alltså om dikten vi läser. På vilken ”den stora / bälgen” alltså vore en felaktig benämning, eftersom den tycks symboliskt samhörig med framsteget – en teknologisk produkt som härmar det levandes grund, andetagen, i syftet att bättre *behärska* naturen, för att med mer kraft kunna blåsa liv i en brasa. Genom att först kalla dikten för ”den stora / bälgen” antyder Frostenson att också poesin är en sådan kulturprodukt, framställd av människan och befryndad med framsteget, men ändrar sig genast, och låter i stället dikten vara begreppsligt likalydande med andningen, den livets naturliga rytm som diktens form efterbildar. Poesin binds till kroppen, till naturen, det levande. Men paradoxalt nog förknippas den dessutom inte med det som vi i dagligt tal kallar levande – människor och världen de hör hemma i – utan dels med för mänskligheten närmast abjekta fenomen som gravar och diken, och dels med naturfenomen som sänkor och floder.

In- och utandningen beskrivs därtill med en serie oväntade, icke-harmoniska, attribut. Den är bitande, gnagande, smällande och smärtande (ord som dessutom delas efter den första stavelsen, vilket kan tänkas mima andningens rytm). Klart görs alltså att poesin eller livets rytm inte är jämn eller harmonisk, en uppfattning av rytm som kan ges ontologisk innebörd. Genom Friis diskussion av det grekiska ordet *rythmos* i *Mytens æstetik* vill jag anföra två sådana. Den första kan kallas platonsk, den andra arkaisk.

I *Gästabudet* och *Lagarna* definierar Platon *rythmos* som harmoni. Denna harmoni står i sin tur för reglerandet eller ordnandet av ett icke-differentierat kaos och utgör alltså något likhetsalstrande och lagskapande. Det låter förstås som något positivt, eller mer precist civilisatoriskt, som i att tämja det vilda, höja sig över naturen, men det är också ett slags antropocentrisk princip som gör identitet av icke-identiteten, något som Frostenson är tydligt kritisk till: det singulära och säregna upplöses, homogeniseras till enhetlighet och entydighet. Det är denna,

negativt kodade, harmoni, Frostenson ger en bild av i strof 10–13, det vill säga en bild av ett samhälle där likhetsskapandet, harmonin, har gått så långt att människorna har blivit kloner, en legion av lika-danade, så till den grad uniforma att de inte riktigt är vid liv (det bör påpekas att bildens kritiska innehåll är av relativt konventionellt slag och kan med John Carey sägas vara typisk för den tidiga modernismen[577]). Friis påpekar också att rytm förstådd som harmoni kan förbindas med de potentiellt repressiva och likhetsskapande fenomen som vi brukar samla under begreppet 'logocentrism'.

Men så finns den äldre, arkaiska uppfattningen av rytm, idag mer eller mindre bortglömd eller åtminstone sällan förknippad med ordet. Frostenson anspelar dock möjligtvis på den i "Svartmålningen". Där talar hon nämligen om sången som ett för poesin åtrått tillstånd: "Vad är sång? Ordet hör samman med 'flöde', sång är något som går på. Sång är vågor, bågnande rörelse. Sång är flod, till bredden fylld av sig själv."[578] Uppfattningen ligger nära, för att inte säga precis intill, den arkaiska uppfattningen av rytm: "Den bedste billede på den arkaiske *rythmos*' idé", skriver Friis, "er netop billedet af en bølge – en form der er distinkt og som momentant rejser sig på baggrund af det grænseløse og altså uformede hav – en distinkt form, som gentages af nye bølger, der gentager samme form på en *ny* måde, idet bølgen medinddrager den foregående form."[579] Det arkaiska *rythmos* skapar alltså betydelse på ett antihierarkiskt och sidoställande sätt, vilket väsentligen skiljer det från den platonska harmonin; i stället för att harmoniera, homogenisera, reducera, åsyftar det arkaiska *rythmos* att låta de distinkta, enskilda formerna förbli just distinkta och enskilda – partikulära – samtidigt som de binds fast i en meningsfull, icke-hierarkisk ordning.

Friis betraktar detta som ett existentiellt modus som inte strävar efter att skapa en ideal korrespondens mellan människa och natur (och än mindre ett hierarkiskt idealt förhållande, i vilket det förra behärskar det senare), I stället betonar det skillnaden mellan dem, *samtidigt som* det visar hur människan och naturen kan samexistera på ett drägligt – kanske ekologiskt – vis: "En sådan sameksistens kan finde sted derved at mennesket minder sig selv om, at tilværelsen er en bølgegang, en rytme, som man er bundet til at indgå i, men hvor et subjekt eller en begivenhed af og til træder frem som distinkt form."[580] Inte olikt naturens cykliska temporalitet, där årstiderna återkommer med en viss rytm, men aldrig

på ett identiskt sätt eller vid samma tidpunkt. Det arkaiska *rythmos* är med andra ord ett slags framstegets motsats; ett existentiellt modus som bestrider människans behärskning av naturen, ekologisk destruktion, avförtrollning, förnuftsdyrkande, upplysningstänkandets *logos*. Vågornas rytm svarar i stället mot mytens sätt att tänka: dess förmåga att tillåta icke-identiteters samtidighet, hålla inbördes oförenliga tankar levande på en gång, en förmåga som inte svarar mot ”det logiske sandhedsbegreb, men derimod til det poetiske sprogs subversive, innovative og virtuelle kapacitet”.[581] Därför kan *rythmos* förstås som en sorts skapande princip för den öppenhet mot vilken ”Hornet” syftar.

Verbet ”syftar” är medvetet valt. Denna öppenhet betecknas nämligen med en negation i diktens slutrader – ”så sluts / här ingenting”. Öppenheten görs alltså inte till begrepp utan betecknas indirekt. Strofen kan förstås i linje med det romantiska fragmentet – en form av text i vilken icke-slutenheten eller ofärdigheten är essentiell – det vill säga som en indirekt beteckning av vad texten inte kan beteckna direkt, det som inte bara kan affirmeras genom att inte göras till ord och begrepp. Jenaromantikerna såg detta som ett sätt att åsyfta det absoluta, som litteraturen inte kunde avbilda, inte göra närvarande (då skulle det inte längre vara absolut), men som genom fragmentet kunde inskrivas i sin frånvaro.[582] Detsamma gäller öppenheten. Frostensons dikt affirmerar den som sådan genom att avbryta, inte (av)sluta, dikten. Omsätts öppenheten till ord blir den ju vad den inte är: sluten, en produkt av människans kategorier, ordning, form.

På sidan som följer efter ”Hornet” finner vi fyra korta rader, utan titel. Möjligen kan de läsas som ett vittnesbörd om erfarenheten av en öppenhet som inte kan gestaltas:

> Ögats fukt
> sörjer röst
>
> vidöppentiden nu
>
> ärren där ljudet går in[583]

I det öppna är människan språklös. Det verkar gå att se och höra, men inte att tala om. Hon sörjer rösten som inte är där. Ärr bildas där ”ljudet

går in". Synliga, kroppsliga, fibrösa tecken som vittnar om en skada; ett slags närvarande frånvaro som förbinder henne med det språklösa öppna.

Poesin och det öppna

> Hade inte dikten funnits
> med sitt ständiga övertag
> skulle jag för länge sedan
> stängt mig inne i ett skåp
> med en himmelsk bild av världen.
>
> GUNNAR D HANSSON, *Otid*

Men betyder inte detta att det öppna måste förbli ett ideal, något åsyftat? Jag hävdade dock tidigare att strof 16–18 gick att förstå i linje med Rilkes poetologiska begrepp och om det är riktigt verkar öppenheten visst möjlig att omsätta i ord och poetiska bilder. Men dessa *representerade* förvisso inte det öppna som sådant, utan förstods som bilder lösgjorda från den antropocentriska representationslogiken, en form av skrivande som egentligen har misslyckandet inskrivet i sig; sådan representation skulle kräva ett annat språk, fritt från det mänskligas prägling. Jag vill därför tala om två, relaterade, sidor av det öppnas poetiska funktion.

Den första har med de poetiska bilderna att göra. Dessa kan förstås som en sorts utopiska försök att skriva fram någonting som, per definition, inte kan skrivas fram med språket. Alltså, som försök att framställa en värld där mänskligheten och dess kategorier är utsläckta, en värld som inte är till för någon, men eftersom språket är mänskligt och poesin är språklig kan detta försök bara misslyckas. Det *öppna* ligger – likt det absoluta – bortom representationen, varför det i "Hornet" betecknas dels med grammatisk negation, dels med ett fragment.

I "Negativ tindra" stod den radikala negativitetens motstånd i fokus, det framställdes som ett slags poetiskt villkor ("*Du är ställd emot* värld kallat / en gång för alla") och det är, som synes, i termer av en sådan konfrontation som Rilke beskriver människans icke-öppna relation till världen: till skillnad från djuren lever vi i förhållande till eller genom våra representationer av snarare än i världen. Och det som negativen gav

uttryck för var en motvilja, men inte mot världen som sådan, utan mot världens simulakrala tillstånd, den postmoderna bildvärlden, upprättad av människans representationer, begrepp och föreställningar. Det öppna kan inte ingå i dessa, är deras radikala motsats, eftersom det befinner sig *bortom* den simulakrala logiken – och därför bortom negativets reaktivitet. Och även om negativiteten finns kvar i ”Hornet” är den tillfällig, och ersätts av viljan till och försök att poetiskt öppna livet *bortom* människan sådan hon just nu är till.

Negationen och fragmentet, *figurerna* som betecknar det öppna, har ironiskt nog inte med negativitet att göra. Tvärtom. Tanken om det öppna, skriver Martin Heidegger i Rilkeföreläsningen ”Wozu Dichter?” (publicerad 1950 i *Holzwege*), kommer kategoriskt an på affirmation. Inte bara affirmation av det som är, utan också av det som är bortvänt från oss, som döden: ”Vändningen i det öppna är att avsvära sig från att ge det som är en negativ läsning.”[584]

Vändningen i ”Hornet” verkar dock inte total. Efter att negativet bränts upp utsätts ju framsteget för vad som kan kallas en negativ läsning, men ett annat sätt att förstå saken är möjlig: det poetiska våldet som riktas mot framsteget vänder det till något positivt i en sorts vitaliserande rörelse. En vändplan uppstår, en vändning – även om dikten tycks gå in i affirmationens modus redan i strof 15 – efter vilken dikten bejakar det som människan och hennes samhälle förtränger, trycker undan, förstör, när det som har ”uppslitits” och ”slutits benhårt” får ”åter glipa” i dikten, vilket tycks stämma väl överens med vändningen som Heidegger talar om: Frostenson affirmerar det förgångna, införlivar det döda och förstörda i dikten.

Inbakat i Rilkes *das Offene* finns en kritik av det pågående förtingligandet av världen, eller mer precist sättet som mänskligheten upprättar en stabil gräns mellan subjekt och objekt, genom vilket de senare blir objekt för oss att bruka, utnyttja, behärska. I relation till framstegstanken kan denna av människan skapade situation beskrivas som en fortskridande behärskning av omvärlden och det icke-mänskliga, på vilken en förmänskligande transformation följer: träd är inte träd utan material att bygga hus och stolar med, vilket leder till att skogar ersätts av kalhyggen, floder är inte specifika ekosystem utan platser man hämtar mat från, dumpar sopor i eller använder för transport. Eller, som i ”Hornet”, källan till en kommersiellt gångbar råvara, grus, som används för att

tillverka cement som i sin tur används i konstruktionsindustrin, och för varje ton cement behövs sex eller sju gånger så mycket grus, varför det rör sig om en av världens enskilt största industriella extraktionsprocesser, av ett material som bildas över tusentals år, med förödande konsekvenser för ekosystem, klimat, biodiversitet, vattennivåer. Gott för människan, åtminstone på kort sikt, men ont för det icke-mänskliga. Naturen är, som Jameson skriver, försvunnen i det postmoderna: ett förträngt andra.[585] Källan till objekt som produceras för att användas och förbrukas, inget annat.

Frostenson är sannolikt inte av uppfattningen *att* poesin kan förändra ett sådant tillstånd. Men i dikten tycks hon ändå ansluta sig till Rilkes uppfattning att det som *kan* förändra ett tillstånd där sådan förödelse tillåts – den objektifierande existensen – är sången, det vill säga poesin.

Att vi lever våra liv i språket, eller att språket skapar, betingar eller konstituerar verkligheten, är en föreställning som har diskuterats på flera ställen i kapitlet. Den återfinns även hos Rilke och i Heideggers läsning av honom i ”Wozu Dichter”, ett slags polemik som vidgar betydelsen i begreppet ’det öppna’.[586] Hos Heidegger kallas språket till och med för varats hus: ”Eftersom språket är Varats hus, når vi det som är genom att ständigt gå igenom detta hus”.[587] Språket kan alltså förstås som det symboliska begäret efter varat, men, påpekar Friis, frågan som väcks är om det poetiska språket då har en särställning i förhållande till vardagsspråket. Alltså, är det poetiska språket, som allt annat språk, en ersättning för det förlorade varat, eller etablerar det en *tätare* relation till varat än andra språktyper?[588] Heideggers svar är det sistnämnda. Till vardags använder vi språket som redskap för kommunikation och information. Vi upprättar relationer till andra och till ting genom att med språket representera dem, tala om dem och således placera ting och människor i fixerade förhållanden. Vardagsspråket är således medskyldigt till objektifieringen av existensen; språket används *exekutivt*, för att göra verkande utsagor om världen, kontrollera och benämna den.

Så fungerar inte sången. Den representerar inte något annat än sig själv, är inte ett sätt att kontrollera eller manipulera världen på; i sången är språket inte *ett verktyg*, skriver Heidegger, för i sången finns ingen självhävdelse, den strävar inte efter att få något att hända (!) och kan därför förstås som en motsats till vardagens verktygsspråk, till ”den legion av ensamtalare som högt / så ljudligt ger sig själv till uttryck” och de

”blankkindade exekutiva” som befolkar ”Hornet”. Och kanske viktigast: sången representerar inte, den använder inte språket på ett sätt som gör världen till objekt – den är sak i sig: ”Gesang ist Dasein”, sång är varat, som Rilke uttrycker det i den tredje sonetten till Orfeus.[589] Att sjunga, tolkar Heidegger, är att tillhöra det varandes område: ”Detta område, språkets själva väsen, är Varat självt. Att sjunga sången betyder: närvaro i närvaron själv, betyder: tillvaron [Dasein].” [590] Man ska dock inte förväxla Rilkes ’Dasein’ med Heideggers skilda och komplexa begrepp. Anna Balakian hävdar i *The Fiction of the Poet* (1992) att ordet för Rilke står i motsats till det mekaniska levandet, åsyftande ”the progressive wonderment created by the poet”; för honom utgör sången och poesin blivandets kraft.[591]

Det är med andra ord genom sången i sig som människan tillhör varats blivande, det öppna. Förstått så tycks Frostenson ge uttryck för en sorts poesimystik i ”Hornet”, med andra ord: motviljan, motspråket och negativiteten är inte de centrala poetologiska kategorierna här och hon tycks befinna sig långt ifrån det poetiska tvivel som avslutade ”Negativ, tindra”.

Poesin ges en annan funktion: den är liv förstått som ren potentialitet, virtuell kapacitet. Och innebär som sådan en möjlighet till exempelvis moralisk fantasi, en möjlighet att vara och tänka på som inte ryms inom den verklighet som det moderna eller postmoderna samhället erbjuder, där framstegets eviga avancemang – och dess motsats: alltings undergång – tycks vara de enda former av förändring som vi förmår föreställa oss. För i Frostensons dikt gör sig en annan, icke-exekutiv, tanke om förändring gällande. Poesin förstås som ett sätt att ge spridning åt betydande mångtydighet, öppnande öppenhet, det vill säga: i relation till vardagsspråket, det tekniska vetandet och det instrumentella förnuftet utgör den ett *bortom*.

Förvisso är en konsekvens av denna syn på dikten analog med den som diskuterades tidigare. Dikten kan inte gripa in i världen, inte påverka den; diktens autonomi bryts inte, den skapar en värld som är dess egen. I dikten ”Ut” i *Flodtid* skriver Frostenson om vad hon vill med sin dikt, eller vad hon vill *ge* med sin dikt i termer av ”ord som går med ljus i sig runt husen”. [592] Negativiteten finns emellertid kvar, inte minst i ”Hornet” som ju på ett för den moderna litteraturen ganska sedvanligt vis genomskådar världens livlösa tomhet, anklagar den. Men bredvid detta ställs sången och det öppna, poesins livgivande kapacitet.

I *Flodtid* kan man se ett exempel på hur diskussionen av det negativa fortsätter, på ett sätt som delvis upprepar ”Negativ, tindra”.

vilken triumf är det
att vara negativ
är väl inget man väljer
man sitter fast
och älskar det på nåt sätt

så måste det vara
så är det bara att skruva sig ur låsningen
att få kämpa?
nej
nej å åter nej[593]

Negativiteten är inte ett val utan ett tillstånd, ett radikalt nej till tiden och samhället som poeten sitter fast i, och ”på nåt sätt” tycker om att sitta fast i, inte vill ”skruva sig ur”.

I ”Jag ligger i mörker” från samma bok återkommer negativiteten när poeten frågar sig vad ”detta hat” är:

som plötsligt är över, raseriet
aktaionlikt svartglor
artemislikt bränner. Glider in i varje håla
gnager sönder innanmätet
vidbränner hjärtat, små vilddjursansikten
eller gnagarlika beten, eggen av negativ, det nej
som tränger, torrt och visset
det gråa plytet u n k i n n a
äcklet av självmänniskan, hon
som begär och kan inget annat

kan inget
vill inget, tror inget, skall inget
känner inget

skönt att ringakta sig[594]

Jaget som äcklas av ”självmänniskan” som ”begär och kan inget annat” avrundar med att konstatera: ”skönt att ringakta sig”. Negativiteten tycks här inte ha med avstånd utan tvärtom med delaktighet att göra. Också hon är ett av överflöds- och konsumtionssamhällets begärande subjekt. Senare i samma dikt frågar sig diktens jag vad hon tror på och svarar, aningen tvekande:

> tror jag – är det fältets ränder i så fall
> jag tror på, är det kraften i g e s t e n a t t p l ö j a må hända
> ordet måhända
> är det handens vändning[595]

Plogande och poesi är etymologiskt förbundna. *Tropos* är, ungefär, grekiska för ”vändning” och är etymologiskt förbundet med lantbruksarbete, vändningen av jorden, plogande – samtidigt stammar ordet trop därur, det vill säga benämningen på ett bildligt uttryck eller en språklig figur som förändrar ordens vanliga eller vardagliga mening. Här får kopplingen typografiskt uttryck i spärrningen på citatets andra rad: fåror plogas mellan bokstäverna, ränder på boksidan, diktens fält.

Kopplingen mellan plöja och poesi består alltså i vändningens förändrande kapacitet, men det finns även en mer bildlig koppling: plöjandet av marken gör jorden lucker, ger liv möjlighet att gro. Uttrycket ”må hända” och ordet ”måhända” ska därför inte läsas som ”kanske” utan snarare som ”kan ske”, det vill säga som ett uttryck för det poetiska språkets virtuella kapacitet. Frostenson kopplar till sist ihop denna med handens vändning, skrivandet som fysisk, kroppslig handling. Den bildliga förknippningen implicerar möda, att det handlar om en form av arbete. Tanken turneras även i ”Eld en plog” från samma bok, där hon skriver ”inget sker i en handvändning / allt sker av en handvändning”.[596] I denna kiastiska figur görs den första satsens bildliga uttryck bokstavligt i den andra; det bildliga ”handvändning” blir en benämning på handens vändning. Innehållsligt benämns poesins förändrande kapacitet; figurligt sätts den i exemplifierande bruk. Negativiteten tycks inte huvudsakligen handla om dräpekonst här, utan om ett slags inställning, ett förhållningssätt. I ”Jag ligger i mörker” framställs skrivandet dessutom som en form av arbete som – kanske just för att det inte ökar poetens välstånd, för att det är onyttigt, nyttolöst – är meningsfullt, inte

delaktigt i den förstörelse och utarmning av omvärlden som hon samtidigt tecknar. Och som innebär en möjlighet att vara nära de andra – de förträngda, bortglömda, förskjutna – uttryckt i termer som kan läsas som anspelningar på Rilkes *det öppna*: ”nära tofsvipan haren / nära harbenet / barnet”.[597]

De två senare livsformerna – barnet och haren – är förstås de som figurerar i slutet av Inger Christensens apokalyptiska dikt *alfabet* från 1981.[598] De är ett slags rester, de liv som blivit kvar efter att kärnvapen har ödelagt jorden. Även om likheten förstås kan vara en slump, kan den tillåta en mindre exkurs.

Christensens dikt är sammansatt av två system – alfabetet och Fibonaccis talföljd – och uppdelad i fjorton avsnitt. Varje enskilt avsnitt bestäms av en bokstav i alfabetisk ordning (först a, sedan b, sedan c, och så vidare), och antalet versrader i varje avsnitt bestäms av Fibonaccis talföljd (i vilken varje nummer är summan av de två föregående): första avsnittet består således av en versrad – och det sjätte av tretton.[599] Intressant här är dock inte diktens sammansättning som sådan, men sammansättningens förhållande till dess slut. Dikten når nämligen aldrig alfabetets slut, utan bara till bokstaven N. Det kan förstås ha praktisk orsak. Vid bokstaven S skulle avsnittet, på grund av Fibonacciföljden, bestå av 6765 rader och jämför man med *Iliaden* som består av 15963 rader behöver man inte tänka länge för att inse att *alfabet*, om Christensen löpte den alfabetiska linan ut, fort skulle trassera den summan och gjort dikten omöjligt omfattande. Dessutom är det sista avsnittet avbrutet – det kan, liksom slutet av ”Hornet”, läsas i linje med det romantiska fragmentet. Eftersom talföljdens natur är sådan att den multiplicerar sig själv i all oändlighet, medan den alfabetiska systematiken successivt eroderar bort allteftersom avsnitten blir längre och längre, går det nämligen att ge diktens formella sammansättning en läsning, en betydelse som går bortom det semantiska innehållet. Fibonacciserien kan sägas stå för naturen, medan alfabetet står för den självförstörande kulturen: den förra kan därför förstås som en mot öppenheten och oändligheten pekande ekvation, en flyktlinje, en funktion i diktens formella system som föreslår en fortsättning, en rörelse, bortom diktens tid och rum – i linje, alltså, med hur det romantiska fragmentet betecknar, som Maurice Blanchot uttrycker det, via suspension. [600] Livet fortsätter. Livet är inte avhängigt människan och hennes ordningar. Dikten är det dock, den försvinner med människan, men

livet fortsätter, eftersom livet på inget sätt är mänskligt, utan snarlikt Fibonacciserien: en öppen, rörlig utsaga, en artikulering utan ändamål.

På innehållets nivå antyds detta bara. Atombomben har ödelagt mycket, men inte allt: ”en flok børn søger ly i en hule / kun iakttaget stumt af en hare”. Barnen skrivs fram som en djurisk snarare än mänsklig gemenskap, de utgör en *flock* och söker skydd i en ”hule”, vilket låter sig översättas till kula, ly, bo, det vill säga som en boning förknippad med djur. Diktens avslutande rader inpräntar detta *naturliggörande* av barnen genom att förneka dem beteckningen, utan att ett alternativ ges: ”men børn er der ikke / der er ingen der bærer dem mere”.[601] Raderna bär förstås en sorg, men dehumaniseringen eller naturliggörandet är inte negativt kodat. Tvärtom. Mänskligheten – kulturen, atombomben, miljöförstöringen – har ju skövlat världen. Livet fortsätter utan oss, längs den flyktlinje som Fibonacciserien föreslår.

Är detta kanske en utopisk tanke, svept i dystopins eller apokalypsens dok? I alla fall rör det sig om en vändning bort från människan, bort från den kultur som ödelägger sig själv.

Det senare är en tematik som återkommer flitigt i Frostensons poesi efter *Karkas*, om än inte i Christensens skala. Exempelvis i dikten ”Bråtesgång” från *Sånger och formler*, en dikt om överflödet som utarmar och förstör världen, där Frostenson skriver: ”människan är listig / i slutändan överlistad, brända hennes händer, strukturen / är övermäktig”.[602] Precis som i Christensens dikt är det människans list som överlistar henne, som skapar en struktur hon inte kan förändra, blir övermäktig och ödeläggande och en titel som *Flodtid* ekar förstås apokalyptiskt, men också bibliskt: den väcker tanken om att undergången är ett straff för samtidsmänniskans ondska. För även om poesin associeras med det öppna, med diktandets kapacitet att förvandla, förfoga över världen i ett tillstånd där den är öppen, inte sluten och stängd, verkar den stå i motsats till kommande tider, knappast förmögen att realisera sig i det yttre: ”i slutenhet blänker framtiden / ett ålamörker vi går i / utan hopp”, skriver hon i dikten ”Å” som bär en epigraf från Christensens undergångsdikt.[603]

Världens slutenhet, diktens öppenhet.

Med bilders bistånd, eller Frostenson och det postmoderna

Ska man trots allt kalla Frostenson för postmodernist?

Perloff talade i ett tidigare avsnitt om den postmodernistiska poesins *semiosis*-karaktär, det vill säga att den utgör ett slags performativt betecknande, en aktiv, föränderlig produktion av mening, *ett vidgande av det signifierbara*, snarare än en reflektion av den förhandenvarande världen.[604] Analysen av ”Hornet” lade bitar av dikten väldigt nära en sådan karaktäristik. Och i relation till den samt den postmoderna bildvärlden, sådan denna diskuterades genom Baudrillard, kan den frostensonska poesins bildskapande funktion ställas: dikten opererar ju med samma beståndsdelar som konstituerar den sociala, postmoderna verkligheten. Rakare uttryckt: den postmoderna verkligheten är bildliggjord och dikten skriver fram bilder som inte sammanfaller med denna, de opererar med andra ord på samma nivå, varför bildskapandets anspråk stärks när det inte längre förstås negativt: dikten skapar sin egen mångtydiga värld, ett alternativ till eller en flykt från den slutna postmodernitetens bildvärld. Tre förbehåll behöver emellertid göras: 1) Perloff tar, som sagt, senare avstånd från uppdelningen mellan modernism och postmodernism och menar att de egenskaper som sägs kännetecknа den senare kategorin också återfinns i den förra; 2) Frostenson fimpar inte (det modernistiska) motspråkets negativa strategier i och med ”Hornet”, de finns på ett betydelsefullt sätt kvar i författarskapet. 3) Poesins öppnande funktion, det vill säga poesins förbindelse med det öppna, var en tanke som hämtades från Rilke, vilket verkar stämma bra överens med Perloffs tveksamhet till att på formella eller stilistiska grunder göra skillnad på modernism och postmodernism.

Ett annat sätt att svara på frågan huruvida Frostenson ska kallas postmodernist är att ta vägen via Jameson, eftersom det frostensonska bildskapandet tycks uppbära likheter med vad han kallar för en ”properly postmodern political aesthetic”, vars metod är att konfrontera ”the structure of image society as such head-on and undermine it from within”.[605]

Vad han åsyftar är en politisk-estetisk strategi som har särskild bäring på det postmoderna tillståndet, som försöker urholka bildsamhället eller bildvärlden med (estetiska, konstnärliga, litterära) bilders hjälp: ”under-

mining the image by way of the image itself, and planning the implosion of the logic of simulacrum by dint of every greater doses of simulacra".[606] Den här aspekten antyddes redan inledningsvis (när Deleuzes uppvärdering av simulakrumet anställdes som teoretiserande breddning), men har också varit del i analysen av både "Negativ, tindra" och "Hornet" (när negativets konfrontation med den simulakrala verkligheten har diskuterats). Jameson diskuterar dock denna strategi i förhållande till foto- och videokonst, inte litteratur och jag tror att det vore en vantolkning att dra alltför stora växlar på familjelikheten, som trots allt finns. Att säga att Frostensons bilder framför allt har en ikonoklastisk funktion vore dessutom att ignorera deras meningsskapande, mångtydiga och öppnande funktion, det vill säga deras syftning på ett bortom. I *A Poetics* (1992) ger Charles Bernstein – ofta kallad postmodernist[607] – vad som kan ses som ett slags variation på den strategi Jameson talar om, fast med specifikt avseende på poesi, genom vilken negativets och det öppnas funktion kan enas:

> Poetry can, even if it often doesn't, throw a wedge into this engineered process of social derealization: find a middleground of care in particulars, in the truth of details and their constellations – provide a site for the construction of social and imaginative facts and configurations overlooked elsewhere. But to achieve this end, poets would have to be alert to the presents of their cultures as the designers of TV ads; which means a willingness to engage in guerilla warfare with the official images of the world that are being shoved down our throats like so many tablespoons of Pepto Bismol, short respite from the gas and diarrhea that are the surest signs that harsh and uncontainable reality hasn't vanished but has only been removed from public discussion.[608]

Jag förstår det som Bernstein kallar för "this engineered process of social derealization" som ett sätt att benämna postmodernitetens simulakrala logik, i relation till vilken poesins uppgift bestäms som ett slags arbetsföljd. Först ska den gå i strid med världens officiella bilder, den simulakrala logiken och dess produkter, och sedan ska den erbjuda en plats där nya – av poesin skapade – faktum och konfigurationer kan uppstå. Poesin liknar således ett slags alternativ till verkligheten. Arbetsföljden kan sägas visa vissa likheter med förloppet i "Hornet", åtminstone i betydelsen att negativets och det öppnas funktioner görs till del av en och

samma poetiska process. I det som följer kommer jag att diskutera hur denna förening tar sig uttryck i *Flodtid*, i dikter och passager där världens slutenhet ställs mot diktens öppenhet eller förmåga att öppna. Men först tillbaka till frågan: är Frostenson postmodernist, modernist i en postmodern situation eller – för att växla in alternativet som utesluts av studiens inramning – postmodernist i en modern situation?

Det kan hända att frågan är dåligt ställd: svaret beror förstås på vad man lägger i begreppen, men något i stil med att hon skriver i en postmodern situation och ansluter sig till en modernistisk tradition är nog att föredra. För även om Bernstein formulerar en poesins funktion som på ett meningsfullt sätt kan relateras till Frostenson liknar hans poetiska strategier (det vill säga koncentrationen på artefaktion och språklig materialitet) inte Frostensons.[609] Båda menar att världen är översvämmad av bilder, men som Perloff påpekar utmärks poesiarten som Bernstein förespråkar av en förlorad tro på den poetiska bilden, ja på poetiskt bildskapande generellt.[610]

Det verkar inte gälla för Frostenson, även om hon i essän *Skallarna* (2001) tycks ge uttryck för en motvilja mot den poetiska bilden. Nästa avsnitt inleds med en diskussion av denna motvilja, som leder över till analyserna av ett par dikter och diktställen i *Flodtid*.

Bildstormaren

Frostenson inleder *Skallarna* med att dryfta sin motvilja mot metaforer och liknelser, men utan att därför radera tropen ur sin text:

> Det var något jag ville möta (en stark rörelse framåt, som med horn) – jag skrev för att driva ut bilderna som för mig dolde den råa världen, förtjockade texterna, så diktens senor och ben försvann. Mot metaforer och liknelser, löd ropet. Jag ville skriva fram ett rum där liknelserna var utblåsta, där världen istället skrevs mer direkt, där den skrevs ner utan att omvandlas och där dess ekande hördes; jag ville skapa ett rum för det skallande ljudet att vara i.[611]

Metaforer och liknelser sägs stå i vägen för verkligheten, eller världen. Men denna världs autentiska eller icke-bildliga karaktär uttrycks med en bild (”den råa världen”). Därefter drar Frostenson ut detta bildled:

bilderna sägs först stå i vägen för den råa (oskrivna) världen, varpå dikten tillskrivs kropp, ”senor och ben”, vilket ju är kongenialt med att världen är rå, ett ord som förutom ”icke-tillagad” kan beteckna något som är blottat, bart. Kött som inte är täckt av hud, senor och ben som ligger bara. En dikt där senorna och benen syns, kan så förstås som en blottad dikt, kongenial med den råa världen. Frostenson vill skriva ner världen ”mer direkt”, utan att ”omvandla den”, skriva en dikt där metaforerna/liknelserna är ”utblåsta” (en metafor). Men framför allt vill hon ”driva ut bilderna”, vilket pekar på att bilderna hon ställer sig kritisk till *redan finns*. Som tidigare är det alltså mot en redan bildligjord verklighet som Frostenson gör motstånd. Alltså är den ”råa världen” sannolikt inte liktydig med den verklighet som vi till vardags lever i. Uttrycket begrips hellre som en beteckning på en värld ännu oformad av språk och människor, en beteckning på den värld som finns bortom den sociala och alltförmänskliga verkligheten vi lever i och som Frostensons poesi vill öppna sig mot.

Men paradoxalt nog använder hon sig av metaforer för att ge uttryck åt sin motvilja mot metaforer och liknelser. Hon uppmanar till ikonoklasm, till bildstorm, med bilders bistånd: hon skriver att dikten är ”ett rum” som bilderna ska ”blåsas ut” ur för att ett ”skallande ljud” ska finnas där. Paradoxen är dock skenbar. Satsen ”Jag ville skriva fram ett rum där liknelserna var utblåsta” är metaforisk, ja, men den kan också förstås som en poetisk bild av det i sig metaforiska begreppet ”bildstorm”, varför metaforiken blir ironiskt kritisk.

Varför? kan man undra, för om det är metaforkritik det är tal om här måste man betrakta detta som en särskilt omständlig strategi. Jag vill dock föreslå en förklarande tolkning: metaforen kan bara kritiseras metaforiskt, eftersom språket, till sin natur, är metaforiskt, eller ovillkorligen äger en metaforisk sida, i linje med Jacques Derridas argument i ”La mythologie blanche” (1971).[612]

Argumentet kan, något förenklat, sägas gå ut på att språket är metaforiskt, eftersom språkets mening är i ständig rörelse, inte går att en gång för alla fixera i ett stabilt, refererande förhållande till verkligheten. Det externa metaspråk, eller det transcendentala signifikat, som skulle bestämma och fixera detta förhållande *utan att självt vara en del av det* saknas.[613] Metaforen är, förstådd så, inte bara en trop, utan en egenskap hos språket. Man kan därför förstå en poetisk metaforkritik som en skriftpraktik där metaforen eller metaforbruket sträcker sig *för långt*.

Alltså, att driva metaforbruket så långt att rörelsen i mening blir för stor, så stor att den inte längre går att bestämma som en överföring från bild- till sakled, eller: bruket drivs till en punkt där metaforerna slutar vara metaforiska, där funktionen slutar vara tropens, i en tanke om poesi som *bildligt uttryck* eller *bildskapande*.

Vad Frostenson talar om är således inte att radera metaforen ur sin poesi, utan om en komplex sorts ikonoklasm, där hon snarast tycks markera metaforens betydelseskapande funktion som en nödvändig, ofrånkomlig del av diktningen, som en metod för att gripa in bakom de bilder som verkligheten konstitueras av och ersätta dem med andra, bättre bilder, trognare den *råa* världen.

Detta beskriver dock en poetologisk ambition, inte ett program som genomdrivs konsekvent i dikterna. Skillnaden mellan Jamesons idé och Frostensons diktning bör därför betonas ytterligare. Frostensons bildstormande, om uttrycket tillåts, har med språket och den uppfattning som språkets strukturerande position i förhållande till verkligheten och erfarenheten, att göra. Jag försöker alltså på inget sätt hävda att hon är en exemplarisk representant för den politiska estetik som Jameson presenterar, bara konstatera att en familjelikhet finns, vilket jag ska försöka åskådliggöra genom ett par ställen i en av Frostensons längsta dikter, ”Maten man äter/Klagan” i *Flodtid*. Dikten är drygt tio sidor lång, varför jag inte kommenterar allt utan koncentrerar mig på den politiska blick som Frostenson riktar mot masskommunikations- och överflödssamhället och mot det tomma, eller möjligen förfalskande, språk som bär upp det. Diktens politik skrivs nämligen fram genom en konfrontation med detta samhälles språk och bilder – man kan tala om det som en figuration av dekadens. Jameson menar förvisso att idén om dekadens tonar bort i postmoderniteten och ersätts av föreställningar om katastrofal undergång.[614] Dikten använder dock båda föreställningarna och gör det senare till en funktion av det förra, undergången blir en *förändring* som poeten välkomnar.

Dikten inleds med poeten framför teven, det postmoderna samhällets kanske tydligaste sinnebild:

> Ormen tog en hjort. Den breda tv-skärmen tänjde ut den s t i n n a
> b i l d e n.
> Djuret krängde,
> rået stockades i slangens kropp. Kroppens svullnad av det stumma
> bytet.

Reptilens hud blev minst sagt bucklig av att äta stort
att svälja helt.[615]

Diktens innehåll tycks återverka i dess typografisk utformning, som om observationen hade ett slags metapoetisk effekt. Den ges en bucklig, ojämn form – och liksom versen vänder efter att vi läst att djuret ”krängde”, bulas diktens form i en likhet med ormens hud, som blir ”bucklig av att äta stort”. Spärrningen på den första raden står också i analogi med hur tv-skärmen ”tänjde ut” bilden. Skriftens materiella sida står således i skapande samklang med innehållet, som en sorts visuell språkdräkt – i sin tur är samstämmigt med den slitna frasen ”du är vad du äter” som dyker upp i passagen därpå. Bilden på tv:n bilden tycks vara en bokstavlig illustration av vardagsspråkets metaforiska uttryck, ormen ser verkligen ut att bli vad den äter.

Tanken går till svenskans ljud: du är vad du äter
Att uttala *äter* är att bli stor och tom
ja g a p e t s j ä l v
Se mig i ögonen när du säger: äta bör man –
Blir du inte då: ekande, trä och kartonger säg
när blev vi stock-stela
oböjbara helt förtätade
igenbommade ja rent o h ö r s a m m a

säj mej var det alltid så
å
hur kommer man ur det[616]

Frasen ”du är vad du äter” kallas för ett ljud, ett tecken som inte betecknar, inte betyder något. TV-bilden ger dock ett slags liv åt det slitna uttrycket, som får mening, ja blir den fras som resten av dikten vecklas fram ur – å ena sidan handlar dikten bokstavligen om mat, å andra sidan har frasen en bildlig funktion, i vilken språket förstås som ett slags näring eller föda.

På citatets fjärde rad kastar poeten fram ännu en fras, fast avbruten, och utmanar läsaren att se henne i ögonen och säga ”äta bör man, annars dör man”, det vill säga: att säga orden och verkligen mena dem. På nästa rad förnekas möjligheten: frasen är en illustration av vardagsspråkets

och kommunikationens mest förödande meningslösa sida, fraserna, de småförnuftiga taletsätten, det som gör oss till meningslösa ekon, ”trä och kartonger”, knappast levande. I överklivningen till nästa rad byter dikten dock pronomen, du blir vi, och poeten undrar sorgset när vi, hon också, blev ”stock-stela”. Det är en förlängning av det i passagen metaforiska substantivet ”trä”, som förlängs vidare i adjektiven på nästa rad: ”vi” beskrivs som ”oböjbara”, ”igenbommade” och ”ohörsamma”, varvid träets konnotationer av hållfasthet, ogenomtränglighet och tystnad aktiveras med negativa förtecken. Det är alltså inte bara språket som har stelnat. Vi är våra ord. Vi har stelnat med det, i det.

Dikten fortsätter genom att poeten, ”[s]om främling”, beger sig ut på promenad genom en stad besudlad av reklam, löpsedlar och annat meningslöst språk:

> Som främling sveper du om hörnet på butiken sju till elva,
> ögonen tar upp orden *Rea på fika*
> Fråga oraklet vad de gör med din kropp
> det känns som ödesvind och klippskär
> vrakbitar i halsen, sticker ut pinnar ur kind och tinning
>
> du måste andas lugnt, hjärtat
> inte se bort
> inte blunda, se men
> inte förtäras av de svarta seglen, den rad som
> står vid porten, väktaren: intighetens bokstäver versalt och utan rot
> IDOL A DOM B ELIMINERA C [617]

Vad Frostenson gör i den här passagen, och de som följer, är att *skriva över* den redan-skrivna verklighet hon möter – en sorts palimpsestisk poesi, som pastischerar det redan-skrivna. Pastischen är dock inte av slaget som Jameson menar utmärker postmodernismen, inte en humorlös ”blank parody”, utan en som kombinerar ironisk satir med vemod.[618] Trä-bilden från tidigare återvänder när hon konfronterar klyschorna som pyntar Seven Eleven-butiken, och genom den tillskrivs de en skadlig effekt, blir ”vrakbitar i halsen” och ”pinnar” som sticker ut från kroppen. Ändå ska poeten inte se bort eller blunda, utan konfrontera och se verkligheten, även om den reducerats till meningslösheten som görs bokstavlig i den sista raden, där löpsedelsorden som förmedlar information från offent-

ligheten görs algebraiska. Det simulakrala blir mer simulakralt, länsas på all mening och referens, blir tom form, tömda tecken. Poeten går ändå in i affären, tar sig fram bland de tomma tecknen, som dock invaderar tanken när hon letar efter något att ”sakta äta ensam – det är inte farligt / ensamhet är helt naturligt / stod det”. Hon vill egentligen slippa ”röra” och ”höra”, men manar sig ändå att göra det:

men dröj bland muggar och groteskmuffins, kaffebollar
storkoppar och utsagor höga som hus
T i d e n ä r n u

på den stora skärmen över alla är en eldsjälsgala
de är skära och de ler
spelar något, slår med händer på gitarrer
hårt
ropar något huggartat rakt ut å hå
hå hå hå
upprepar densamma rad det ingen hör lider alla av

van att se bort
äter du stora kakor, bläddrar, sväljer ord som mowgli myror
ingen stor sak, ingen grej är längre någonting
dagliga paket nedkörda i en hals[619]

Plumpa, enkla omskrivningar som ”groteskmuffins”, ”kaffebollar”, ”storkoppar” och ”eldsjälsgala” markerar en distans till det beskrivna, men går inte riktigt att betrakta som främmandegörande operationer. De ger oss inte en ny tillgång till det verkliga, återställer inte förnimmelsen av livet, men upprättar ett avstånd till varunamnen och spektaklen de åsyftar, framhäver dem som former snarare än ting. Samma sak gör den förklenande beskrivningen av vad som föregår på den, vad det verkar, hurtiga eldsjälsgalan. Men de avslutande raderna gör klart att det är en kritisk gestaltning av en situation som poeten själv är del av. Även hon ”sväljer ord som mowgli myror”, införlivar dem i sig, en liknelse som ironiskt spelar med ett av den mediala bildvärldens mest kända beläten: scenen från *Djungelboken* som repriseras på Sveriges Television varje jul. Genom den sätter Frostenson likhetstecken mellan ord och föda, varvid näringsfattiga ting som ”groteskmuffins” och ”kaffebollar” förbinds med

det som spelas upp på ”den stora skärmen”, med orden som tomma som läten upprepas, med löpsedlarna och spektaklen.

Det är helt klart en relativt traditionell civilisationskritik. Dikten anklagar masskulturen, media och den förhärskande konsumismen för att vara tomma och meningslösa livsvillkor, ett slags överflöd som reducerat bort all mångfald (”ingen grej är någonting längre / dagliga paket nedkörda i en hals”). Verkligheten framställs som en sluten singularitet – allt är samma – som man varken kan blunda för eller välja bort:

> vart tar vi vägen när det stänges hårt
> mitt framför ögat (hur ser sådant ut) stängningsdags
> är stängningsdags
> undrar så vart orden Mänskohuvud hittades på grillplats tar vägen när det kvällas
> om de lägger sig bland l i v s m e d l e n[620]

Frågan passagen ställer spelar med att butiken vid något tillfälle stänger, men det som ”stänges hårt” har inte, vill jag föreslå, med en enskild butiks öppettider att göra. Butiken i dikten kan förstås som ett slags hyperbolisk synekdoke – verkligheten är ett med de skärmar och varor som inryms där – och står som sådan som representant för hur verkligheten stänges (och så som en sträng motsats till det öppna). Vad blir det av oss, när verkligheten är strukturerad och fungerar så här? undrar dikten, för att sedan peka på den fundamentala nivelleringen av allt – senkapitalismens banala nihilism – genom att undra vad som faktiskt händer när den fysiska butiken stänger. Hamnar tidningen som rapporterar om ett fruktansvärt våldsdåd på ett lager, bland de andra varorna, bland maten, ”kaffebollarna” och ”storkopparna”, som om ingen skillnad finns? Det spärrade ordet ”l i v s m e d l e n” leder över till nästa strof, som konkretiserar det problem som dikten försöker inringa genom en sakligt språkkritisk – eller bildstormande – operation:

> livsmedel
> ordet är borta alldeles som världens skam
> kanske lever det i Afrika under en vacker rostig skylt av p l å t
> får hoppas så

det heter MAT
HÄR MAT och inget annat[621]

Liktydigheten hos två vardagsspråkligt synonyma ord – ”livsmedel” och ”mat” – förnekas. Det förra har tillsammans med ”världens skam” försvunnit – används inte längre, men borde göra det: det uttrycker nämligen en mer moraliskt riktig syn på föda, ungefär: *näringen som är min överlevnads medel*. ”Mat” tycks snarare artikulera ett samhälles upptrissade fixering vid att stå timmar i köket över grytor i tron om att man sysslar med någonting förfinat, kulturellt, vackert och viktigt. Att synen delas av alla, hela samhället, antyds i citatets sista rad, där ”HÄR MAT ” också låter sig läsas som ”härmat”. Vi liknar varandra.

Läst så här är ”livsmedel” motsatsen till överflöd; ”mat” en synekdoke för en dekadent form av opulens: av något livsnödvändigt har vi konstruerat en överflödskultur och industri som blivit helt naturlig, lika närvarande på Seven Eleven som på restauranger eller i det alldagligaste lägenhetskök – en vardag med ekologisk förödelse som konsekvens. Annorlunda uttryckt: ordet ”mat” håller levande en bild som döljer verkligheten – meningen med att äta är näring, att överleva – och skyler så en skam som vi borde bära, men ignorerar, som i bästa fall ger lite magont när det är dags att gå ut med soporna, fyllda av mat vi aldrig åt och som vi, bevisligen, inte behövde (en tanke som Frostenson ger poetisk form i den redan nämnda dikten ”Bråtesgång” i *Sånger och formler*).

Metoden är central för den bildstormande strategin: när synonymiteten förnekas säger dikten att språket inte är neutralt, att orden vi använder inte är godtyckliga eller oskyldiga, de bär mening som i sin tur härbärgerar en förståelse av världen. Frostenson gör dock inte språket ”realistiskt” eller mimologiskt här, med andra ord: hon tycks inte förneka att relationen mellan betecknat och betecknande är konventionell, men hon verkar sörja och varna för konsekvenserna ett visst språk kan få.

Tanken får en deprimerande vändning i strofen som följer. Likställandet av ord och näring från tidigare återaktiveras inte, men bör hållas i minnet när Frostenson radar upp ett antal substantiv – ”stora hjortar”, ”plåt”, ”rotsaker”, ”svansar svansar gammalt kollagen”, ”broskstycken” – som berättar om vad maten vi äter består av och indirekt – i linje med den här tolkningen – betecknar det avskräde som det sociala språket fortlever som: ”allt nerkört i din hals / så känns det / och DÅ ÄR DET SÅ // så är

det / bara att svälja ner det hela". Dikten hamrar än en gång in att det är ett villkor, något så ofrånkomligt att det kanske inte ens är meningsfullt att vara negativ: "Så är det, / säger hon, försök att fatta, gråter / Å / försök förstå att det finns i n g e n s t a n s a t t g å".[622]

Nej, det går inte att undkomma, vilket leder över i en litotetiskt uttryckt fantasi om denna civilisations eller kulturs fall:

vind ska komma
svepa bort paketen
lådorna utsagorna
sammanslagningarna
hela verktygslådan batteriet
säkerhetsuttrycken[623]

Något yttre – vinden, det vill säga något som inte kan kontrolleras av civilisationen/kulturen, här betecknad genom sidoställande av språk, förpackningar och teknologi – är vad hon sätter sin tilltro till. Förändringen tycks alltså inte kunna komma inifrån, från politik eller engagemang, utan från naturen, som präglas med något ödesmättat och undergångslikt. Det kan dock lika gärna handla om denna naturs cykliska temporalitet, förändringens eviga rytm, som genom vinden överförs på det mänskliga samhället: förr eller senare, tids nog, försvinner det som finns just nu. Förändring är alltings villkor, jordens rytm.

Hungern, att inte tillfredsställa sina begär, blir en tillflykt, ett sätt att ta avstånd ("hunger – kryper in i dig, min håla") från världen, vilket även innebär en reträtt från språket: "vi behöver inte tala /[…]/att tala är exekutivt". Adjektivet "exekutivt", som vi också såg i liknande bruk i "Hornet", betonar den negativa uppfattningen om den verkställande människan, hon som använder språket som hårt instrument. 'Exekutivt' är förstås besläktat med substantivet 'exekution', som förutom verkställande äger betydelsen 'avrättning' – att tala dödar, språket dödar, vilket vidare understryker sammantvinningen av civilisationens/kulturens produkter och praktiker och dess språkbruk. Alternativet presenteras som en annan form av näring, som något gammalt och bortglömt:

dagligt bröd
det fattigaste tänkbara
ge oss idag

är brödet torrt
så gott det är att knapra
sakta spraka
det är så som det skall vara
det har vi bara glömt

tänk bara att det räcker så[624]

Ställd invid en glosa som ”groteskmuffins” blir passagens retoriska poäng extra tydlig: det senare är dåligt, det förra är bra. Eller inte just bra, ett ord som i strofen därefter ironiseras över – brödet ”räcker”, vilket har en tydlig moralisk modulation i sammanhanget, åsyftande en måttfullhet som människan – världens mått – så uppenbart inte är kapabel till. ”Groteskmuffins” är bara ett exempel. Glosan för förstås tankarna till stora företag, kapitalism, profit, i förlängningen överflödet, ”världens skam”, utarmningen av jorden. Motsatsen, ”det fattigaste tänkbara”, är det som är fullt tillräckligt. En värdig fattigdom, istället för det skamlösa överflödet – som även kännetecknar språket. På ett ställe, redan citerat, talar Frostenson om ”utsagor som höga hus” och på ett annat stöter hon på Hermione – en figur i den grekiska mytologin – vilket skänker trygghet, men hon försvinner genast, blir ”slukad av jätteutsagor”.[625] Den symboliska fattigdomen – vald torftighet, inte elände – uttalas i linje med detta som ett språkligt, stilistisk ideal: ”VAR SAKLIG / det behöver du i sanning // den slags påtaglighet du saknar / är en annan / ett tings innerliga vara”.[626]

Det är förstås en lyrisk dikt. Liknelserna är dock – om vi bortser från ”sväljer ord som mowgli sväljer myror” – utblåsta, som *Skallarna* förordade. Metaforerna är däremot inte det. Bilder finns det gott om, men dessa är nästan hela tiden satta i kritiskt bruk, ställda mot de ord som finns i den redan-skrivna verkligheten. De fungerar antingen som satiriska hån eller som korrigeringar, bättre, eller *sakligare*, beteckningar på verkligheten som anklagas och syftar så till att rucka på, öppna eller skruva sig ur låsningen som den postmoderna bildvärlden – som strålar ut från skärmar, instantieras i medialt och annat reifierat språk – ger upphov till. Ja, till att ersätta de ”dyra” – men tomma – former som enligt Jameson kännetecknar postmoderniteten med ”betydande” former.[627]

Denna skillnad är central i dikten. ”Vi är besatta av att äta här”, skriver Frostenson, men ändå ”Så hungriga / Uthungrade. Urgröpta till

minsta knota".[628] Hungern kan inte bara förstås som i att maten är näringslös, den kan och bör också förstås metaforiskt: att vi är uthungrade beror även på en fundamental meningsförlust. Associationen får en ny dimension i dikten "Eld en plog": "Ändra detta lopp / Utrota fattigdomen / Låter som ett hopp och ett hot / Det vill säga: L å t o s s a l d r i g m e r a f e t n a i d e t i n r e / Men bli vida".[629] Likställandet av Seven Elevens skräpmat och den mediala offentlighetens meningstomhet går igen här: vi lider inte bara av näringsbrist, utan också av ett slags andlig fetma, vi är på en gång magrade och feta, utsvultna och övergödda. Språk, kropp, näring, föda och mening korskopplas poetiskt. Att i stället bli "vida" innebär i dikten att "tränga ut oss s j ä l v a" och bli "rika i det sinnesstridiga" – ett ideal: att bli större, mer än bara trånga begärande jag, vilket i sista ledet ges en etisk sida: förmögna till en skillnadens, det motsägelsefullas och icke-förnuftigas överflöd.[630] Alltså, att bli något annat än den beroende begärsmänniskan, "självmänniskan, hon / som begär och inget annat kan", som Frostenson talade om i "Jag ligger i mörker".[631] Fattigdomen som ideal står i självklar motsats till överflödet. Associationen med måttfullhet finns på flera ställen i den senare poesin, exempelvis i "Fattigdom och poesi" i *Tal och regn* (2008).[632] Idealet har även en helgonlik klang; ödmjukhet inför världen, livet, det andra. Filosofen Michel Serres framhåller en sådan helgonlik fattigdom som människans individuella och kollektiva hopp, framtidens enda möjliga gestalt; en form av subjektslös existens som nästan inte närvarar i världen, är blottställd och fåmäld, nästan tyst, utan bestämning av lyx och överflöd, men som säger ja till det som är eller råkar vara i villkorslös ödmjukhet.[633]

De första raderna i citatet från "Eld en plog" – "Återför oss till det vanliga / Ändra detta lopp" – implicerar i detta sammanhang att överflödssamhället är abnormt, en sorts avvikelse som utmärker vår tid, som dock fortsätter i sin bana. Eller värre: från det ovan tecknade samhällets källa går flodens lopp mot en mynning: den klimatkris som *Flodtid* som helhet kan läsas som en utsaga om.

Att fröspridas

Dolt i allt, överallt:
det oönskade, namnlösa livet

GUNNAR D HANSSON, *De dödas traditioner*

I slutet av ”Maten man äter/Klagan” vänder sig poeten från den negativa teckningen av samhället och ber om ett slags förändring:

En ung kvinna går långsamt med ett barn vid handen
på ballongen står det Frid

det blåser lite

kårar milda
vare med er

allt är inte tillfälligt

säg att detta vänder om
ja, för isär det genast

d i v e r g e r a[634]

Naturfenomenet i passagen – det vill säga vinden som de korta raderna ”det blåser lite” och ”kårar milda” vittnar om – åkallar den tidigare passagen, där vinden manifesterade en kommande förstörande förändring och skrev in kulturen och civilisationen i den oöverskådliga förändringsprocess som naturen och jorden befinner sig i, vilket kan kallas för en form av icke-antropocentrisk representationslogik, eller vad Friis har kallat för en fysiomorf figur: ett *naturliggörande* av människan, vinden skriver in henne i den omvärld och natur som hon har glömt bort.[635] Denna inskrivning återfinns i hela *Flodtid*, men oftast genom flodens figur – på några ställen förknippad med poesin – som åsyftar en förändring med något annorlunda valens: ”ingen fara mer med något mer / en flod / är på väg // *det gör inget, det gör inget*”.[636] Innan dess har det hetat

att ”måttet är rågat / det kan bara välla över”, vilket utan vidare går att läsa som en bild av den antropocentriska världsordningen, där människan – alltings mått – behärskar naturen så till den grad att behärskningen slår tillbaka, leder till en katastrof som poeten tycks välkomna, en fysiomorf figur som än tydligare artikulerar människans symbiotiska förhållande till omvärlden, som efter att länge varit glömd hotar med revansch. Frostenson tycks nästan lockas av undergången; hon skriver fram den i linje med apokalypsens gammaltestamentliga förknippning, i ett slags längtan efter rening, den falska mänskliga verklighetens fall.

I slutet av ”Maten man äter/Klagan” avtar dock vindens kraft. Det blåser bara lite och diktens talande jag hoppas att ”kårar milda”, förändringens ombud, står kvinnan och barnet – ett konventionellt löfte om framtiden – bi (”säg att detta vänder om”). Sedan stegras hoppet till att uppmana om aktiv handling: ”det” ska föras ”isär genast”, vilket upprepas och får visuell stiftning i den spärrade synonymen ”d i v e r g e r a”.

Är detta begripligt? Vad innebär det att det rådande ska divergera, föras isär, vända om? Är orden ett slags livgivande negativ till tillståndet av likformighet eller likhet? Åsyftande något som inte går att göra direkt begripligt, inte går att försona med det kända och vetbara, utan syftar bortom sådana begrepps räckvidd? Ja, mot det öppna, men i verkligt radikal mening – mot en värld där människans kategorier har upplösts?

Klimatkrisen, i formen av en oundviklig och kommande flod, kallas ett ”nödvändigt ont” i *Flodtids* titeldikt.[637] På ett annat ställe sägs det först att krisen föder en ”*förtvivlad möjlighet*”, sedan läser man ”detsomkrisenföderärettfrö” (”Det som krisen föder”).[638] I stället för undergång aktiveras den cykliska temporalitet som har diskuterats på olika ställen i tidigare avsnitt, som alltså innebär det rådande mänskliga samhällets fall, något diktjaget välkomnar, men inte utan viss sorg. I en bildlig allusion till Christensens *alfabet* – barn på en eka driver på floden, ”medströms medan / harar vakar”[639] – antyds dock ett efteråt, en återfödelse, där människan finns med, som ett frö, ett ord som hon i bokens nästsista dikt också använder för att benämna vad hon vill ”ge” med sin dikt.[640]

Dekadens har skapat fallet, varför det som kommer efteråt måste vara radikalt annorlunda, beskrivet som ”en annan / fattighet agrar rak karg arg strimmig rar och sträng r i m l i g h e t”.[641] På sidan innan har hon skrivit om en bankkris. Vår kapitalisms dekadens ställs således mot en förkapitalistisk organisation, eller vad som genom ”agrar” tycks

föreslå ett mer ”naturligt” eller naturnära sätt att leva. Sådana ludditiska eller pastorala tankegångar fanns i den tidiga modernismens anti-moderna uttryck, men var då, skriver Jameson, ”mostly symbolic”, ett slags irrationell reaktion mot upplysningens framsteg och förnuft.[642] Frostensons vision är dock ett svar på en reell kris, på framstegets katastrof. Den är också ett svar som går bortom denna katastrof, till kollapsens efteråt, genom en idealiserad tanke om en agrar fattigdom, en god eller åtminstone rimlig mänsklighet.

Hängivelsen till det nedbrytande, våldsamma och negativa har genom hela kapitlet lyfts fram som en väsentlig del av den frostensonska dikten, men via diskussionen av ”Hornet” lades en mer positiv bit till bilden. Båda de poetiska funktioner som kapitlet har avhandlat kan dock förstås som motstånd mot det som är, fast med olika förtecken. Negativets funktion kan, summariskt, förstås som ett fientligt genmäle på det mänskliga samhället, sådant det framträder i sina bilder och i sitt språkbruk, och kan dessutom sägas beskriva Frostensons poetiska position. Jag har diskuterat negativet relativt mycket, varför detta avsnitt kommit och fortsättningsvis kommer att kretsa kring det öppna.

Det öppnas funktion kan sägas ha två delar. Den första diskuterades främst i anslutning till ”Hornet” och bör möjligen kallas *en öppnande funktion*. Denna kan genom en omväg via Jameson ställas i direkt förbindelse med postmoderniteten, vars homogena och starkt förmänskligade värld han menar uppstår ur ett slags undan- och bortträngning, eller glömska:

> the postmodern must be characterized as a situation in which the survival, the residue, the holdover, the archaic, has finally been swept away without a trace. In the postmodern, then, the past itself has disappeared (along with the well known ”sense of the past” or historicity and collective memory). Where its buildings still remain, renovation and restoration allow them to be transferred to the present in their entirety as those other, very different and postmodern things called *simulacra*. Everything is now organized and planned; nature has been triumphantly blotted out […] Everything has reached the same hour on the great clock of development or rationalization.[643]

Mot denna situation uppstod ett vändplan i ”Hornet”, som fick ”allt” som ”uppslitits” och ”slutits benhårt” – det vill säga naturen och histo-

rien, reifierade, bortträngda, glömda – att ”glipa” i dikten. Framsteget är det som negerats; den öppnande funktionen står, med andra ord, inte i det Nyas eller innovationens tjänst utan söker de skillnader som sådana krafter, intimt förknippade med framsteget, stöter undan. Alltså pekar den bort från samhällets bländande likhet, en beskrivning av dess tillstånd Frostenson delar med Jameson, som talar om en ”essential homogenization of social space and experience” i det postmoderna.[644] Som analysen visat är identifikationen och tematiseringen av en sådan konformitet central i den frostensonska poesin. Även tiden som sådan har enligt Jameson blivit mänskliggjord, koloniserad, som en funktion av den sociala organisationen och produktivitetskrafterna har tiden underställts framstegets ändamålslösa ändamålsenlighet.[645] Genom det som har diskuterats i termer av naturens cykliska temporalitet öppnar sig poesin mot ett annat – omänskligt – tidsrum.

Franzén diskuterar den här aspekten, men gör det apropå ”Negativ, tindra”. Hon talar om Frostensons vilja att öppna dikten ”mot världen *som den är*” genom ”en lyhördhet inför det poetiska språkets drivkraft och autonomi”.[646] Om inte annat hoppas jag att denna diskussion har resulterat i en utveckling av hur ett sådant påstående kan förstås. Alltså, att öppna dikten innebär att öppna dikten mot det som inte ryms i människans (tillfälliga) bild av den, och så skapa en form av uppmärksamhet som den homogena gemenskapens vardagsspråk inte tillåter, en vidgning av det signifierbara som står i motsats till den simulakrala logikens, eller den senkapitalistiska medieindustrins, kollektivisering av alla teckensystem. Jag har också framhävt den affirmativa sidan av detta öppnande, lika viktig som den negativa.

Den andra delen av det öppnas funktion kommer också till uttryck i ”Hornet” och handlar om det som har diskuterats genom framför allt Rilkes *das Offene*, samt via Heideggers filosofiska diskussion av Rilkes poetologiska begrepp. Denna går, å ena sidan, att förstå som en sorts poesimystik, det vill säga en syn på vad poesi är, vad den har för funktion i sig (blivandets kraft; diktens förmåga att lösgöra världen från dess mänskliga betingning; att vara *i* världen, *med* den, förbunden med naturen genom poesin och andetagens rytm, kroppens puls). Det öppna som sådant är dock ett något som bara går att beteckna indirekt (i ”Hornet” genom fragmentet och den grammatiska negationens figurer). Det senare gör klart att detta är en sorts abstrakt funktion genom vilken dikten

framställer något som ligger bortom språkets möjligheter att benämna, i linje med Lyotards teori om det sublima.[647]

Å andra sidan har jag argumenterat för att somliga av Frostensons bilder bör förstås som utopiska försök att skriva fram det öppnas bilder. Alltså, bilder framskrivna *utan* eller *bortom* människans blick och kategorier – bilder där världen är öppen, bilder som försöker nå det andra, det mörka, skuggfyllda, språklösa, naturlika. I relation till klimatkristematiken i *Flodtid* kan dessa bilder också förstås som ett försök att greppa livet *efter* människan. Vilket bara kan misslyckas, bli en form av pekande eller en bild som *försöker* ta sig utanför den antropocentriska representationslogiken, eftersom anti-antropocentrism i genomförd mening kräver andra metoder. Språket slår alltid vakt om det mänskliga, i större eller mindre utsträckning. Jag förstod strof 18 i ”Hornet” som en sådan bild, men kan ge ett avslutande exempel genom vad Friis har uppmärksammat som en ”fysiomorf längtan” i dikten ”O” i *Flodtid*:

> […] jag vill nacktas, ut-
> krävas, vill
> jagflängas
>
> *rytmomläggning, smärtlindring*
>
> vill fröspridas s i i
>
> i ett levande ljudrike, till gnagarfest, en tummelplats för lämlar
> gren för finkar […] [648]

Det som här kallas ”fröspridas” är inte ett ovanligt metapoetiskt motiv. Det kan, skriver Friis, nämligen betraktas som en variation av det sparagmosmotiv som talades om i analysen av ”Negativ, tindra” – diktarens kropp sprids ut i naturen, som frö och gödning.[649] En form av offer för att något nytt ska uppstå, kongenialt med den ovan nämnda kopplingen mellan frö-bilden och poesin, det mänskliga samhällets fall, naturens cykliska temporalitet och en form av återuppståndelse. Just här blir fröspridningen dock existentiell, en längtan från ”det sjuka fältet ’människa’”, som generationskamraten Gunnar D Hansson uttryckte saken i debutboken *Övergångar, uppskov* (1979).[650] Eller: en längtan efter det öppna – som här, liksom tidigare, betecknas genom icke-mänskliga

levande varelser och deras omvärld, men längtan är starkare än tidigare: diktens jag vill bli ”gnagarfest, en tummelplats för lämlar / gren för finkar”. Det vill säga, inte bara bli natur, utan vad som verkar vara en inversion av människans förhållande till det icke mänskliga: *bli behärskad, besutten* av andra liv. Men det är förstås en något antropocentriserande tolkning, en mer kongenial med det som nyss diskuteras kan se ut så här: fröspridningen följs av en bild som inte bara går bortom människan, utan som söker sig bortom det vi generellt förstår med ordet ”liv”. Eller mer prosaiskt: Frostenson ger en bild av självutsläckningens offer utan heroiskt syfte, den jagflängda blir del av livets kretslopp, sprids och färdas genom ekosystemets dynamiskt sammanbundna biotiska och abiotiska delar.

Det öppna kan alltså förstås i förhållande till den mänskliga betingningen av värld och verklighet. Jameson menar förvisso att denna betingning blev total i och med postmoderniteten, men den går givetvis tillbaka på en hel epok av humanism och upplysning, det modernas avvikande helhet, framstegets evighetsmaskin som från början varit på väg att förstöra sina egna möjlighetsbetingelser genom att betrakta det icke-mänskliga som objekt, resurs för mänsklig praxis. Det öppna pekar alltså bortom detta, vilket möjligen kan beskrivas genom att göra det analogt med Andreas Malms beskrivning av *the warming condition*: genom det öppna får den homogena postmoderniteten besök av allt den förträngt och uteslutit, historien, tiden och naturen knackar på dörren. Naturen visar sig förmögen att behärska oss, göra oss till underkastade subjekt – och i linje med diskussionen av *Flodtid* och kongenialt med motståndet mot den postmoderna verkligheten verkar Frostenson dessutom bejaka de katastrofala förändringarna som det förträngdas påhälsning varslar om.

Jameson har argumenterat för att utopin i det postmoderna inte är representationell eller programmatisk, utan en impuls, eller en sorts frö, som tar sig allegoriskt uttryck i fragment – ”it expresses Utopian desire and invests it in a variety of unexpected and disguised, concealed, distorted ways”, som han skriver i *Valences of the Dialectic*[651] – vilket jag menar är det öppnas yttersta funktion i Frostensons senare poesi: inget konkret mål, ingen ändstation, ges, bara det katastrofala och det öppna – associerade med poesins förändrande kapacitet – som utgör ett slags totala negationer av den mänskliggjorda världen. Som sådant pekar det

öppna dock inte mot alltings slut utan mot *något annat*, ett kommande som inte benämns utan lämnas öppet. Vad betyder det? Kanske kan det förklaras i termer av det spektrala tillstånd som Derrida har kallat över-levande [*sur-vie*], ”en överlevnad vars möjlighet i förväg vrider den levande närvarons och det verkligas självidentitet ur led eller isär”.[652] I sista hand pekar det öppna alltså mot något *amodernt*, ett *inte längre* och *ännu inte*.

Fångade i sin egen finhet

Stig Larsson om varför intelligenta ungdomar inte intresserar sig för litteratur.

Jag har funderat på hur jag ska skriva den här artikeln i över ett år. De senaste dagarna har jag inte gjort någonting annat. I morse vaknade jag upp av en dröm. Jag brukar inte minnas mina drömmar. I den recenserade en kvinna det senaste hattmodet, hon beskrev det så bra att jag läste texten till slut. Jag förstod att jag hade lösningen, ingången till artikeln.

Jag brukar läsa Linda Normans Skuggesbrönikor i Expressen. Jag känner mig för några sekunder lite missnöjd efter att ha uppfäckt att det inte är Bengt Ohlsson som har skrivit krönikan i DN:s PS-Ston. Och visst skriver Mats Olsson bra, jag läste en gång vad han hade skrivit om brottning, jag är inte ett dugg intresserad av brottning, men jag läste det.

Jaha. Men bra på vilket sätt?

DET BLIR BARA en massa andra ord: levande, bla bla bla.

Sven Lindqvist skriver en reportageresa I USA. Han följer huvudpersonens rutt i Pirsigs "Zen och konsten att laga en motorcykel". Ingenstans i den artikelserien nämns att

Visst skriver Mats Olsson bra, jag läste en gång vad han skrivit om brottning.

romanen handlar om en person som försöker komma ifrån till vad kvalitet är. Lindqvist, som jag för övrigt uppskattar som författare, ser ut som en person som är bra på att förtränga. Men hur kan man förtränga en sådan sak?

Jag har alltid varit styv i korken. Jag har alltid vetat att jag har haft rätt. Det är en förutsättning för konstnärlig arbete. Hur kan man tro att den här formuleringen och inte en annan är den bästa – och ändå låta publicera den? Det övergår mitt förstånd. Hur skulle man kunna recensera en skådespelare om man inte tror att det som man säger stämmer?

Det är, inte en åsikt utan en idé som jag har förfäktat sedan tonåren: det finns god smak. Smaken är objektiv. Jag minns när jag gick på gymnasiet, de flesta i klassen tyckte om Troells "Nybyggarna" och "Invandrarna" – jag sa att de var de mest överskattade filmerna från den tiden. Dessutom sa jag: Även om alla i klassen tycker en sak, om jag tycker annorlunda vet ni intuitivt att jag är mycket intelligentare än vad ni är, jag borde kanske bättre omdöme. Någon frågade: Har du sett filmerna? Nej, svarade jag. Men jag känner på mig att det är så. Jag såg dem några år senare, jag hade rätt – patetik, Skansen.

INGEN AV MINA vänner har hållit med mig, de har nog mest tyckt att de är en knäpp fixering. Och varför göra så stor affär av det? Hela tiden påpeka detta. Äta det. Den mest uppenbara orsaken: jag tycker att det är sjätte bar god smak. Det går inte att bevisa. Jag vill ha någon sorts medalj, ja ni förstår. Men det är också det att jag har rätt, jag skulle vilja kalla det patos för kvalitet. För kultur – i egentlig mening. Det betyder någonting för mig, som Jesus på horset för en kristen.

Jag vill inte att kulturen ska förfalla, som den gör.

Modernismen är naturligtvis den stora boven: modernismen som är nödvändig. En idé som betyder någonting för människan kan aldrig förintas. Den är en point of no return. I och med att romantikerna upptäcker att Shakespeare är bra, tröts att det som han gör inte stämmer med vedertagen estetik, slås man av tanken att någon kan ställa sig upp mot sina föregångare, göra någonting som ingen tidigare har gjort. Det behöver inte vara så dramatiskt, det kan vara fråga om en viss penselföring. Detaljer, vad som helst. Men någonting. I grund och botten handlar det om människans rädsla för att Gud inte finns, kärleken till det egna jaget, ens minnen, man vill att någonting av det ska överleva. Det kan man aldrig ta ifrån människan.

Jag såg den stora Valentin Serov-retrospektiven i Moskva. Det är ju uppenbart att man vid sekelskiftet hade hittat ett perfekt sätt att återge verkligheten. Ett perfekt "allmänt" sätt kan man säga. De gamla mästarna Leonardo, Vermeer och så är alltför subjektiva, egendomliga – deras stil kan inte återanvändas utan att lukten från dem hänger kvar.

Men i och med impressionisterna och konstnärer som Courbet och Repin uppstår ett sätt att måla som jag menar är det perfekta. Jag vill inte gå så långt som att hävda att det modernistiska måleriet enbart skulle vara en reaktion på detta – en ren förträngning. Men det är ändå en väsentlig aspekt som man måste lägga på bildkonsten under vårt sekel.

MAN KAN HELT enkelt inte måla på hur många sätt som helst – och den som ser på tavlan samtidigt ska kunna se vad den föreställer och veta det är som har målat den.

Det är här av den anledningen litteraturen förfaller. Litteratur kan aldrig bli abstrakt. Skriver man något, ger det upphov till en föreställning. Det ligger i ordens natur.

Så okej, jag kan acceptera att bildkonsten förfaller – det kanske den måste göra. Men litteraturen behöver inte det.

Jag hoppas att de berörda personerna urskäktar, men jag måste bli personlig för att kunna förklara det.

I fjol var jag i Paris tillsammans med jag tror det var elva andra svenska författare. Hög prestige, tjusigt värre. Där blev det tydligt.

Seriösa poeter: Tranströmer, Sonnevi och Frostenson. Och romanförfattare som skriver för en större publik. Jag var med i en debatt. Vid podiet satt jag, Enquist och

Jag har alltid varit styv i korken. Jag har alltid vetat att jag har haft rätt.

Jersild, samt översättarna C G Bjurström och Jean-Baptiste Brunet-Jailly. C G är en man som med rätta är mycket respekterad. Man behöver bara se ett foto av honom så förstår man att han tillhör högsta divisionen: en man med blick. Så säger C G någonting om Enquist som dokumentarist. Enquist påpekar att han inte har gett ut några dokumentärromaner sedan sextiotalet. Enquist förstår att det är en pik, eller – det är finare i kulturvärlden – en rancune. Det uppstår en stunds diskussion, ingen i publiken förstår någonting. Jag förklarar: säger dessutom att jag håller med C G, Enquist är en bra dokumentarist men ingen riktigt bra romanförfattare. När han går in i morbida psyken är han inte "där". Inte på samma sätt som Tranströmer i det lysande partiet av "Järnbörd" som handlar om en pojke som kastrerats.

ÖVANLIGT TASKIGT gjort av mig. Plumpt, kanske man ska säga. Efteråt går jag ut och röker. Där sitter Göran Tunström och Torgny Lindgren och småler. Jag säger till dem att inte se så skadeglada ut. Enquist betraktar jag ändå som författare, er ser jag som populärförfattare, jag skulle aldrig få för mig att läsa er. Lindgren tog det som en man, blossade på pipan och sa skrockande att det hade han aldrig räknat med beller. (Och se, jag kan ha fel: jag läste "Hummelhonung", som vanligt mycket misstrogen, men till skillnad från den andra superhyllade romanen från senare år, Ekmans "Händelser vid vatten", lever scener kvar efteråt, och det finns inte en enda mening som jag känner att man borde gå in i, göra på ett annat sätt.) Tunström såg däremot ut som om han hade svalt två pressade citroner.

MEN ÄVEN popularförfattarna kunde känna sig ganska väl till mods. Det fanns nämligen en verklig katt bland hermelinerna. Björn Ranelid.

Återigen, man kan se det redan på ett fotografi. Människor som försöker se mer intelligenta ut än vad de är: typexempel Reidar Jönsson och Bille August (finns det någon som väljer att åka SAS efter reklamfilmen med den sistnämnde?). Ett ansträngt drag, särskilt kring ögonen.

Men jag kom att ändra uppfattning om Ranelid under en tågresa till Bryssel. Det fanns något avvängande i hans, man skulle kunna kalla det för satsning, patos. Jag kände: det är en bra människa. Men jag har inte kunnat hålla mitt löfte, att läsa minst elva sidor av honom. Bara fem. Jag står inte ut med svulstighet. Någon har skrivit den mening som jag läser, den meningen är uppblåst. Vill imponera. Säger om sig själv: Jag är vacker. Men det är tomt. Att läsa är att ta in en annan människas sätt att tänka: Hur kan jag förhålla mig till litta på författaren efter en sådan kränkning.

RANELID ÄR ändå en estradör av klass. Och jag vet inte, men jag kom att börja gilla honom. Inte enbart på grund av det, men delvis som en reaktion på de andras kyla gentemot honom. Som om man i sin kroppshållning sa: Du tillhör ändå inte oss. Författare är, av ganska förklarliga skäl, fruktansvärt prestigekänsliga.

Tunström såg däremot ut som om han hade svalt två pressade citroner.

ga. Redan på Arlanda. Jag, Ranelid och två personer som jag verkligen tycker bra om: Kallifatides och Wijkmark (som skrivit sommarens tveklöst mest läsvärda kulturartikel, den om Jan Berg i DN). Det är egendomligt att inte Ranelid ser den listana de visar när han talar om att han tycker att utdelningen av Augustpriset borde sändas i TV.

VARFÖR SKRIVER jag nu det här? Många människor, kanske särskilt Ranelid, som jag helt uppriktigt, jag ljuger inte, tycker bra om, kommer att bli sårade. Människor som jag själv gillar kommer att tycka illa om mig.

Det är så här. De mest intelligenta ungdomarna attraheras inte längre av kultur. De börjar jobba på TV, vill skriva för Svenskans fredagsbilaga. Det är synd att litteraturen, de "gemensamma mest intressanta tankarna", går förlorad.

Det är en fråga om hållning, uppfostran, kalla det vad ni vill. Men den verkliga verkligheten har kraft, såg Sonnevi, Frostenson, den gamle hycklaren Willy Kyrklund (som att den han inte tycka att det han hade gjort var bra, ha ha haj, dör, eller blir i alla fall impotenta, av sin egen finhet, fångade i sin stil. Må det vara hänt att man tycker illa om mig, men kan jag genom mitt sätt gjuta in någonting annat i en yngre kommande generation, så tycker jag att det är värt det.

Stig Larsson

Ris eller ros? Bengt Ohlsson, C G Bjurström, Willy Kyrklund, Torgny Lindgren, Linda Norrman Skugge, Sven Lindqvist, Reidar Jönsson, Björn Ranelid, Bille August, Katarina Frostenson, Mats Olsson, Carl-Henning Wijkmark, Tomas Tranströmer, Theodor Kallifatides och Göran Tunström.
MONTAGE: ROLAND HANSSON

Descartes be

Blev René Descartes fö
Lagoin till det innevar
födelse blåser nu en ty
ryktet, berättar Der Sp

Eike Pies heter en se
talet som var vän och k
Johann van Wullen. Pi
där van Wullen ingåen
som ledde till filosofen

Och de graverande i
som skrivit en bok om
hovet, så diagnosen ku
skulle en läkare besvär
beskrivning av sjukdo
något så banalt som lu
angavs som dödsorsak

Och varför stämmer
upphostningar, ojämn
tecken på snarare arse
tion. Descartes beställd
av vin upplånandat med
själv misstänkte något

Pies lanserar några n
munk som Vatikanen s
katolsk riktning, till ex
frukta och avsky kättar

Det enda sättet att ko
Descartes dödskalle, n
Sverige till fädernesla
kroppen. Men det har P
misstänker han att fran
och verkligen funnit gi
lagt fram bevis om mo

Invändningen att ska
han inte lyssna på. Inte
forskare som i kort san
är fängi.

Höga zigensk

Det är så uppenbart för
musikerna njuter fram
77-åringens fiol, fattar
unge dragspelaren går
bare än en synt och stu
pingpongskraft.

För moderna svenska
från en föraktad tid: ry
högs studsar som en st
40-talet. Också platsen
månsk bondby där zige

Men när de hörs att
över alla stängsel, förlo
fördomar, om man vill.

Några timmar senare
repetition av "Kristina
ran. Under fyra timmar
är lycklig över att få sp
stycken i diket och peta
dem inget utrymme för
stycken på jämna fjärd
anonym. Kanske de ha
vid på notstället.

Skillnaden mellan de
måste berättas. Skillna
bonpapper.

Vilket inte hindrar p

Låda i paraffin och ak

Vila i tystnad

Den kända av komman
hör augusti till håller p
Borgholm.

Jag befinner mig i de
Galleri Danielsson sk
objekt i paraffin och ak

Det jag tyckte mig an
luften är här förverkli
håpnar över det fenom
ställa mig frågan var g
och människa.

De olika objekten vil
av tystnad förvandlas t
rösk. Det vilande blir o
"enkla" som griper tag
och raffinerade gestalt
tystnad som plötsligt ö
fyllt av olika möjlighet

Augusti månad blir f
när jag på nytt kommer
är den osynliga förbind
människa.

I en bödels psyke

ningen under Stalins blodiga epok. 1991 dog han vid nittioåtta års ålder, fem år efter Molotov, som blev nittiosex.

Den andliga nivån var inte hög hos de funktionärer som Stalin lät behålla livet och omgav sig med, har insatta kritiker lätt förstå. Det utdrag ur Kaganovitjs memoarer som veckotidningen Moskovskija Novosti återgett ja-

missarie under inbördeskriget och gjorde en halsbrytande karriär som en av de obrottsligt lojala medelmåttor som kom fram när Stalin slaktade det gamla gardet.

NÄR STALIN rensat bort det judiska ledarskiktet och ingadjutanter släppte fram till höga poster satt Kaganovitj

minnen sedan han i början av sextiotalet avsatts och uteslutits ur partiet. Han berättar utan ironi hur han därefter "premunererade och läste fler tidningar än tidigare, trängde in i alla frågor i partilivet och in- och utrikespolitiken och inte kunde avstå från min gamla vana att göra korrigeringar och förslag till Politbyråns och regeobildade grovhuggare som tillskrev sig själva de kvalificerade specialisternas bedrifter.

Mest magnifika i sin självgodhet är de befallningar som Kaganovitj gav de heroiska tunnelbanebyggarna nere i leran många tiotals meter under markytan, där ojämförliga Rysslands största kyrka, Frälsarkatedralen, för att nå

hans fall blev tunnelbanan i stället Metropoliten imeni Lenina.

Det återstår att se om memoarerna har något mer att bjuda på än sådana inblickar i en gammal Sovjetledares psyke. Frågan är om han berättar hur man under Kaganovitjs ledning i sanning gjorde

Nu i Mä
Margaret
YORKE
Nästan
sant

4.

DEN SISTA MODERNISTEN

Provokatören

Stig Larsson och Katarina Frostenson är distinkt olika som poeter och detta kapitel kommer i en ytterst begränsad utsträckning ägnas åt att poängtera likheter dem emellan – det betydelsebärande förhållandet som studien likväl konstruerar återkommer jag till i avslutningen.

I detta inledande avsnitt diskuterar jag en särskilt väsentlig del av den tidigare forskningen om Larsson – den som undersöker honom som medial aktör och provokatör. Det senare är en beteckning som han själv distanserar sig från, men det provocerande är likväl en central komponent i det som är kapitlets huvudsakliga undersökningsområde: den dåliga dikten.

Till skillnad från Frostenson figurerar Larsson flitigt i dags- och kvällspressen och han gör det både som skribent och figur: när hans katt Esset sprang bort 2003 blev det en följetång i *Expressen*. Sex år senare rapporterade samma tidning att katten hade dött. Sådan medial behandling är det få, om någon, svensk författare som får. Han är, som Christian Lenemark påpekar i avhandlingen *Sanna lögner* (2009) – en studie i författarens medialisering – en särskilt mytomspunnen författare. Han har, skriver Lenemark, uppfattats

> som en bohemisk outsider som vägrar att anpassa sig efter samhällets normer, som ett romantiskt konstnärsgeni som skriver snabbt och på ren inspiration, som en avantgardistisk sanningssägare och provokatör som aldrig varit rädd att ta bladet från munnen, som en krogbesökande snuskgubbe som raggar på småtjejer och som en intellektuell med stort hävdelsebehov.[653]

I avhandlingen *Segrarnas sorgsna eftersmak* (2004) lägger Peter Berglund fram en liknande uppfattning. Han frågar sig också varför Larsson, trots en medialt framskjuten position och popularitet bland såväl läsare som kritiker och intellektuella ägnats anmärkningsvärt liten uppmärksamhet i akademiska sammanhang. Sanningshalten i det senare går dock att ifrågasätta: redan 1986 publicerade Fredrik Agell en lacansk läsning av Larssons debutroman *Autisterna* (1979) i *Tidskrift för litteraturvetenskap*, teologen Bertil Kristersons avhandling *Stig Larssons idé- och romanvärld* utkom 1994, Johan Svedjedal ägnade honom en en längre essä i *Gurun och grottmannen och andra litteratursociologiska studier* (1996) och i *I begynnelsen var ordet* från 2002 jämför Carin Franzén den självbiografiska diskursen hos Larsson med den hos Rousseaus *Les Confessions* (1782).[654] Berglund talar likväl om en akademisk försiktighet och undrar om denna har att göra med att Larssons person och författarskap har blivit så omdebatterade, i sin tur ett resultat av att han ofta har framträtt eller framställt sig själv som ”den uppriktiga sanningssägaren” och som kritiker av fenomen som ”konventionell smak” och ”etablerade moraluppfattningar”. Berglund menar att hans skandalomsusade massmediala persona står i vägen för författarskapet och spekulerar i om det eventuellt kan vara en ”akademisk belastning” att förknippas med honom, hämmande forskningen om hans litterära verksamhet.[655]

Det finns goda skäl att betvivla en sådan beskrivning. Att en Larssonstudie skulle belasta forskaren som genomförde den ställer jag mig starkt tveksam till. Det finns trots allt gott om skandalomsusade eller, för all del, skandalösa författare som ägnats och fortsätter ägnas uppmärksamhet inom litteraturvetenskapen, utan att detta verkar belasta de enskilda forskarna på något särskilt sätt. Att det skulle kunna hända är förvisso inte otänkbart, men Berglunds beskrivning tycks framför allt ha funktionen att indirekt framhäva vilken modig forskare han själv är, även om påpekandet att Larssons person tenderar att skymma sikten för författarskapet inte är orimligt, vilket dock i någon mån – som Lenemarks

avhandling gör tydligt – kan förklaras med att Larsson aktivt har arbetat med att framställa sig själv, tycks ha velat spela en roll i offentligheten och att han i stor utsträckning själv har satt agendan för hur den mediala skildringen av honom ser ut.[656] Jag är inte särskilt intresserad av detta och berör bara kändisaspekten tangentiellt, men ett par av Lenemarks poänger bör ändå nämnas. Jag är intresserad av Larssons diktning, men hans persona är inte alltid utan betydelse när denna ska förstås, han är ju lika mycket kändis som poet: under åttio- och nittiotalen deltog Larsson i ett flertal populära tv-program och gjorde sig känd för sina kontroversiella uttalanden i intervjuer; han har varit föremål för flera dokumentärer i olika media (på film: Kristian Petris *Aska och jordgubbar*, 1984 och Bengt Norborgs *Livet enligt Stig Larsson*, 2015; på radio: Sigge Dabrowskis *Stig Larssons Rosa drömmar*, 2015); i början av nittiotalet var han stående krönikör i *Månadsjournalen* och han har sedan åttiotalet varit medarbetare i *Expressen*. Lenemark beskriver honom därför som en ”genomfört medialiserad författare” och en ”skicklig mediestrateg, som kan tricken för att skapa såväl medieutrymme som en medial image”, vilket är svårt att invända mot.[657]

Han har vid olika tillfällen betecknats som åttiotalslitteraturens sinnebild, dess ”omslagspojke nr. 1”,[658] ”de postmodernistiska dagarnas mönsterbarn” och ett ”bedårande barn av sin tid”.[659] Det handlar då både om hans romaner och hans persona, varför man kan förstå det som att både Lenemark och Berglund visar hur just Larssons persona har utgjort ett slags förkroppsligad dissensusfigur: han har agerat eller blivit betraktad som en motståndare till samhället och kulturen, till den konsensus om estetisk smak och moral som rått, en gränsöverskridare som i egenskap av både författare och medial kändis blir orsak till skandaler. Men i kontrast till Frostenson, vars poesi jag diskuterade i besläktade termer (negativitet, autonomi, motspråk och motstånd) tenderar alltså motståndskategorin häftas vid Larsson som person snarare än vid hans texter, varvid motståndet på ett betydande sätt är avhängigt och del av mediakulturen som det riktas mot.

Gränsöverskridandet är dock en viktig punkt även i hans litterära produktion. I både *Introduktion* (1986) och *Komedin I* (1989) talar han om det i passager som låter sig läsa metafiktivt – det förra partiet återkommer jag till längre fram, men det senare kan med fördel återges redan nu:

> Jag insåg ju också själv att det var skit det jag hade gjort. Att det hela tiden byggde på ett slags pornografi – jag skapade en situation, sedan trädde jag över de gränser som den innehöll. Det betydde att jag skitade till allting. Och det var så primitivt. Visste att det mesta hade beskrivits redan, att det enda jag kunde göra var att grisa ner. Det berodde ytterst sett, där var jag också villig att hålla med honom, på att jag hade tillhört ett samhällsskikt som var dömt av historien. Vi hade trott oss vara så fina av oss – och hur fel var det inte, det visste vi ju alla. Man var inte bättre bara därför att man hade mer, vare sig det gällde pengar, tankar eller erfarenheter. Det där feodala över den kulturen, det där att vi höll oss för oss själva och trodde oss förmer än vanligt folk, allt det där var dött, dött, dött.[660]

Passagen kommer förvisso från den dystopiska romanvärlden i *Komedin I*, men som Berglund påpekar är förnedring, våld och övergrepp teman som återfinns i alla Larssons romaner, varför det förefaller rimligt att läsa passagen metafiktivt.[661] Bistådd av intervjuuttalanden fastslår Lenemark att *Komedin I* är en biografiskt förankrad roman, även om Larsson inverterar den sedvanliga, retrospektiva självbiografin och projicerar den på en värld som kanske aldrig blir fallet.[662] Det vill säga, en vagt tecknad, men tydligt dystopisk framtid, när den en gång respekterade författaren, som bara vid ett tillfälle (på sidan 268) kallas för Stig, har exkommunicerats från det litterära etablissemanget, som nu lyder under det totalitära Författarförbundets stränga diktat. Modernism har blivit socialrealism, avvikande åsikter censureras och litteraturen avkrävs moral och ställningstaganden. Romanens Stig lever, på grund av sina romaner, ett ensligt liv utanför samhället och har bytt den litterära banan mot att skriva dramatiska scenarion för en makaber porrklubb. Men i romanens inledning, strax efter ovanstående passage, stöter huvudpersonen på Författarförbundets ordförande. Han berättar för denne att han är beredd att ta klivet in i värmen igen. Ordförandens svar är nedslående. Han får veta att de få som en gång i tiden brydde sig om honom ”är så att säga neutraliserade nu” och att han ska vara glad att de, Författarförbundet, inte har slagit ihjäl honom.[663] Sedan ger ordföranden en beskrivning av Stigs romaner som genklingar i verkligheten – man kan identifiera scener från Stig Larssons två första romaner *Autisterna* (1979) och *Nyår* (1984) i stycket:

> Jag skulle väl tro att det är ett straff för det som du har hållit på med. Jag minns att du redan i din första bok skrev om småtjejer. Jag har läst dig som du märker, även om du inte har läst mig. Jag minns också att du skrev en bok där du beskrev att du blev kåt på din egen dotter. Du vältrade dig skamlöst i allt det unkna i dina sexualfixeringar. Det finns något patologiskt över dig. […] Det är lätt att skriva saker när man inte behöver ta ansvar för dom. Nu när vi kräver ansvar visar det sig oftast – som nu – att det skrivna är det tänkta, att det är ett evigt kainsmärke på den som har utfört det. Och du kommer aldrig att komma ifrån det.[664]

Eftersom varken *Autisterna* eller *Nyår* är självbiografiska eller autofiktiva romaner görs skillnaden mellan Stig Larsson och romanens Stig uppenbar här. Det går också att förstå som att Larsson med emfas motsätter sig en biografisk läsart där författaren döms efter de moralbrott som de fiktiva figurerna står för.

Men romanpassagerna går ändå att läsa som beskrivningar av den verkliga Larssons romaner, det vill säga som en metafiktiv reflektion. I både *Autisterna* och *Nyår* hittar man scener där huvudfiguren blir sexuellt upphetsad av och begår övergrepp på minderåriga eller yngre flickor. Den senare innehåller dessutom scener konstruerade kring sexuellt förnedringsvåld, vilka utan tvekan kan förstås som unkna och vältrande. *Komedin I* exponerar denna amoraliska tabubrottsestetik mot en situation där ett sådant sätt att skriva inte längre är accepterat och framställer det således som väsentligen villkorat, uppbundet i historisk tid och beroende av en viss *litterär institution*, en uppsättning sociala, juridiska och kulturella konventioner för vad som tillåts litteraturen. Implikationen är att den litterära frihet som råder i det sena nittonhundratalets Sverige, som gjort det möjligt för Larsson att skriva sina romaner, inte är garanterad att råda för evigt. Stig Larssons litterära gränsöverskridanden medför ingen risk, men denna riskfrihet är tillfällig, inte nödvändig – accidentell, inte essentiell. Passagen kan så ges metapoetisk syftning: Larsson tillstår att han har skrivit scener som, potentiellt, går över det acceptablas gräns, eller kanske bättre: skriver fram ett försvar gentemot en (eventuellt) kommande politisk korrekthet.

I det första citatet talar romanens Stig om att hans litterära praktik byggde på ”ett slags pornografi” som bestod i att skapa en situation och sedan träda över de gränser som den medförde. Denna ”pornografi” går,

förstått metapoetiskt, tillbaka på de gränsöverskridande scener som jag omtalade tidigare. Det rör sig om återkommande, amoraliska passager som, trots att de beskriver grova dåd, är utan narrativa följder och verkningar, vilket ger dem säregna proportioner: de förlänas egenvärde snarare än en plats i en sammanhängande berättelse. Figurernas agerande i dem har inga, eller mycket små, konsekvenser för handlingen, scenerna utgör ett slags stickspår som kännetecknas av grova och/eller brottsliga förseelser.[665] I *Komedin I* motiverar den fiktiva författaren denna praktik med att så mycket har skrivits att detta nedskitande var det enda som återstod för honom, ifall han ville skapa något originellt.

Men varför kallar han detta för ”ett slags pornografi”?

I essän ”Att förstöra en god historia” från 1984 skiljer Larsson det erotiska från det pornografiska genom att insistera på att det senare inte har någon annan avsikt än att vara upphetsande.[666] Porrfilmen, skriver han, drar sig till skillnad från annan film inte för att visa perversioner, könsdelar eller sexuella akter – tvärtom är allt annat som sker bara en förevändning för att göra just det. I förhållande till romanernas tabubrytande sexuella innehåll skulle det möjligen kunna innebära att Larsson exponerar läsaren för en risk – att bli upphetsad av det förbjudna. Men jag vill snarare förstå hans tal om pornografi i termer av en representationell strategi. I essän radar Larsson upp ett antal anledningar till varför porrfilmer kritiseras – de gör kvinnor till viljelösa objekt, människorna framställs som maskiner genomströmmade av begär som hämningslöst tillfredsställs, människans mångsidighet och mänsklighet förnekas – men vill lägga till ett viktigare motiv: ”Jag tror det allvarligaste man kan anföra mot porrfilmen är att den förstör en god historia.”[667] I normala fall fortsätter vi läsa en berättelse för att den, på olika sätt, får oss att vilja läsa vidare, menar Larsson. Löftet om att intrigen ska förvecklas på ett sätt som vi inte kan ana oss till är en central drivkraft, men det betyder inte att vi läser för att få veta ”hur det slutar” utan för den estetiska njutningen i att uppleva förvecklingarna som sådana. Pornografisk film fungerar inte så. Varje möte mellan en man och en kvinna har samma resultat: de ligger med varandra. Det pornografiska, infört i en realistisk roman, är med andra ord ett brott mot berättelsens kulturella utanpåverk, förväntanshorisont och struktur. I en traditionell berättelse idkar människor inte samlag ”som katter, plötsligt och hur som helst”, men i pornografin gör de det.[668] Den pornografiska filmen, skriver han, ”pro-

fanerar genom sin blotta existens det heliga nät som håller samman alla goda berättelser". Författare, exempelvis George Bataille, som använder pornografin litterärt gör det för att medvetet överföra denna profanering på litteraturen, på berättelsens struktur – en form av antilitterär strategi som dock kan infogas i kategorin "högklassig kultur".[669]

I *Bara för dig* (2009) skriver Magnus Ullén att det ligger mycket i Larssons beskrivning av pornografin som ett slags antihistoria, men vänder sig mot författarens uppfattning att den är ett underjordiskt (eller subversivt) fenomen: "Tvärtom torde det pornografiska berättandets principer sedan en längre tid tillbaka snarare vara norm än undantag."[670] 'Postmodernitet' är inte Ulléns begrepp, men han växlar in ett antal tankar som är betydelsefulla för det: genom Lyotards dom över de stora berättelserna – utmärkta av att nuet får mening av en händelse som ännu inte ägt rum – och Francis Fukuyamas proklamation av historiens slut och kapitalismens slutgiltiga seger, skriver Ullén att karaktären på vårt nu har förändrats. Det konstitueras inte längre i relation till "mytens då" och "modernitetens sedan".[671] Konsumtionssamhället, som är Ulléns begrepp, utmärks av en annan struktur, ett nu "som ser fram mot ett slut vars utfall redan är givet" – att nå ett sådant slut innebär alltså att få bekräftat vad man redan på förhand visste, olikt det förra nuet, där slutet påtvingade en omvärdering av händelserna som lett fram till det.[672] I pornografin är slutets utfall redan givet och Ullén driver tesen att det är en sådan tidsstruktur som utmärker konsumtionssamhället, som han därför vill kalla för pornografiskt.[673] Han sätter dock inte likhetstecken mellan det jag kallar för postmodernitet och det han kallar för konsumtionssamhället, det senare ges en längre periodisering.[674] Men följer man Ulléns inledande diskussion – samt analyser av reklam och tv-berättande – kan man, utan allt för stort tolkande övervåld, betrakta en väsentlig del av hans analys som riktad mot postmodernitetens pornograficitet – ett begrepp som betecknar den egenskap som, exempelvis, pornografi, reklam och tv-berättande har gemensamt. Idag, hävdar han, "infiltrerar" pornografin andra, offentliga diskurser, dock inte med sitt innehåll, utan med sättet den fungerar och låter sig läsas på.[675] Pornograficiteten, skriver han, betecknar en kognitiv struktur som i och med den framväxande, allt starkare, kapitalismen och konsumismen förkroppsligas i olika sociala diskurser.[676]

Vad gäller pornografin som omtalas i *Komedin I* kan den alltså, å ena

sidan, förstås som ett våld riktat mot de egna berättelserna, och då i betydelsen att protagonisten går utanför den samhälleliga moralens domäner enkom i syftet att bli illa omtyckt av läsaren, det vill säga: pornografin kan förstås som en form av litterär självdestruktivitet. Å andra sidan kan den samtidigt förstås som en frihet som den fiktiva författaren tar sig, en frihet *från* den finhet som *skön*litteraturen brukar behäftas med, vilket, som Larsson själv antyder, är en relativt traditionell antilitterär metod. Hursomhelst ansluter han sig till en modernistisk grundtanke – en ideologi och tradition där kvaliteter som 'nyhet' och 'originalitet' värderas högt – när han talar om att hans egen praktik påverkas av en insikt om att väldigt mycket redan har skrivits: författaren som i en sådan situation vill skriva om verkligheten, och göra det på ett originellt sätt, måste förstås skriva annorlunda, antingen formellt eller innehållsligt, och "ett slags pornografi" inbegriper en möjlighet till båda. Genom att befria de gränsöverskridande handlingarna från narrativa konsekvenser kan både Larsson och den fiktiva författaren bryta med de moraliska, litterära och narrativa konventioner som den fiktiva verklighetsskildringen härbärgerar. Humbert Humberts övergrepp i Nabokovs *Lolita* (1955) blir narrativt tragiska, men *Nyår* slutar i familjeidyll, trots allt hemskt som protagonisten Kenneth Bergwall har gjort. Å en tredje sida kan den förstås på det vis jag nämnde ovan, det vill säga som ett sätt att utsätta läsaren för risken att bli upphetsad av något tabubrytande. Å en sista sida kan pornografin, genom Ullén, förstås som djupt befryndad med postmoderniteten: en berättelsestruktur som reflekterar den sena kapitalismens sociala och offentliga diskurser – eller, kanske, mer kritiskt: en berättelsestruktur som negerar modernitetens *goda* berättelse(r).

Ondskans fest

1983 skrev Larsson en artikel i tidskriften *Chaplin*. Den svarade på den amerikanska filmkritikern John Simons, som hade kritiserat den dåtida amerikanska filmens frånvaro av moral. Larsson torgförde åsikten att den moralsyn som Simon förfäktade hade en förment, och förfelat, uppfostrande syftning, eftersom han begränsade sig till att omfamna det sympatiska och moraliskt föredömliga, eller mer precist: Simons förespråkade en typ av verk där åskådaren inbjuds att identifiera sig med de goda

och konstruktiva sidorna hos människan. En falsk form av humanism, menade Larsson, som kolliderar med hur verkligheten, i all sin skitighet, ser ut. En bättre sorts humanism, en humanism som är uppbygglig på riktigt, måste medge denna skitighet, omfatta människans mörka sidor, hennes våldsamma, destruktiva och kanske rentav onda begär. Annars blir bilden av henne osann, eftersom också de sidor av människan som vi helst vänder bort blicken från hör henne till.[677] I en senare essä, ”Syderbergs Hitlerfilm” från 1984, skriver Larsson: ”Att inte lämna det goda, att ständigt bli kvar inom profetens ord på den bleka ängen, är att stanna tanken på halva vägen. Och man måste då också förneka människan.” [678] Berglund påpekar att den här uppfattningen är central i förståelsen av Larssons estetiska hållning.[679] Kristerson behandlar specifikt moralfrågan[680] och framhåller Larssons syn på skillnaden mellan fiktion och verklighet, som är relativt traditionell men likväl bestämmande för den humanism som Larsson verkar förorda: i fiktionen kan man överskrida samhällets lagar och regler och sålunda förhålla sig till dem på ett sätt som inte är möjligt i vardagslivet.[681] För att tala i termer som etablerades i förra kapitlet: romanvärlden lyder inte under realitetsprincipen, varvid fiktionen erbjuder en möjlighet att förstå ondskan, och de onda begären, genom sympati och identifikation, och alltså tycks det det nedskitande som Larsson talade om ovan ytterst ha en uppbygglig funktion. I ”Syderbergs Hitlerfilm” fortsätter Larsson:

> Vi ska inte blunda för ondskans fest, för ondskan inuti oss, för det svindlande begäret inför avgrunden. Vi ska klart se in i dess mörka ögon för att förstå att vi ser in i en spegel och att vi måste leva med det: men ändå, trots allt, bygga en annan värld, en vi bara kan ana i drömmarna och i de obegripliga ögonblicken av kärlek och godhet.[682]

De ”moraliskt frånstötande” passagerna ska, påpekar Kristerson, inte sammanblandas med författarens moraluppfattning – det är alltså inte fråga om en trivial nihilism eller provokationer för sakens skull.[683] Att *Komedin I* dramatiserar en sådan förväxling kan sägas understryka detta. Kristerson noterar dock att det, bredvid detta, finns en estetiserande syn på ondskan hos Larsson, när den på romantiskt manér associeras med skönhet.[684] I ovan nämnda essä talar författaren exempelvis om ”skönhetens nära relation till ondskan.” [685] Men som Kristersons grundliga

analys av Larssons många artiklar och essäer visar är ondskan framför allt en centralbult i vad som kan kallas för Larssons humanistiska strävan – att ge en bild som visar människan sådan hon är: kluven, omfattande såväl ”det goda” som ”det onda”.[686] Han vill visa varför det onda ställs i det godas tjänst, likt hur Anders Johansson i *Göra ont: litterär metafysik* (2010) argumenterar för att en godhetsmetafysik har kontrollerat litteraturen, den litterära institutionen, sedan dess inrättande, och beskriver litteraturen som en ”tradition vars nedärvda uppbygglighet betvingar varje provokation”.[687] Förvisso är det inte svårt att kasta fram exempel på litterära provokationer som har resulterat i rättegångar och censur, men som Johansson påpekar tycks litterära sedlighetsmål höra till historien, vilket påkallar frågan om varför:

> För att samhället till sist har hunnit ikapp litteraturen, blivit den vuxen – allt kan tolereras i litterär form? Eller för att litteraturen tvärtom har förlorat sin kraft och position? Om det ligger något i båda dessa förklaringar finns den viktiga insikten i förlängningen av dem båda: godhetsmetafysiken har blivit så naturlig, så förstenad, så osynlig, att det inte längre är möjligt att bryta mot den på ett sätt som samtidigt vidgar litteraturens inneboende uttrycksmöjligheter. När något som ser ut som ett sedlighetsmål väl dyker upp är det svårt att hävda att det är litteraturen som står på spel: det är snarare våra värderingar, vår moral, syn på medmänsklighet och yttrandefrihet.[688]

Om det någon gång pågår litterära sedlighetsmål i dagens Sverige utspelar sig dessa på kultursidor och i formen av debattartiklar, som kretsar kring de kategorier som Johansson avslutningsvis nämner. Kulturen i stort är frågan och problemet. Litteraturen är inte i sig det som hotar, det är värderingarna eller moralen som den ger uttryck för, vilka betraktas som symptom på en större ordning, ett kulturellt mönster. Litteraturen som sådan står dock ohotad – problemet är moraliskt, inte estetiskt.[689]

Vad gäller Larsson gjordes dock ett försök att sätta just litteraturen på spel. Den konservativa kulturkritikern Kay Glans riktade ett angrepp mot honom, samt de något yngre kollegerna Carina Rydberg och Magnus Dahlström, i den sedermera berömda artikeln ”Skräckellitteratur!” som publicerades i *Bonniers litterära magasin* 1991.

Glans argumenterade mot en föreställning – postulerad av honom själv men snarlik den litterära metafysik som Johansson diskuterar –

som antar att den avancerade litteraturen alltid står på det goda och konstruktivas sida genom att bryta mot vaneseendet eller göra upp med ”maktens språk”. En sådan föreställning, menade Glans, innebär en trivialisering av litteraturen, eftersom den förnekar att läsningen innehåller ett risktagande.[690] Litteraturen, korrigerar Glans, är inte per definition god, åtminstone inte med avseende på dess förmåga att påverka oss, ”förföra och kanske också förstöra oss – det gäller inte bara Emma Bovary”.[691] Förnekar vi det, förnekar vi också att ett enskilt verk kan beröra oss specifikt, det vill säga: står den avancerade litteraturen *alltid* på det konstruktiva och godas sida betyder det att vi inte kan påverkas av det litterära verket som sådant, utan bara av diskursen om litteraturen, den etiska halt som där konserveras i generell form. Tar man inte Larssons provokation på sådant allvar gör man sig således oförmögen att se den specifika effekt som Glans menar att hans verk *kan ha*.

Därför lanseras termen ’skräckellitteratur’, och med den vill Glans inringa en tendens i den svenska åttiotalsromanen som med ”fiktivt våld provocerar moral och sensibilitet hos läsaren och väcker skräck- och äckelreaktioner” medan det samtidigt är ”svårt att upptäcka en utsagd etisk eller analytisk attityd till våldet”.[692] Internationella föregångare är lätta att peka ut – Ernst Jünger, George Bataille, Norman Mailer, Yukio Mishima – men i Sverige rör det sig om en nyhet, torgförd av de unga författarna.

Glans skriver om en rad fenomen som han betecknar som provocerande i *Komedin I* – skildringar av pedofila begär och våldtäkt, en upptagenhet vid abjekta kroppsvätskor och starka våldsinslag – och menar kritiskt att Larsson inte syftar till att ”belysa perversionens mekanismer”. Istället är ”perversionen” främst ett ”medel” för honom att ”bedriva ett spel med gränsöverskridandets lockelse och rysning”. Perversionerna sägs alltså ha en pervers motivering. Glans förklarar ”avföringstemat” och ”sadomasochismen” i *Komedin I* som resultat av att en författare som ”i dagens luttrade kultur vill chockera läsaren drivs till att använda allt mer extrema medel”, där förstås våldtäkten på en elvaårig flicka är den mest intensiva kränkningen av våra värderingar och får sin plats i romanen genom att vara en ”konkretisering av det maximala gränsöverskridandet”.

Det som intresserar Larsson är enligt Glans inte perversionernas psykologiska eller moraliska innebörd, utan rätt och slätt deras chockver-

kan.[693] Han aktiverar således en litteratursyn som medför konsekvensen att den estetiska nihilism som tillskrivs Larsson kan vara skadlig för läsaren. Skräckellitteraturen främjar, förstådd så, uppfattningen att världen faktiskt saknar etiska eller moraliska regler, att vi *de facto* lever bortom gott och ont, varför den riskerar att uppmuntra läsaren att bete sig i enlighet med en sådan uppfattning och begå samma gränsöverskridande handlingar som de fiktiva figurerna – en syn på litteraturens funktion som är väldigt olik den som Larsson antyder i diskussionen om humanism ovan.

Tio år senare får Glans dock visst medhåll av Larsson. I en intervju med Gisela Fridén från 2001 tillstår författaren att det händer ”en del onda grejer” i *Komedin I*. Onda grejer som han då, tolv år senare, hade valt att inte skriva om. När han skrev dem trodde han inte att litteraturen, moraliskt sett, spelade någon roll, men nu har han insett att den gör det och att han genom att skriva om dessa onda grejer har varit ”medansvarig för samhällets förfall”.[694] Glans – och den senare Larssons – hållning är dock relativ ovanlig. Båda har en sorts Bovary-syn på litteraturen: läsandet inbegriper en risk, innehållet i en roman *kan ha* en direkt skadlig verkan på läsaren och, indirekt, på samhället – förutsatt att det litterära innehållets moral bryter med samhällets.

Men snarare än att betrakta *Komedin I* som en provokation, menar jag att den bör läsas som en gestaltning av just litteraturens – potentiellt – skadliga verkan, vilket förvisso kan förstås som en form av provokation, ett ord som är negativt eller positivt beroende på vad provokationen består i. Man kan ju skilja på en ’ytlig provokation’ – där det provocerande innehållet uppfattas som ett självändamål, saknar en (samhälls)kritisk funktion (det Glans talar om) – och en ’pragmatisk provokation’ – där syftet är att väcka en kritisk tanke hos läsaren. Man kan också tänka sig en tredje form, en ’omedveten provokation’, där det provokativa innehållet inte är menat, till exempel när en författare inte är medveten om misogyna uttryck i sin roman. Ska *Komedin I* läsas som en provokation är det i ordets andra mening.

En metafiktiv tråd sträcker sig från de ovannämnda metafiktiva redogörelserna, där figuren Stig fungerar som en karikatyr av författaren Larsson, till hur denna figur genomlever precis den sortens gränsöverskridande som hans romaner gestaltar och som har tilldelat honom pariastämpel. Och den här tråden föreslår en tolkning: vi tillåts dels

förstå den gränsöverskridande författarens romaner som sprungna ur konstnärlig fåfänga, dels som ett uttryck för dennes privata – och tabubelagda – begär.

Inte en gång försvarar han det han har skrivit, det talas inte om ädla syften, han appellerar inte till litteraturens autonomi, tvärtom hånar också han kulturen som lät hans romaner uppfattas som god litteratur (”Det där feodala över den kulturen, det där att vi höll oss för oss själva och trodde oss förmer än vanligt folk, allt det där var dött, dött, dött”). Och genom att binda samman den fiktiva författarens tabubrytande romaner och utagerandet av det pedofila begär som dessa gestaltar kan det senare förstås som en förlängning, eller en realisering, av saker som kom till uttryck i det förra. Då ges två möjliga bilder av litteraturen. Antingen kan vi förstå författandet som en terapeutisk handling, en som höll begären i schack – eller, och mot den här tolkningen lutar jag, så ska den fiktiva författarens konstnärliga fåfänga förstås som den primära orsaken till det tabubrytande innehållet, varpå litteraturen antyds som en sorts orsak till det senare agerandet. Litteraturen har – som Glans påpekade, fast *i fiktionsvärlden* – främjat en uppfattning om att människan lever bortom gott och ont. De onda grejerna i Stigs numera censurerade romaner binds samman med hans onda begär och det kronologiska mönstret gör det möjligt att förstå det förra som en orsak till det senare. De fiktiva perversionerna ligger bakom, föregår, författarens. Sålunda förnekas litteraturens godhet, traditionen av uppbygglighet, men *inom* fiktionens ramar, och det tillsynes repressiva Författarförbundet ges rätt. Läst så är romanens provokation riktad mot samtidens litterära kultur, den godhetsmetafysik som inhägnar skrivandet och därför mot de sociala konventioner som säger att läsningen av litteratur per definition är bra och uppbyggligt – ja, mot föreställningen om litteraturen som en form för andens förädling.

Sanningssägare utan guld

Larsson vill inte bli uppfattad som provokatör, däremot accepterar han glatt den i princip synonyma beteckningen ’sanningssägare’.[695] Det kan man förstå. Vem ser sig inte hellre som en undantagsmänniska, medveten om att sanningen är svår och obekväm, än som en uppmärksamhets-

törstande bråkmakare? Men kanske är det för simpelt att göra det hela till en fråga om självbild. Skillnaden mellan beteckningarna är ju lika betydelsebärande som likheten. Men att kalla sig själv för sanningssägare kan förstås också vara gammal vanlig självhävdelse. *Att* Larsson har blivit uppfattad som en provokatör ter sig, med Lenemarks studie i bakhuvudet, dock inte särskilt märkligt. Det är också därför som han 1995 tillkännager sin sorti från den mediala offentligheten. Han har tröttnat på mytbilderna som medierna skapar av honom och säger att han ska sluta ge intervjuer, han vill skaka av sig provokatörsstämpeln, inte längre uppfattas som den svenska litteraturens *enfant terrible*. Ungefär samtidigt kungör Larsson att hans författarskap har nått sitt slut. Så blir inte fallet, åtminstone inte riktigt. Istället utgör detta tillkännagivande ett slags origo för den del av hans diktning som jag kommer att ägna mest uppmärksamhet åt, och där blir sanningssägandet eller uppriktigheten en särskilt viktig punkt.[696] Men under rubriken ”Sista intervjun med Stig Larsson” berättar han för Ellinor Lagerholm i *Göteborgs-Posten* att han känner sig tom, eller tömd, och har för avsikt att lämna litteraturen för att istället arbeta med film och teater:

> Inne i våra huvuden finns ett visst antal guldklimpar. När man väl en gång har släpat ut dem i ljuset spelar det ingen roll hur många gruvarbetare man sedan skickar in. Hur de än hugger, slår och sliter får de bara upp en massa kol som inte går att använda. Guldet har tagit slut. Man skulle kunna gå och ta livet av sig när man upptäcker detta, fast det tänker jag inte göra. Men jag måste vara ärlig och säga som det är.[697]

Intervjun bjuder på en viktig del av den larssonska mytologin: han skriver med livet som insats – han tvättar inte, lagar inte mat, åker taxi i stället för kollektivtrafik, tar inga söndagspromenader, har ingen fru, inga barn – hans liv är ägnat åt att arbeta och skriva. En ganska traditionell konstnärsmyt, som oavsett om Larsson lever eller konstruerar den bör förstås som en sådan. Sortin består dock inte i att överge denna och börja leva som en vanlig samhällsmedborgare. Även om Lenemarks framställning ger sken av att Larsson ämnar ge upp det konstnärliga arbetet, vill Larsson alltså hädanefter koncentrera sig på teater och film.

Ingetdera blir dock fallet. Han har gett ut åtta böcker sedan dess (i skrivande stund är den senaste *Folk på ön*, 2017). Och ungefär ett halvår

efter intervjun med Lagerholm medverkar Larsson i Sveriges Televisions litteraturprogram *Röda Rummet*, där den goda vännen och före detta *Kris*-kollegan Horace Engdahl är redaktör. I rutan kungörs att hans författarskap förvisso är avslutat, men att han likväl fortsätter skriva. Med skillnaden att texterna han skriver nu är självbiografiska och privata, eftersom hans ”fantasi är slut”.[698] Flera är de som pekar ut ett brott i Larssons författarskap under mitten av nittiotalet, däribland Espen Stueland och Carin Franzén.[699] Lenemark är dock av åsikten att inget sådant definitivt brott har skett: Larsson har hela tiden ”arbetat med dubbla kontrakt” och fortsätter göra så, men på ett annat sätt – istället för att biografin griper in i fiktionen, sker det omvända i *Natta de mina*.[700] Jag ämnar inte avgöra vem som har rätt här, men eftersom huvuddelen av kapitlet kretsar kring *Natta de mina* – utgiven 1997 – bör det konstateras att den, liksom böckerna som följer därpå, på ett betydande sätt kretsar kring Larssons person, samt att Larsson insisterar på sin egen närvaro i texterna. Han upptas bland annat av provokatörsbeteckningen som tilldelats honom, och konfronterar den: att provocera, hävdar han där, är inte hans intention.

Annorlunda uttryckt: även om han provocerar, är det inte provokationen som är syftet, på sin höjd är den en konsekvens och definitivt inte en ambition. Ambitionen fångas bättre av Anders Johansson, när han i *Critica obscura* och apropå Larssons ”avslutade” författarskap, kallar honom för den ”den sista modernisten”. Beskrivningen ska inte missförstås som ett fastslående av ett litteraturhistoriskt faktum, utan som en formulering av en ambition, en strävan, en konst- och litteraturförståelse möjlig att urskilja i Larssons dikter, romaner och essäer. Kommentaren är kort, utvecklas inte, står inskjuten i en essä om Tormod Hauglands *Orm, ugla og and* (2008) som bland annat behandlar Larsson, och föregås av en mindre hypotes om varför hans författarskap har stelnat, om varför han inte längre skriver (det var då snart ett decennium sedan han hade publicerat sig senast). Haugland menar att det har med Larssons modernistiska konstsyn att göra; Johansson att det snarare handlar om hans ”stilideal”.[701] Frågorna som Johansson reser om Larssons stil, konstsyn och traditionsmedvetande diskuterar och utreder jag i avsnittet ”Frihet, mekanik, tradition”, under rubrikerna ”De särskilda stilarna” respektive ”Individen och traditionen”.

Provokation och motstånd

Även om han tar avstånd från beteckningen 'provokatör' kan en betydande del av Larssons produktion, och framför allt hans diktning, läsas som olika former av angrepp på och kritiker av den litterära kultur som han verkar inom – en form av motstånd, men inte likt det jag talade om i förhållande till Frostenson. Hennes riktar sig mot verklighetens postmoderna tillstånd och språket, medan Larssons snarare riktar sig mot den litterära institutionen – litteraturens status och tillstånd i Sverige vid det tjugonde seklets slut – och präglas av ett starkt epok- och traditionsmedvetande. Därför ser angreppssättet och analysen ganska annorlunda ut i det som följer.

I centrum står vad han själv har kallat för 'dåliga dikter' eller 'den dåliga dikten', ett fenomen som görs explicit först i hans sista diktbok *Natta de mina*, men som, argumenterar jag, närvarar i stora delar av författarskapet. De tidiga exemplen diskuteras, men mest tid och omfång ägnas åt *Natta de mina*. Redan här bör det sägas att den dåliga dikten på inget sätt har, även om det ibland kan se så ut, en tramsig intention – åtminstone inte om man med "tramsig" menar någonting befriat från allvar och eftertryck. Strunt har, genom den litteraturhistoriska relationen till Almqvist och Ekelöf, en mer positiv klang. Frostenson och Larsson kan sägas dela en tro på litteraturen som en specifik kunskapsform, men i Larssons fall rör det sig till och med om en tro i icke-överförd bemärkelse: han liknar sin tro på litteraturen vid sin religiösa tro, som således går att förstå som en kunskapsform i paritet med vetenskapen och religionen.[702] Min vägledande hypotes är att det dåliga och struntet står i denna tros tjänst, en tro som, med Jameson, kan förstås som del av en modernistisk ideologi.[703] Denna idé om en ideologisk modernism spelade ingen avgörande roll i förra kapitlet, men tron på litteraturen delas av Larsson och Frostenson. Ideologin den är del av har dock inte lika tydlig bäring på hennes poetologi. Innan jag diskuterar dåligheten och struntet, kommer jag att diskutera dikternas estetisk-ideologiska bakgrund, eller: den larssonska poetiken, sådan den kommer till uttryck i hans poetologiska texter.

Frihet, mekanik, tradition

De särskilda stilarna

I det som följer kommer jag att presentera och diskutera hur Larsson i sina poetologiska texter förhåller sig till kategorierna 'stil' och 'formspråk', samt presentera förslag på hur detta förhållningssätt kan förstås i relation till ett par fenomen som enligt Jameson kännetecknar postmoderniteten. Av särskild vikt är Larssons uttalade intresse för "det värdelösa" och främmande, vilket har bäring på min förståelse av både hans struntdikter och *Natta de mina*.

Johanssons och Hauglands kommentarer om Larssons stil och hans modernistiska konstsyn hänger ihop med ett resonemang som Larsson för i essän "Den särskilda stilen" från 1984.[704] Han ger där först en definition av begreppet 'stil' som korresponderar med Roland Barthes bestämning av begreppet 'formspråk'.[705] 'Stil' i den här betydelsen är något som författaren inte kan befria sig från, något historiskt framvuxet, socialt och icke-individuellt som förenar den enskilda författaren med samhället: "Den är en nimbus av sociala och estetiska undermeningar som omger meningen."[706] Stilen, i betydelsen 'formspråk', föregår, sätter gränser för subjektet, men är också vad som tillåter subjektet att ingå i en relation till den existerande kulturen. Larssons exempel på detta är en "modernistisk" eller "kubistisk stil".

Talar man däremot, vilket han sedan gör, om en bestämd författare eller konstnärs stil skiftar betydelsen. Då blir stilen, skriver han, "själva materialiseringen av subjektiviteten". Det handlar dock inte bara om sådant som syntax och ordval – sättet som orden arrangeras på – utan om något mer komplext ändå:

> Jag föreställer mig stilen som en blind vinkel i en text. Tematiken och retoriken, det som den säger och hur den säger det, ger stilen dess konturer; men det är den stofflighet som tematik och retorik frambringar som är dess kropp, rummens och handlingarnas beskaffenhet samt själva berättelsens beskaffenhet.[707]

Även den här betydelsen av 'stil' är sannolikt hämtad från Barthes och *Le degré zéro de l'écriture* (1953). Där är 'stil' lika med det *ofrivilliga* uttrycket

för författarens biologiska egenart. Alltså, någonting oöversättbart, individuellt och okontrollerbart, vilket betonas när Larsson präglar denna betydelse av 'stil' med hjälp av materiell metaforik ("stofflighet", "konturer", "kropp"). Den sägs dessutom vara avhängig tematik och retorik – vad texten säger och hur den säger det – men, trots denna avhängighet, förblir den, enligt Larsson, något som *uppstår* snarare än något som författaren kontrollerar, annat än genom besiktning. Det innebär att den består av saker som en analys inte kan komma åt: "Man kommer endast åt stilens yttersidor, textens teknik och ämne, aldrig rummen den frambringar, aldrig tonen som är dess andra substans."[708] Denna beskrivning av stilen framhäver den som något immanent och oåtkomligt men likväl påtagligt och kan förstås som ett försök att komma bort från den traditionella dikotomin mellan form och innehåll.

Witt-Brattström skriver i *Stå i bredd* att Larssons *Autisterna* var "ett försök att tillämpa KRIS-teorierna om den Rena Texten utan Mening",[709] men i den här essän förnekar Larsson att ett sådant försök ens är möjligt. En värld skapas, eller antyds, alltid: "Litteraturen kan aldrig undkomma betecknandet. Ludiska element, melodiska element, allt ger sken av en värld."[710] Detta har inte med formspråk eller formella litterära grepp att göra, utan med tonen, den optik som författaren ser världen genom och den "unika atmosfär som härskar över hans arbeten". Han talar således om egenskaper hos texten som undflyr bestämning, som en analys inte kan komma åt, inte om en text befriad från mening.[711]

Föreställningen om "stilen som en oupplöslig del av författaren" eller "stilen som en materialisering av subjektiviteten" leder, enligt Anders Johansson, till att texten binds fast vid sin upphovsman, eller vid den bild av upphovsmannen som texten etablerar: "Allt faller på plats, cirkeln sluts, dörrarna stängs. Trovärdighet och närvaro uppnås måhända, men än sen? Vad ska man med den till?".[712] Det leder också, menar han, till ett "auktoritärt subjekt" som skriver, som har svaren, snarare än ett som låter sig skrivas och har frågor.[713] En sådan analys korresponderar väl med Jamesons beskrivning av modernismens stilsyn: den modernistiska urgesten, menar han, bestod i att uppfinna en personlig stil – "as unique unmistakable as your own fingerprints, as incomparable as your own body" – en uppfattning som förstås förutsätter en föreställning om ett unikt och stabilt jag, en privat identitet som kan generera eller utveckla sin vision av verkligheten.[714] Larsson talar om en sådan stilsyn i "Den

särskilda stilen" – och i essän "Konst/Ingenting" (1983) talar han om stilen som "den särskilda andningsrytmen man finner i en poets verk", varvid han lägger till att detta är någonting annat än formspråk.[715]

I efterordet till *Ordningen* (en samlingsvolym bestående av sex tidigare diktsamlingar samt ett antal opublicerade dikter från 1994)[716] gör Larsson dock ett par centrala anmärkningar vad gäller den egna stilen, men då i betydelsen 'formspråk'. Han säger sig drivas av ett ständigt behov att återuppfinna sitt sätt att skriva, hitta en ny stil, inte fastna och stelna i en som han har vant sig vid, vilket får två förklaringar – en prosaisk och en, han medger det själv, av mer fantastiskt slag.[717]

I den första förklaringen skriver han att han fort vande sig vid "det sätt att vara som fanns i dikten" och därför försökte finna ett annat. Förändringsdriften kunde föranledas av att han upplevde att en stil "närmast bar på 'pinsamt mycket' av min personlighet" och frågar sig varför han önskade undkomma denna: "Kanske för att uttryck som var så snabbt nedskrivna och därigenom personliga plötsligt skulle bli en objektivitet, något hanterbart. Det gick då att beskriva – likt ett ting, vilket manér som helst."[718] Han vill, med andra ord, fly just det som Johansson menar är orsaken till att hans författarskap stelnar. Han *vill inte* se sin subjektivitet materialiserad på boksidan – inte framstå som förtingligad, inte bli ett manér. Däremot är han inte rädd för att "likna 'en annan'" och nämner ett par dikter och sviter där det är "uppenbart" att diktare som Wallace Stevens, Gunnar Björling, Nichita Stănescu, Octavio Paz och Gunnar Ekelöf gjort intryck på honom.[719] Tillägget är viktigt: när han hade färdigställt en svit kände han sig tvungen att skriva på ett annat sätt; när han hade använt en stil "stängdes" den för honom:

> Kanske berodde svårigheten att gå in i [ett formspråk] en tredje gång på att jag uppfattade det så tydligt: hur detta sätt att skriva hade utmejslats genom andras föreställningar om "litteratur", vad som exempelvis upplevdes som "sensibelt". Om jag kunde se mig själv innanför den ramen av intelligens, helt igenom verserad, tänker jag mig att också min egen röst plötsligt skulle kunna kännas "så" – som var även den då ett skeende som bara hade "föreställts".[720]

Här handlar det inte om en ovilja att se den egna personligheten materialiserad och objektiverad, men om en ovilja att fastna i ett brukbart språk, en brukbar stil, som ger ett *litterärt* och *sensibelt* intryck, då det

skulle innebära inautenticitet, att något sådant som en *larssonsk stil* uppstod, möjlig för honom själv och andra att härma. Och det vill han inte. Istället dras han mot det som är honom främmande och binder ihop det med sitt intresse för "'det värdelösa'", vilket spelar en avgörande roll i denna studie:

> Rangordningarna är inte statiska […] Ja, även det som allmänt betraktas som värdefullt i ens närmaste bekantskapskrets kommer att förändras. Att uppmärksamma någonting som man själv tycker är så oväsentligt att det blir obehagligt, som om det utgjorde ett hot. Det som är '"främmande" är ännu inte begripet, ordinär smuts, arg mor, ens förälskelse. Att ingenting alls förstå, hoppas på att tecknen kommer; hittills är allt så bortvänt som en tystnad när det brusar i öronen."[721]

Detta "värdelösa" – som består av saker som är honom främmande, som *inte redan* betraktas som litterärt värdefull tematik – är någonting som han försöker ge "fysisk gestalt" i somliga av sina dikter. Ibland handlar det, som jag visar nedan, om att ge gestalt åt det värdelösa som sådant. Intressant nog tillför han här en motivering till intresset: de estetiska rangordningarna (av litterärt värdefulla teman) är inte statiska utan relativa och i förändring – vilket är en här central men lite trivial poäng, alla som någon gång har läst en arkadisk dikt lär vara varse detta. Att sätta fokus på sitt intresse för 'det värdelösa' är således att liera sig med förändringen, eller bättre: förändringens möjlighet, och därmed med originaliteten, den virtualitet som för in det nya i litteraturen. Annorlunda uttryckt: det som är värdelöst – eller det som är dåligt – är inte det *med nödvändighet*, utan på grund av kulturella och kontingenta faktorer som styr hur vi bedömer litteraturen, bestämmer vad vi menar med ord som *litterärt* och *sensibelt*. Är man kritisk till denna kultur är det inte särskilt märkligt att intressera sig för eller dras till det som utesluts eller ignoreras av den.

Att det "främmande" betecknas som något ännu-inte-begripet är därtill en epistemologisk motivering av poesin: genom att skriva om och uppmärksamma det främmande, närmar sig Larsson ting och fenomen som han inte förstår *för att förstå* dem. Men inte genom att föra tillbaka dem på något redan känt, införliva dem i ett formspråk eller en stil, utan genom att "hoppas på att tecknen kommer". Ett sätt att beskriva diktandet som inte riktigt låter sig inringas med kategorier som 'beskriva', 're-

presentera' eller 'efterlikna', så som dessa diskuterades i förra kapitlet. När ett subjekt *beskriver* något står det, som sagt, utanför eller över objektet – relationen är diskontinuerlig, vertikal och hierarkisk. Att "hoppas på att tecknen kommer" är att invertera den relationen och låta objektet inta subjektets position, varpå författaren *underkastas* det främmande, i hopp om att signifikanterna som gör det möjligt att föra in det i en dikt ska komma till honom, utifrån. Det är inte riktigt att skapa, men att genom en form av dialektisk receptivitet frambringa något och således att låta sig påverkas och förändras av det okända och icke-identiska andra.

Larsson talar också om en annan linje i dikterna, som handlar om att skriva fram den grad av öppenhet som ett barn erfar när detta inte förstår vad som sägs, det vill säga: att framställa någonting bekant som främmande, att skriva sig ur sin kunskap och erfarenhet, och möta världen som ett barn. Det är en sorts poetisk *tabula rasa*-princip. Från båda linjerna går en vilja att lämna det egna jaget och subjektiviteten att utläsa. Men de flesta stilar eller tonfall som Larsson har provat stelnar, trots viljan, till formspråk, ibland så snabbt som efter ett par månader: "Ofta berodde det på att jag såg dem – som man ser, identifierar, ett formspråk. Eller så dog de bara – synbarligen utan orsak."[722] Rädslan för att upprepa sig återfinns också i hans kommentarer till romanförfattandet, redan 1986 säger han: "Jag försöker hela tiden bryta sönder det jag gjort för att inte riskera att hitta min stil."[723] Formspråket måste, enligt Larssons poetologi, ligga utanför litteraturen för att vara levande, det vill säga: formspråket måste skänka motstånd. Även om det sannolikt inte är intentionen, kan det här också förstås som en spegling av det postmoderna tillståndet, sådant Lyotard beskriver det: multipliceringen av specialiserade språkspel, reflekterat i en differentiering och specificering av distinkta livssfärer och identiteter, innebär enligt Lyotard en kulturens centrumförlust. Larssons förändringsdrift kan förstås som en form av litterär centrifugalkraft som, för att tala med Michail Bachtin, har en differentierande, heteroglossisk funktion: den dominanta rösten, det stabila författarskapet, avbryts av olika röster, vilket i Larssons fall trotsar den stabiliserande och konstfärdiga finhet som han menar kännetecknar den svenska litteraturen, där skickliga författare lär sig hantera sina stilmedel till perfektion, men som konsekvens blir impotenta.[724]

Den mer fantastiska förklaringen till förändringsdriften är öppet självhagiografisk: Stig Larsson var sexton år och gick till Umeå Stads-

bibliotek för att låna en bok av psykologen Ronald Laing, som han nyligen hade sett på tv. Av misstag råkar han istället låna Roland Barthes *Litteraturens nollpunkt*, som fick en närmast profetisk påverkan på den unga mannen. Sammanblandningen är osannolik – det verkar föga troligt att Barthes och Laing stod bredvid varandra på bibliotekets hyllor, och även om Laing skrev poesi påminner ingen av titlarna på hans verk om *Litteraturens nollpunkt* – vilket förstärker den mytologiserande effekten:

> Denna tunna bok av Barthes tog mig plötsligt till en ny värld. Hans resonemang om formspråk, om hur markörer i olika stilarter signalerar ”litteratur”, förstärkte säkert min redan negativa inställning till vissa poetiska tonfall. Han gjorde mig kanhända överdrivet känslig för ”formspråk”, litteratur som sterilitet. När jag sommaren -78 skrev *Autisterna*, kände jag igen mig själv, om inte i det skrivna, så i meningens sätt. Men – redan våren -79 skulle jag uppleva det sättet som ”någonting som stelnade”.[725]

Redan som ung blev alltså den blivande poeten känslig för och motvillig till litterärt språk som stelnat till formspråk, blivit en kod som signalerade ”litteratur” till läsaren. Ja, passagen ringer av självmytologisering – Larsson berättar om den brådmogne ynglingen vars liv får bestämmelse för att han *råkar* läsa en stor fransk tänkare – men den ger vid handen ungefär samma sak som den prosaiska förklaringen: Larssons författarskap går att förstå som ett slags stilistisk provkarta, där olika sätt att skriva provas och överges – i såväl romanerna som dikterna – för att författaren inte ska stelna, inte bli synonym med sin stil, eftersom det skulle göra hans texter sterila.

Att Larsson värjer sig mot den stilsyn som Jameson talar om och Johansson implicerar betyder dock inte att man ska gå på den automatiska reflexen och kora honom till postmodernist: som jag vid flera tillfällen har konstaterat ska det postmoderna inte med någon nödvändighet förstås som ett radikalt brott med det moderna och än mindre som en konfrontation med eller omvärdering av det modernas värden. Larssons förhållningssätt kan istället, starkt tolkat, förstås som en del av hans epokmedvetande eller, svagare tolkat, i ljuset av en omständighet som kännetecknar postmoderniteten. Det vill säga, i förhållande till det konstnärliga tillstånd som råder när den estetiska produktionen har blivit en integrerad del av den allmänna varuproduktionen, vilket i en inte

oviktig mening har förändrat funktionen som estetisk innovation och litterärt experimenterande har.[726] Malcolm Bull har till och med hävdat att modernismen som sådan tar slut när litteraturen och konsten integreras i varuproduktionen, när läsaren blir konsument och litteraturen ingår i en allmän varukultur: esteticism blir konsumism, signaturen en logotyp, geniet en kändis.[727]

De två senare förändringarna förhåller sig Larsson till på olika sätt. Hur han på olika sätt verkar som ett slags massmedial kändis har redan diskuterats, men synen på formspråk och viljan att inte fastna i ett särskilt sätt att skriva, och så bli synonym med en marknadsvänlig litterär logotyp, kan förstås som ett svar på den andra förändringen, det vill säga som en form av estetiskt motstånd riktat mot den institutionella och kulturella förändring som gör författarens signatur till en logotyp, ett varumärke – en funktion som hans kändisskap dock har. Förändringsdriften är således en central strategi för att undvika risken som självimitation medför – att förvandlas till den litterära produkten Stig Larsson, vilket dock – och det här understryker orenheten i begreppen – kan förstås som en modernistisk hållning: Jameson talar på ett ställe om ”a modernism anxious to resist consumption and offer an experience that could not be commodified”.[728] En modernistisk vilja, alltså, men under andra omständigheter och villkor än de som rådde när Woolf, Joyce och Faulkner verkade. (Förändringsdriften är, det ska tilläggas, dock också knuten till att Larsson prissätter originalitet, vilket diskuterades i anslutning till hans intresse för det främmande och värdelösa och fördjupas nedan.) Genom att koppla Larssons åberopande av Barthes till postmoderniteten kan analysen vidgas ytterligare.

Att vilja förändra sitt litterära uttryck kan nämligen sägas handla om en skräck för det Barthes kallar för ”lagbundenheten” som vad gäller litteratur är ”ett överlagt mord”.[729] Med denna lagbundenhet åsyftar Barthes ett formspråk som har stelnat och därför bildar kontinuitet i ett författarskap, och en sådan kontinuitet medför en fara som han formulerar så här:

> snart uppstår en mekanik där det nyss fanns en frihet, ett nät av stelnade former dras allt hårdare åt kring ordens första fräschör och det växer fram ett nytt formspråk i stället för ett obeskuret uttryckssätt. När författaren når fram till det klassiska blir han en epigon till sin

> egen ursprungliga skapelse, *samhället gör hans formspråk till ett maner och honom själv till en fånge i sina egna formella myter.*[730] [min kursiv]

Barthes beskriver en konflikt mellan konstnären och samhället som nog har existerat lika länge som originalitet har varit ett litterärt kardinalvärde, men jag vill – med Bull och Jameson – hävda att denna intensifieras i och med postmodernitetens varukultur.[731] Författaren riskerar då inte bara att bli epigon till sig själv, utan en epigon till den litterära vara eller produkt som han eller hon framgångsrikt har skapat och torgfört – vilket inte nödvändigtvis är negativt, det kan ju innebära publik framgång och försäljningssuccéer, men det står i bjärt kontrast till (den modernistiska) *viljan* att erbjuda en erfarenhet som *inte* går att kommodifiera, vilket förstås delvis är en omöjlighet: för att en text ska bli ett verk måste den reifieras, förtingligas till ett objekt, och kommodifieras, bli någon form av vara. Skillnaden består dock i att göra motstånd mot en sådan, möjligen ofrånkomlig, process och att utan vidare acceptera den, omfamna kändisskapet, producera böcker i ett slags seriell logik, det vill säga: böcker som säljer för att de liknar tidigare böcker och läsarna vet vad de ska få, en logik som intensifieras i och med postmoderniteten.[732]

Larssons poetologiska efterord i *Ordningen* demonstrerar en form av medvetenhet om detta – vad jag har kallat för ett epokmedvetande – som, mer specifikt, kan beskrivas som ett slags uppfattning om kraven som ställs på den litteratur som vill kunna räknas som originell och kvalitativ: stilen, eller formspråket, måste i en eller annan mening förbli den litterära institutionen främmande. Författaren får inte fångslas i sina formella myter, utan måste skriva i tecknet av den virtualitet som säger att det litterära fältets rangordningar inte är statiska – det vill säga, han eller hon måste tillföra någonting kvalitativt nytt. I ett postmodernt tillstånd är Larssons kontinuerliga stil- eller formspråksförändring en strategi för att göra det, eftersom den syftar till att fjärma hans skrift från det redan kända, från tendensen att författarens signatur blir logotyp och varumärke, från risken att litteraturen blir en, indirekt, representation av upphovspersonen. Men – det är sakens andra sida – det finns ingenting som säger att denna kontinuerliga förändring *inte* kan förvandlas till en formell myt, om än i en andra potens, vilket har sin pendang i Larssons mytologiserande sätt att beskriva sin känslighet för ”litteratur som sterilitet”. Och det finns, trots allt, anledning att delvis ge Johansson rätt:

Larssons syn på formspråk – snarare än stil – är en tänkbar förklaring till varför hans författarskap nådde en ändpunkt. Förändringsdriften är ju sannolikt svår att upprätthålla i längden och Larssons tal om att guldet har tagit slut vittnar om att han inte nöjer sig med att fortsätta på de inslagna vägarna, fortsätta ge ut böcker som liknar dem han skrivit tidigare, men också att han inte längre kan finna väsentliga sätt att förändra sig på.

Individen och traditionen

”Mot slutet av sjuttiotalet var jag av den bestämda uppfattningen att jag inom en relativt kort tidsram skulle komma att betraktas som en legendarisk, kanske världsberömd person”, berättar Larsson i memoarboken *När det känns att det håller på ta slut* (2012).[733] Det var inte nödvändigtvis så att hans självupplevda ödesbestämning hade något med litteratur att göra, inte då, men när den visade sig ha det blev han varse att tiden som han var verksam i ställde andra krav på författare än det tidiga nittonhundratalet gjorde; situationen är en annan när modernismen inte bara har blivit en tradition, utan dessutom har varit det under en längre period, varför han i memoarerna tycker sig se skäl till självberöm: ”Om man tänker på hur pass mycket svårare det är *att skriva på ett annorlunda sätt* i slutet av nittonhundratalet, när det ändå är så mycket som har skrivits, så tycker jag nog att min prestation var anmärkningsvärd.”[734] [min kursiv]

Epokmedvetandet ställs här bredvid en annan central poetologisk detalj. Ambitionen, som förvisso inte utmärker Larsson, men upptar en anmärkningsvärd plats i hans skrivande, inte bara i memoarer, essäer och artiklar, utan även i dikterna. Han skriver, uttryckligen, för att bli klassisk – och när han talar om att bli klassisk, och därmed om estetisk kvalitet, är det en specifik sorts, tydligt modernistiskt kodad, kvalitet som det är fråga om, helt i linje med Viktor Sjklovskijs kategori *ostranenie*. Litteraturen han sätter störst värde på är den som tillför världen ”ett nytt sätt att se”, på vilken han ger exempel som Samuel Beckett och Thomas Bernhard.[735] På flera ställen jämför han sig med, och lovsjunger, författare som har gett honom tillgång till sådana nya erfarenhetsregister och framhåller även vikten av att det han gör måste kunna mäta sig med vad dessa har åstadkommit: ”Jag var tvungen att känna att jag

hade skrivit ner meningar som hade samma grad av både komplexitet och ett slags grace, så att det kändes som att det lika gärna kunde vara Proust eller Kafka som hade fört pennan, för att ge mig själv rätten att nämna sakerna vid deras rätta namn", skriver han i memoarerna, för att på nästa sida jämföra sig med Aleksandr Pusjkin och Wallace Stevens.[736] Bortsett från Pusjkin är det modernismens stora klassiker som han jämför sig med, vilkas like han har ambitionen att bli. Larsson betraktar alltså modernismen som en tradition och som en ideologi – som han vill förlänga, bli del av, men är samtidigt varse att hans situation är en annan än Stevens, Prousts eller Kafkas. Rör det sig om en fortsättning, är villkoren andra.

Horace Engdahl, som har skrivit utförligt om just Larssons ambition, har påtalat ett av de förändrade villkoren och som vi senare ska se delar Larsson hans problembeskrivning. Engdahl menar att läsningen av Larssons verk påminner om ett sällan diskuterat, men för vår tid särskilt viktigt förhållande,

> nämligen att många människor i vår kultur har slutat att ta litteraturen på allvar. Det fanns en tid, ännu måttligt avlägsen, då unga revolutionärer trodde att mänsklighetens framtid kunde bero på tolkningen av vissa rader hos Hölderlin. Klassikerna betraktades som meddelanden avfattade på chiffer, avsett att lura de härskande klassernas censur. Kunde man bara knäcka det, fanns där anvisningar och sanningar av ett omstörtande slag, nedlagda av motsträviga andar alltsedan begynnelsen. För kanske sista gången lästes de stora diktarna i en anda av febrig förhoppning.[737]

Att litteraturens marginalisering – eller bildningens ställning i kulturen – skulle vara en sak som inte diskuteras är svårt att hålla med om, men en välvillig tolkning av Engdahl kan göra gällande att det han åberopar som kontrast mot vår tid är romantikens och högmodernismens situationer, perioder kännetecknade av De Stora Författarna och deras Mästerverk, kategorier som postmoderniteten, skriver Jameson, antingen gjort omöjliga, eller förskjutit från konstens och litteraturens domäner (man kan ju tänka sig att en analog heroisering av företrädesvis manliga skapare sker på platser som Silicon Valley eller överhuvudtaget i informations- och distraktionsteknologins expanderande värld, fast med den betydande men i sammanhanget illustrerande skillnaden att man där inte låtsas

som att man framställer konstnärliga verk, utan öppet tillstår att skapandet ska resultera i kommersiella produkter).[738] Larsson, menar Engdahl, hör en äldre tid till. I masskulturens tidevarv är han en anakronism.

Masskulturen har förvisso inte fördrivit ”högkulturen”, men den har smittat ner den med sin ”konsumtionsattityd”, skriver Engdahl, varför konsten och litteraturen idag inte längre konkurrerar med religionen och vetenskapen utan med hastigt prolifererande underhållningsformer, varvid den, i en viktig mening, blivit del av den allmänna varukulturen. Skillnaden är inte essentiell – litteraturen har inte därför blivit sämre, den har inte *anpassats* efter konsumenterna – utan social och kulturell.

Men möjligen är det här en något för odialektisk syn på saken. Har konsten någonsin stått *fri* från underhållningen och marknaden? Är det inte snarare så att förhållandet till underhållning och marknad har förändrats, blivit viktigare? Autonomiföreställningen som impliceras verkar, kort sagt, överdriven: inte ens modernismens marknadsmotstånd, nej inte ens den autonoma konsten var fullständigt autonom, fullständigt fri från marknaden, kulturindustrin och konsumtionsattityden. Marknadsmotståndet har alltid präglats av distinkta relationer och beroendeförhållanden till samhällets varukultur.[739] Larssons anakronistiska karaktär består dock enligt Engdahl i att han står utanför den sociala och kulturella förändring som görs gällande, framhärdar i att betrakta litteraturen som likställig med religion och vetenskap, som något som åsyftar det absoluta, något som kan lägga en för tillvaron avgörande sanning i dagen.[740]

Även om förändringen alltså ska förstås som mindre drastisk än den är i Engdahls framställning, är det knappast en hållning som Larsson är ensam om och som med fördel kan beskrivas som en ideologi (eller en doktrin).[741] Termen ska dock inte missförstås som åsyftande någon form av falskt medvetande eller en illusion utan en inställning med litterära konsekvenser. Ideologin delas dessutom, som förra kapitlet gjorde gällande, av Frostenson – och, även om jag inte har några som helst bevis för det, en stor skara andra författare och poeter, som knappast betraktar sina verk som konkurrenter till Netflix eller Kanye Wests *My Beautiful Dark Twisted Fantasy* (2010), utan envist fortsätter tro på litteraturen som en särskild kunskapsform. Vilket bara ytterligare betonar att skillnaden inte kommer an på att någonting i litteraturen har förändrats, utan på att den litterära institutionen och dess plats i en omgivande kultur inte är

densamma som när de stora modernistiska verken blev till och skapade tradition (en tradition som denna tro på litteraturen kan sägas tillhöra, om man låter den sträckas så långt tillbaka som romantiken). Engdahl poängterar dock en relation mellan denna Larssons hållning och hans uppfattning att estetisk kvalitet är en objektiv egenskap hos litteratur och konst. Det antyder att originalitetstanken i Larssons konstsyn har milstolpens snarare än självändamålets karaktär.

Modernismen, förstådd som en tradition, har varit ett problem sedan författarskapets början. I essän ”Konst/Ingenting” skriver Larsson om den moderna konstens förändring (”eller i en viss ideologisk skepnad: utvecklingen”) som en konsekvens av att den tenderar att göra problematiseringen av form till sitt ämne, varvid formspråken fort ”förstörs”.[742] Nyhetens tradition – eller tyranni – råder och han ser inget alternativ till detta; individualiteten, som han menar utgör ordningens förutsättning, är en förvisso outtalad men stark kulturell lag. I en senare essä från samma år, ”Jaget och saken” (1983), ifrågasätter han den då rådande föreställningen om en tilltagande jagupplösning inom konst och litteratur på denna lags grund. Kravet på originalitet, som han menar har varit förhärskande sedan romantiken, hör ihop med ett krav på autenticitet – och, skriver han, när dessa krav väl har börjat ställas, blivit tankar som florerar i kulturen, har vi nått ”en punkt utan återvändo. Det är ju som att vakna ur en dröm. Vi ser oss själva som individuella jag, de kommande liven som projekt, och att låta sig blandas samman med det andra, med anonymiteten, är ett återvändande till sömnen”.[743] Jagupplösningen är alltså ett litterärt motiv, inte ett faktum – eftersom den modernistiska traditionen sätts i rörelse av denna vilja till individualitet och det medföljande förbudet mot imitation. Vi känner ”äckel”, skriver Larsson, av gesten ”som inte är unik utan repetitiv […] En tidigare tanke får tolkas, inte upprepas”.[744] Viljan till individualitet är således originalitetens förutsättning.

I ”Konst/Ingenting” skriver han:

> När en sak sägs för första gången får den en särskild klang. Det går inte att vända tillbaka till gamla stilar, ”som om ingenting hade hänt”. Det beror nog inte främst på att den moderna människans erfarenhet är så annorlunda, att formspråken måste motsvara vår fragmentiserade bild av verkligheten. Rembrandt och Piero della Francesca är inte utspelade. Men deras insikt kan inte upprepas, det blir inte samma sak.[745]

Behovet av, eller kravet på, förnyelse kommer alltså *från* traditionen och inte från en förändrad mänsklig erfarenhet. Traditionen är den lag som den skapande individen lyder under. Och för varje dvärg som klättrar upp på jättarnas axlar och blir kvar, krävs en annan ansträngning, en annan klättringsteknik, av nästa. Annorlunda uttryckt: modernismen fungerar här som en ideologi, en tanketradition som Larsson sätter sin tro till och skriver i. Det ger förvisso en ganska idealistisk bild av saken – som om insikt efter insikt *bevarades* i traditionen, stod i öppen dager, förblev de nästföljande tillgängliga – och bortser från sannolikheten att ingen författare har heltäckande kunskap om traditionen han eller hon verkar i, liksom att många insikter sannolikt kan upprepas av en så enkel anledning som att de har glömts bort.

Men det är en syn på saken som liknar den T.S. Eliot ger uttryck för i ”Tradition and the Individual Talent” (1919).[746] Utgångspunkten för Eliot är att nyskapande (”novelty”) är bättre än efterhärmning och imitation (”repetition”). Men för att nyskapande ska vara möjligt krävs ett historiskt medvetande, som är ”a sense of the timeless as well as of the temporal and of the timeless and the temporal together”, det vill säga: att genom det förflutna och tidlösa veta vad det är att vara närvarande i sin nutid.[747] För ingen poet, skriver Eliot, och ingen poesi, får sin mening isolerat – betydelsen och meningen uppstår i relation till dem som skrivit poesi förr, genom historien, vilket för honom är en estetisk princip. Det förflutna kan ändras av nuet, men nuet får sin riktning av det förflutna. Och det innebär att traditionstanken inte uppmanar till konformitet med traditionen, eftersom det vore att foga sig efter eller underkasta sig snarare än att verka samstämmigt med den: ”it would not be new, and would therefore not be a work of art.”[748] Traditionen, sådan Eliot ser på den, är en nyhetens tradition, vilket, i likhet med Larssons synsätt, inte är detsamma som en framstegets tradition. Poeten måste vara medveten om vad som gjorts tidigare – vad som inte längre kan göras – för att veta vad som kan göras:

> He must be quite aware of the obvious fact that art never improves, but that the material of art is never quite the same. He must be aware that the mind of Europe – the mind of his own country – a mind which he learns in time to be much more important than his own private mind – is a mind which changes, and that this change is a development which abondons nothing *en route*, which does not

> superannuate either Shakespeare, or Homer, or the rock drawing of the Magdalenian draughtsmen. That this development, refinement perhaps, complication certainly, is not, from the point of view of the artist, any improvement.[749]

Skillnaden, lägger han till, mellan nutid och dåtid, är att poeten som skriver nu är medveten om det förflutna på ett sätt som det förflutnas självmedvetenhet inte kan uppvisa, eftersom den inte inbegriper sig själv som ett förflutet, som en del av traditionen. Och det är vad Larsson menar när han skriver att slutet av nittonhundratalet är en svår tid att vara poet i eftersom så mycket är gjort och skrivet. Den som vill vara modern måste veta vad som inte längre är möjligt att göra. I relation till detta kan Larssons idé om den dåliga poesin ställas. Den diskuteras extensivt i kapitlets slut, men eftersom han i *Natta de mina* ger en vink om att den dåliga dikten får sin legitimitet genom att i en eller annan mening vara samstämmig med traditionen, finns det goda skäl till att anföra en central passage redan här:

> Jag är förnedrad
> men *överdriver jag inte nu?* –
>
> eller, ja – jag *känner mig förnedrad*
>
> bara av det faktum
> att det är –
> ja, att det här är
> poesi. Det här är poesi. Det här är poesi.
>
> Skrev Vergilius *också* dålig poesi? –
>
> Svaret: alla stora poeter
> skulle nog ha gjort det
> någon gång: skrivit *så här dålig poesi*. Samtliga betydande poeter,
> inklusive
> sådana storheter som
> Ovidius,
> Lucanus – personer eller rättare sagt SKUGGOR
> i den där diktarkretsen
> som Dante beskriver –
> visst var det som *en cirkelform* han beskriver dem? Formen av ett hjul?

> Svaret *(men vem är det som ger mig det svaret?)* att jag INTE ÄR ENSAM;
> JAG ÄR INTE ENSAM, JAG ÄR INTE ENSAM… [750]

Trots förnedringen som denna, enligt dikten, dåliga dikt innebär, betryggas författaren av att i skrivandets stund tänka på traditionens stora figurer, som sålunda kan läsas som i dikten inskrivna försäkringar om att dåligheten som han nu eftersträvar inte är en förfelad tanke, om att det – i relation till traditionen – finns en nödvändighet i hans strävan. Slutet antyder dock att en osäkerhet dröjer sig kvar. Ingen ger honom svaret – det dåliga innebär ett *risktagande*, vilket i sig fungerar som intäkt på att han är rätt ute. Och det som antyds är att det då – 1997, vid nittonhundratalet slut – framstod som nödvändigt att stå ut med denna förnedring, framhärda i risken, och skriva precis så dålig poesi. För att ingå i traditionen, för att bli en stor poet, för att bli en klassiker, för att få blicka ut från den där diktarkretsen som Dante beskriver.

Det finns alltså ett skäl till kapitlets titel: Larssons dilemma är väsentligen modernistiskt, och om han är den sista modernisten, rådbråkad av postmodernitetens villkor, är hans dilemma likväl detsamma som den förstas, ett dilemma som jag menar är bestämmande för författarskapets helhet och vars ärliga trivialitet en gång formulerades av Paul Valéry, den gången om Charles Baudelaire:

> Problemet måste för Baudelaire ha gestaltat sig på följande sätt – att bli en stor diktare, men ändå inte en Lamartine, en Hugo, en Musset. Jag säger inte att denna föresats skulle ha varit medveten hos Baudelaire; men den måste med nödvändighet ha förefunnits inom Baudelaire – ja denna föresats var egentligen Baudelaire. Den var hans *raison d'État*.[751]

Man hade, utan vidare, kunnat ersätta ”Baudelaire” med ”Larsson” i ovanstående citat. Deras situationer är dock olika. Walter Benjamin kommenterar Valérys formulering: ”Hans verk låter sig inte bara definieras historiskt, som varje annat, utan det var avsiktligt och medvetet historiskt.”[752]

Innan den dåliga dikten

Från diskussionen av Larssons poetologi ovan kan man sluta sig till två saker. 1) Det som har omtalats som Larssons intresse för det dåliga kan förstås i relation till hans stilsyn, det vill säga hans intresse för det värdelösa och det främmande – för det som ligger utanför litteraturen och konventionerna – det har med andra ord inte, som ordet antyder, endast en nivellerande syftning. 2) Detta intresse kan betraktas i förbindelse till hans modernistisk-ideologiska hållning; den dåliga dikten inbegriper ambitionen att bli en stor diktare och således ett starkt traditionsmedvetande, vilket, tillsynes, svär mot dess metod: att försämra, att skriva dåligt, skriva om dåligheter, att underminera författarens auktoritet, att närma sig pekoral och strunt och att skriva nedrigt – fenomen som ibland samexisterar i en dikt, ibland inte.

Larssons poetiska författarskap låter sig delas in i tre faser – den första, som stilistiskt och tematiskt är markant olik de senare, utgörs av poesidebuten *Minuterna före blicken* (1981) och *Den andra resan* (1982). Den andra fasen är den i boksidor längsta och där står *Samtidigt, på olika platser, Deras ordning* (1987) och *Händ!* (1988) i centrum. Böckerna som följer på dem – *Ändras* (1990) och *Ett kommande arbete* (1991) – utgörs av ett urval av dikter som inte passade in i de förra böckerna men skrevs under samma period och samma gäller för det omfattande urval som följer med som avslutande bihang i *En andra resa* (1992).[753] Tillsammans med *Uttal* från 1992 samlas böckerna från och med *Samtidigt, på olika platser* i volymen *Ordningen* och därefter påbörjas den avslutande fasen, som består av böckerna Larsson brukar beteckna som sina huvudverk, *Likar* (1993) och *Matar* (1995). Eventuellt ska också *Natta de mina*, hans sista diktbok, räknas dit, men den är dem så pass olik att det finns skäl att betrakta den som separat. Böckerna som följer på den – *Wokas lax* (1998), *Helhjärtad tanke* (1999) och *Avklädda på ett fält* (2000) – liknar i någon mening *Natta de mina*, men har snarare karaktären av självbiografiskt förankrade essäer. I *Helhjärtad tanke* finns förvisso en hop lyriska dikter samlade, men dessa är inte skrivna specifikt för den boken utan är av äldre datum. Den här undersökningen koncentrerar sig, som sagt, på *Natta de mina*, där Larssons biografiska kropp gör tydlig entré, och Larsson säger sig sluta skriva poesi, samtidigt som han säger sig skriva dåliga dikter.

Men innan jag diskuterar den kommer jag att se närmare på vad som förvisso bara är en del, men en särskilt viktig del, av Larssons omfattande poetiska produktion. Den dåliga dikten, som får explicit form först i *Natta de mina,* kan nämligen ställas i förhållande till ett slags spår som återfinns i bitar av snart sagt hela produktionen som föregått den, och som får särskilt tydligt avtryck i ett par sviter i *Samtidigt, på olika platser* och *Deras ordning* där ett antal antipoetiska strategier och teman sätts i undersökande bruk. Dessa kan inringas genom att betecknas som 1) struntdikter, i linje med C.J.L. Almqvist och Gunnar Ekelöf – 2) dikter som arbetar med försämrande strategier, t.ex. att genomgående undergräva påståenden, författarens auktoritet och kontroll över det skapade, samt dikter som kommenterar och avslöjar sin egen retorik och 3) dikter som anklagar poesin/litteraturen för att vara lögnaktig. Den första och den andra typen kommer strax att kommenteras i korthet samt kontextualiseras, medan den andra typen är mest lik den diktart som *Natta de mina* består av, varför den avhandlas sist. Mitt huvudsakliga intresse ligger som sagt vid *Natta de mina*, men det antipoetiska stråket i Larssons författarskap är också en betydelsefull helhet – förvisso differentierad och knappast ett planerat eller konsekvent utfört projekt – som bör ställas i relation till hans aversion mot sin samtids litteratur.

Aversionen kommer till uttryck på ett par ställen, men tydligast i den ökända artikeln ”Fångade i sin egen finhet” som publicerades i *Dagens Nyheter* hösten 1996. Larsson argumenterar där utifrån ståndpunkten att något sådant som objektiv kvalitet existerar och att somliga – exempelvis han själv – har förmågan att uppfatta denna, vilket gör det möjligt för dem att särskilja den meningsfulla konsten från den meningslösa. Från denna bas går han till storms mot flera av tidens mest uppburna författarskap – Katarina Frostenson, Tomas Tranströmer, Göran Sonnevi, P.O. Enquist, P.C. Jersild, Göran Tunström, Torgny Lindgren och Kerstin Ekman – för att förklara varför litteraturen, med hans ord, förfaller:

> Modernismen är naturligtvis den stora boven: modernismen som är nödvändig. En idé som betyder någonting för människan kan aldrig förintas. Den är en ”point of no return”. I och med att romantikerna upptäcker att Shakespeare är bra, trots att det som han gör inte stämmer med vedertagen estetik, slås man av tanken att någon kan ställa sig upp mot sina föregångare, göra något som ingen tidigare har

> gjort. Det behöver inte vara så dramatiskt, det kan vara fråga om en viss penselföring.[754]

Denna nödvändiga modernism, från vilken ingen återvändo finns, sviks av samtidslitteraturen. Författarna har fångats i finheten som den omgivande kulturen tillmäter dem, de fortsätter skriva i stilar som accepterats av det litterära samfundet, som blivit *erkända* och därför impotenta, döda; de tar inga risker – varken litterärt, personligt eller politiskt; de är bekväma, behagande och skriver *god* litteratur.

I en hyllande recension av Willy Kyrklunds *Om godheten* (1988) kontrasterar han denna, särskilt lyckade, bok med en föraktfullt kritisk beskrivning av den svenska litteraturen, som ytterligare framhäver vad han ogillar och vänder sig emot:

> Alla våra goda epiker med sina goda tankeväckande alster träder in i oss med ett språk som bara flyter i den allmänna meningens och förnumstighetens namn. Annat är gjort för att visa på konstförfarenhet, se så snirklande meningarna kommer och allt glitter som är omkring dem, men efter stundens tjusning ser man liket man har legat med.
>
> Myrdal och några andra kan skriva idag, de flesta gör sig bara till.[755]

Det som Larsson här kallar för ”konstförfarenhet” kan utan vidare identifieras med det som litteraturforskaren Daniel Tiffany i *My Silver Planet* (2014) betecknar ”kitsch”, det vill säga litteratur som, först och främst, signalerar att den är fin litteratur, men som inom ramarna för en modernistisk litteraturideologi egentligen är ett slags den äkta litteraturens simulakra.[756] (Det går dock också att förstå i relation till Larssons kommentar om Barthes – författarens känslighet för hur markörer i olika stilarter signalerar ”litteratur”.) Denna litteratur har avsvurit sig (det nödvändiga) kravet på att vara kättersk och istället anpassat sig till det kulturella hägnet – den gör sig till, simmar medströms i den allmänna meningens kanaler, är fångad i ett dött formspråk. Larsson konstaterar i en hyperbol liknelse att denna de flestas litteratur är död, vilket deras snirklande, glittrande meningar (det sköna eller vackra i stilen) bara för en stund förmår dölja, sedan ser man ”liket man har legat med”.[757]

För att tydliggöra Larssons anklagelse kan man – om man lösgör den från den historiska kontexten som den är tillämpbar på – operationalisera Engdahls diskussion av den förromantiska repetoardiktningen:

litteraturen som är fångad i sin egen finhet gör bruk av en sensibel, litterär repertoar, det vill säga ett förråd, antingen personligt eller allmänkulturellt, av material och tekniker som allaredan förvandlat verkligheten till ett slags litterära ”halvfabrikat”, en sekundär kod och retorik som används för att dess verk ska uppskattas av de i koden invigda. Detta är, så beskrivna, verk som ger en ”bestämd verkan” snarare än återger en ”bestämd intuition”.[758]

Motviljan mot att skriva en sådan litteratur och motviljan mot kulturen som enligt honom upprätthåller, berömmer och legitimerar den är en viktig, för att inte säga central, del i den larssonska poetologin, vilket kan ges ytterligare ett exempel: i efterordet till *En andra resa*, som samlar de båda första diktböckerna i reviderad form, talar Larsson om ”den form av aggressivitet som finns inuti själva språkrytmen i alla meningslösheter, i barnblaj och i slagen av vansinne”,[759] men också indirekt om vad denna aggressivitet är riktad mot – i den här volymen har han nämligen uteslutit ett antal dikter, med motiveringen att de var alldeles för präglade av en ”hög, poetisk ton”.[760]

Larssons resonemang anspelar inte medvetet på Jamesons uppfattning om att konsten under postmoderniteten har fått dekorens status, något som även François Gaillard instämmer i,[761] men sambandet är påfallande. ”This is […] the face of postmodernity”, skriver Jameson, ”the return of beauty and the decorative, in the place of the older modern Sublime, the abandonment by art of the quest for the Absolute or of truth claims and its redefinition as a source of sheer pleasure and gratification […] Art thus, in this new age, seems to have sunk back to the older culinary status it enjoyed before the dominance of the Sublime”.[762] Som även Espen Stueland har påpekat identifierar Larsson litteraturens förfall med dess förmåga att bli vacker och dekorativ – ja, kitsch.[763] Det är mot en sådan förmåga eller tendens som Larssons antipoesi och antilitteratur är riktad. Den fungerar således som en relativt traditionell form av kulturkritik – en udd riktad mot den problematiska och sterila finhet som enligt honom utmärker den svenska litteraturen; en kulturkritisk, antilitterär och antikulturell hållning som egentligen inte utmärker Larsson utan är del av en längre, modernistisk tradition.

Larssons strunt

Avdelningen ”Sadistisk konferens” i *Samtidigt, på olika platser* utgör författarskapets mest konsekvent genomförda struntestetik. Dikter av struntkaraktär återfinns dock på flera ställen i författarskapet – när Larsson talar om en aggressivitet ”inuti i själva språkrytmen i alla meningslösheter, i barnblaj och i slagen av vansinne” är det om dessa struntdikter han talar.[764] Jag kommer enbart att diskutera en sådan – ”Kineserna”, som inleder ”Sadistisk konferens” – eftersom den är så pass typisk att den kan betraktas som representativ för uttrycksformen.

Tjang-Kaj-Tjeck	1
Tjang-Kaj-Tjeck	2
Vi marscheeerar	3
TJANG-KAJ-TJECK	4
Do-re-mi	5
Fa-so-la	6
Ping.	7
Vi är här.	8
Vi är där.	9
Vi är en här.	10
Vi är en här.	11
Tjang-Kaj-Tjeck	12
Pong.[765]	13

Vid en första anblick har den här dikten mer gemensamt med en nonsensartad barnramsa än den har med traditionell poesi, orden tycks fungera som ljud i högre grad än de kommunicerar betydelse. Dikten har dock ett subjekt, ett ”vi” som utgörs av en marscherande här (rad 10–11), som i utsagorna på rad 8–9 tillkännager att de befinner sig på två platser, ”här” och ”där”, indexikala tecken vars referens inte går att utröna. Vi ges också en försvenskad eller barnsligt förvanskad stavning – som gör ortografin grundare, relationen mellan bokstav och fonem mer direkt – av Chiang Kai-shek, som var Kinas nationalistiska ledare under inbördeskriget, partiordförande i Kuomintang. På rad 5–6 staplas solmiseringar, namngivna toner i en västerländsk diatonisk skala, som här inte fullföljs (med ”ti-do”) utan punkteras, efter ett radbrott, av det enstaviga ”Ping”, en beteckning på ett atonalt ljud som nivellerar skalan, men också ett

ord som när det rimmar med sista radens ”Pong” konnoterar bordtennis, men också kan läsas som ett barnsligt eller konventionellt, det vill säga orientalistiskt, sätt att beteckna ”Kina” eller ”kinesiska”.

Att tredje raden talar om för oss att diktens vi marscherar kan dock tänkas göra länken mellan dessa metonymiskt sammanhörande tecken starkare och uppmana till en läsning av dikten som en sorts marschsång, där upprepningen av det trestaviga Tjang-Kaj-Tjeck utgör grundrytmen och refererar till ledaren för det vi, den här, som marscherar, vars militäriska likformighet får textlig gestalt i upprepningarna och vokalrimmen på rad 8-11. Det blir så möjligt att läsa dikten som bestående av en serie slagord, yttrade av denna här på marsch, som med slagorden – såväl semantiskt som strukturellt – fastslår och *performativt* etablerar sin gemenskap.

Men går det inte att utvinna ytterligare mening ur det här? Är det inte också möjligt att läsa den som en antimilitaristisk marschdikt, där det manliga rimmet mellan rad 7 och 13 – mellan diktens mitt och slut – understryker det vanskliga och hopplösa i all krigföring genom att referera till den kinesiska nationalsportens smeknamn, ping-pong, som i så fall kan tänkas implicera att varje militär aktion slår tillbaka på utföraren? Kriget är meningslöst, sig likt, en banal upprepning?

Eller är anspråket något mindre, ping-pong-rimmet en ironiserande kontrast som syftar på marschrörelsens monotoni men som i sin barnslighet nivellerar stoltheten och högfärden som en sådan rörelse är menad att beteckna? Eller rör det sig kanske bara om en rasistiskt anstruken struntdikt där folket som anspelas på i dikttiteln, ”kineserna”, identifieras med en uniform ”här” som i slagordsmarschens förblindade gemenskap följer sin anförare, som dessutom förlöjligas genom den förvanskade – grunda – ortografin?

Eller finns det kanske en positiv tolkning: låter sig dikten läsas som att den hånar en nationalistisk totalitarism, där inget sådant som en personlighet existerar, utan blott en likformig här som står i led bakom sin anförare, personen som ger gemenskapen sin identitet? Då vore det Chiang Kai-shek, inte kineserna i gemen, som radernas spe riktas mot. Eller är det kanske bara en nonsensramsa, som spelar med tecken som läsaren känner igen och som ”passar samman”, men utan att etablera ett bestämt förhållande mellan dem – ett förhållande som i normalfallet gör det möjligt för uttolkaren att schakta upp det som brukar kallas för

ett budskap ur dikten – alltså: en poesi som är dadaistiskt oberoende av meningens axel, med den inte obetydande, om än indirekta, poängen att negera den konstförfarenhet, den allvarliga och djupsinniga finhet, som brukar associeras med poesi genom att implicit säga ”också det här är poesi”?

Min poäng är att samtliga tolkningar är möjliga. Det är en ”öppen text”, det vill säga en vars mening re-konstitueras varje gång den läses, som inte har en mening oberoende av läsakten och som sålunda snarast syftar till att skapa en effekt.[766] Eller att väcka en reaktion – förvirring, irritation, muntration – snarare än förståelse. Men det är också en form av strunt som har ett negativt, aggressivt förhållande till den konstförfaret fina poesin, en form av nonsens som är helt befriat från djup och djupsinne.

Struntestetiken kan också fungera på andra sätt, som i dikterna ”Mycket enkelt” och ”Mani” från *Samtidigt, på olika platser*, där ytterliga trivialiteter potentieras till poesi. I den senare skriver Larsson om att tvätta sitt könsorgan och värma på ravioli, vardagliga handlingar så låga och i sig meningslösa att de får en komisk prägel när de behandlas med poetiskt allvar. Jag citerar den i sin helhet:

Min penis är fuktig.	1
Jag har tvättat den.	2
Nu väntar jag på att raviolin ska bli varm.	3
Här på Kungsholmen äter vi mycket ravioli.	4
Vad vet jag egentligen om det?	5
Okay. Jag tror att vi äter mycket ravioli	6
Här på Kungsholmen.	7
Varför tror jag det?	8
Nej, det gör jag egentligen inte.	9
Jag måste byta ämne.	10
Raviolin puttrar på spisen.	11
Nej, nu är jag där igen.	12
Ravioli. Ravioli. Varför skriver jag om ravioli?	13
Jag är tvungen att skriva om ravioli.	14
Det är en dålig förklaring. Vem skulle tvinga mig?	15
Och hur kommer penisen in i bilden?	16
Det låter riktigt otäckt: ”penisen in i bilden”.	17

Det verkar ju som om det vore någonting sensationellt	18
Att jag har tvättat min penis.	19
Det är det inte.	20
Det verkar faktiskt som om jag skriver ner	21
Allting som jag tänker.	22
Gör jag? Hjälp![767]	23

Diktens inledande rader rör sig kring två nästan schablonmässigt låga och trivala markörer: det poetiska jagets könsorgan och ravioli av sorten som man köper i konservburk och värmer på spisen. Ställda bredvid varandra skapar de en trivial, antipoetisk atmosfär och scen: dikten skrivs *efter* att poeten har skött sin intimhygien och *medan* han väntar på att den billiga konservmaten ska bli varm på spisen.

Resten av dikten består av ett slags kontrollförlust. Diktjaget gör påståenden vars sanningshalt genast förnekas, varpå han snart inte tycks förmögen att kontrollera vad han skriver ner, eller: det triviala tränger sig på, vilket kan förknippas med 'det värdelösa' (som ovan diskuterades i anslutning till det poetologiska efterordet i *Ordningen*): tecknen kommer, diktjaget kan inte låta bli att skriva det han skriver.

Som helhet kan dikten läsas som en metapoetisk ironi: inledningsvis möter vi ett jag som beskriver sin omedelbara omvärld och det verkar som att vi ska läsa en typisk, men låg, dikt om dennes intimsfär, en "bokstavlig" skildring av något vardagligt. Men så inrättas en andra röst (första gången på rad 5), som stryper flödet som har inletts, ifrågasätter dess innehåll och förklarar för oss att det vi har läst är ogrundade hugskott – jaget skriver bara ner allting som han tänker. Espen Stueland har beskrivit denna andra röst som "ett medvetet försök att införa ett oacceptabelt tonfall", ett slags tveksamt tonläge och stark auktoritet som "borde lysa med sin frånvaro i traditionell poesi".[768] Vad den andra rösten formellt gör är – för att tala i termer av Roman Jakobsons kommunikationsmodell – att fjärma dikten från dess referentiella funktion och närma sig den fatiska, som etablerar kontakt med läsaren, öppnar dikten som ett slags kommunikationskanal, genom vilken den referentiella funktionen sedan ifrågasätts på ett komiskt vis. Men inte i syftet att vinna läsarens förtroende, ta oss i handen, utan för att undergräva läsarens (eventuella) tro på att dikten som Larsson skriver har någon mening, och i stället presentera den som en frambrytande meningslöshet, 'det värdelösa' i poetisk

gestalt, ja, en poetisk mani som poeten inte riktigt kan kontrollera, ett vansinne utan betydelse. Varför skriver han om ravioli? För att han är tvungen att skriva om ravioli. Det är en dålig förklaring. Ingen tvingar honom. Men det finns ingen bättre.

Larsson ger ett exempel på vad som efter Henri Michaux kan kallas *la grande permission* – att man under nittonhundratalets andra hälft är tillåten att skriva en dikt i vilken form man vill, utan att dess status som poesi sätts i fråga.[769] Han kan fylla sina dikter med vad som helst, skriva vad som helst, vilket strunt han vill, utan att dikterna slutar vara, slutar räknas som, poesi – en tanke som antyds i två av struntdikternas titlar: ”Kan detta göras?” (*Samtidigt, på olika platser*) och ”Stoppa mig!” (*Deras ordning*). Och ja, det kan uppenbarligen göras – ingen eller inget stoppar honom.

”Instruktion i att skita” heter en av sviterna i *Deras ordning*. Den initiala ironin är uppenbar: en handling som också en nyfödd bebis kan genomföra utan hjälp ska förses med en instruktion. Men titeln konnoterar förstås även det abjekta och låga – avföring, slagg – något äckligt, men också meningslöst, något som man inte vill veta av. Titeln låter sig dessutom läsas elliptiskt, som ”Instruktion i att skita ner”, eller för att stretcha det en aning, ”Instruktion i att skita ner poesin”. Den framhäver sålunda en av struntdiktens intentioner: att grisa ned, förstöra, nivellera, negera de ”goda” författarna och deras fina konstförfarenhet, de snirklande meningarna, glittret som är omkring dem, utmana smaken, bli avfärdad, ta risken att räknas bort från poesin – ja, fullfölja risktagandet som den modernistiska ideologin påbjuder. Men dikterna trycks, publiceras, recenseras, hyllas, blir lästa – för på vilken grund skulle någon kunna säga att det han gör *inte* är poesi?

Även om struntdikterna av ”Kinesernas” sort inbjuder till tolkning har jag visat hur det är fullt möjligt att åstadkomma tolkningar som utesluter varandras giltighet, eller: en serie med varandra inkommensurabla tolkningar, samtidigt som inget i dikten låter oss argumentera för att en av dem är mer giltig, bra, korrekt, eller produktiv än någon annan. Den är, som sagt, öppen. Referenterna eller tecknen hör ihop, men saknar ett bestämt förhållande. Där finns inget kryptiskt, inget chiffer att lösa, på sin höjd en illusion av mening, ett njutningsfullt och komiskt sabotage: ”Varför är du så vilsen, / Lilla prutti-prutt?” lyder den vanvördiga och ironiska frågan till läsaren i en av de sista (typiska) struntdikterna, ”Öm-

klig dansör" i *Ändras*.[770] Men även om man inte "bjuds in" i struntdikten, även om man läser den och undrar vad Larsson egentligen vill säga med sina ord, har struntdiktens humoristiska sida en inkluderande funktion: den *gör* läsaren införstådd, manar henne att läsa dikterna i relation till andra dikter, att skratta med i det antipoetiska hånet.

En införstådd läsare är dessutom medveten om att den här sortens struntdiktning inte är något som utmärker Larsson – hon är medveten om att det är en diktart som kan placeras i en relativt omfattande, framför allt modernistisk, tradition – det vill säga: att risken Larsson tar är obetydlig, sanktionerad av historien – och jag vill nu runda av avsnittet med att ge dess konturer en snabb skiss.

Å ena sidan bär diktarten tydliga affiniteter med dadaismen och andra praktiker som hör det historiska avantgardet till, å andra sidan bär idén om att skriva dåligt ett slags släktskap med det svenska pekoralets historia.[771] Åtminstone om man ser på en av delarna av denna historia som Daniel Möller skisserar i artikeln "Pekoral och pekoralister i Sverige" (2018). Möller lyfter fram ett antal av den svenska litteraturens mest centrala namn – från Georg Stiernhielms och Olof von Dalins litteraturkritiska pekoral via Birger Sjöbergs "pekoralistisk-estetiska hållning" till Gunnar Ekelöf – som författare som på olika sätt drog kreativ nytta, och förhöll sig *medvetet*, till pekoralet. [772] Mest betydande i det här sammanhanget är Ekelöfs sätt att göra bruk av vad Möller kallar för pekoralpastischer, vilket kan tjäna som en intressant kontrast till Larssons experiment i att skriva dåligt, främst eftersom Ekelöf i dem riktade den kritiska eggen mot ansedd och kritisk välrenommerad poesi, snarare än mot rena pekoralister som Karl Krüger-Hansson och Alvar Gustavsson-Lager.

Bakom masken A:lfr-d V:stl-nd, huspoet på den satiriska tidskriften *Grönköpings Veckoblad*, skrev Ekelöf dikter som blandade skämt och allvar, medveten dålighet och nonsens, med konstnärlig ambition, samtidigt som han satte detta avsiktliga pekoral i litteraturkritiskt bruk, huvudsakligen för att gäcka och kritisera den högtflygande stil och de storvulna anspråken på att vara en generations röst som 40-talister som Karl Vennberg, Lars Ahlin, Stig Dagerman gjorde med sina livsångestprogram. Liksom Larsson reagerade alltså Ekelöf mot sin samtids uppburna litteratur. Men inte bara. Ekelöfs pekoralistiska dikter utgjorde även, skriver Möller, "ett experimentfält för framväxandet av centrala

delar i strountestrilogin". Två av dikterna som först publicerades i *Grönköpings Veckoblad* infogades senare i den nyskapande *Strountes*.[773]

Carl Olov Sommar berättar i sin biografi över Ekelöf att han i början av femtiotalet blev skeptisk till möjligheten att skriva "stora dikter" – dikter av den sort som en gång gjort *Färjesång* (1941), *Non Serviam* (1945) och *Om hösten* (1951) så framgångsrika. Han värjde sig mot att hans dikter skulle uppfattas som "vacker poesi", mot att de skulle förvandlas till ett partitur som en skådespelare läste upp lite extra högtidligt i radio. Själva formen, tycktes det honom, var behäftad med jobbiga förväntningar: förväntningar som Ekelöf ville slita sig från och gå på tvärs mot.[774] Pär Hellström påpekar också han att den nya poetik som utvecklades i och med Strountesböckerna närs av en aversion mot fyrtiotalisterna "höga poesi" – stora kompositioner, formfulländning, intellektualism och avancerat bildspråk. Ett slags modernismens salongsfähighet hade utvecklats och när Ekelöf såg att han till viss del själv varit del av utvecklingen, ville han finna nya vägar, fortsätta den kämpande modernismen, inte stå i det accepterades led.[775] Så långt tycks likheten med Larsson tydlig, men som Anders Mortensen framhåller finns även ett positivt element i Ekelöfs struntdiktning. Meningslösheterna och struntet var inte bara en smocka riktad mot det då tongivande poesiparadigmet, utan också mot den svenska välfärdsstatens dominerande, helt igenom ekonomiska, värdediskurs. Genom att förvandla det nytto-, värde- och meningslösa till värden – göra dem positiva och motsatserna negativa – syftade han till att kullkasta sina läsares mest grundläggande uppfattningar och värderingar, såväl estetiska som samhälleliga och kulturella. Ekelöfs strunt bar således en generell kulturkritik *och,* menar Mortensen, ett poetiskt paradigm att ersätta fyrtiotalismens med.[776]

Så total och positiv syftning har inte Larssons strunt. Viktigt här har varit att peka på en struntdiktningens historiska parallell. I nästa avsnitt diskuterar jag en annan central bakgrund till *Natta de mina* och den dåliga dikten, som dessutom låter situera Stig Larssons syn på poesi på ett sätt som gör att den kan ställas i relation till postmoderniteten. Det handlar om en i de tidiga dikterna återkommande tanke om poesins lögnaktighet, en tanke som, likt struntet, givetvis inte utmärker just Larsson, men som kan förstås på ett särskilt sätt i förhållande till det postmoderna. Den är dessutom betydande som kontrast till den sanningslidelse som senare kommer till uttryck i *Natta de mina*.

Dikt och förbannad lögn

> Fabricera inte ännu en lögn!
> Jag har hört tillräckligt.
> Det är så grymt.
> Jag har inte trott ett ord.
> Nu önskar jag tystnad.
>
> STIG LARSSON, *Deras ordning*

Deras ordning är boken där diktens lögnaktighet tematiseras mest omfångsrikt och konsekvent och i det som följer kommer jag att koncentrera diskussionen kring en dikt därifrån, ”En man vaknar upp med huvudvärk”, som dessutom är en av Larssons få berättande dikter. Dikten gör bruk av ett klassiskt science fiction-topos – den handlar om en man som vaknar upp i en verklighet med minnen av en annan.[777] Genom detta grepp förbinder Larsson lögnen och dikten, ja han gör den förra till den senares logiska förutsättning:

> En man vaknar upp med huvudvärk,
> sträcker handen mot den elektriska väckarklockan.
> Ändå drack han inget under kvällen;
> han minns ingen dröm.
> Efter några timmar, kanske några dagar,
> börjar han förstå att det aldrig har funnits
> någon poesi.
> En gång skrev han dikter,
> det är han helt säker på.
> Men alla tittar så konstigt på honom
> när han nämner det,
> så han undviker ämnet helt och hållet.
> Efter ytterligare några dagar –
> detta oroade honom redan den första dagen,
> men han ville inte ens erkänna det för sig själv –
> förstår han att det inte enbart var poesin som var en dröm:
> det finns inte heller några lögner.
> Ingen förstår vad lögn är, ingen kan ljuga.
> Man sårar varandra oupphörligt,
> men vet inte hur man ska undvika detta.[778]

Vad mannen som vaknar upp med huvudvärk förstår är att poesi aldrig har funnits. Men han har ändå ett minne av att ha skrivit dikter. Likaså har lögnen aldrig funnits – ingen vet vad lögn är, ingen kan ljuga – människorna i den här världen är med andra ord bokstavliga, med förkrossande sociala konsekvenser, vilket antyder att lögner inte enbart är av ondo. De fyller en funktion, vilket mannen som vet hur man ljuger kan dra nytta av:

> Till en början blir han mycket populär,
> ja ofta till och med älskad,
> eftersom han ljuger, eftersom han kan ljuga.
> Men ju längre tiden går desto svårare blir det
> även för den här mannen.
> Han börjar få dåligt samvete;
> då upphör han med sina lögner.
> Hans vänner inser snabbt att de har överskattat honom.
> Många överger honom.
> Allt oftare sitter han ensam i sitt rum
> och låter tankarna gå.
> Det fanns någonting så berusande i den skam han kunde känna
> efter en verkligt fräck lögn.[779]

Lögnen har samma retoriska funktion som poesin ges i en dikt som ”Folkets man” (*Ändras*), där Larsson framställer den som en strategi för att framställa honom/författaren som mer intressant än han annars är, som något väsentligen oärligt och inställsamt, ”som en mus vid ostbiten, / en kärlekskrank gubbe vid donnans fönster / och en annan mus som gör ett trick / och pilar in i sitt eviga hål i en serietidningsruta”.[780]

I världen-utan-lögn visar sig lögnen vara en särskilt lyckad social strategi. Ingen *kan* förstå att han ljuger, att han framställer sig själv på ett oärligt sätt, som mer intressant än han i själva verket är. Men det bereder honom skam och när han slutar ljuga blir han ensam. Det förtäljs dock inte om det beror på att hans vänner upptäcker lögnerna, eller om frånvaron av lögner helt enkelt slutar göra honom intressant, men eftersom mannen som vaknar upp med huvudvärk har ett minne av att vara poet, är det senare inte en orimlig tolkning. Lögnen vållar dock också njutning, en berusande känsla – och i sin ensamhet börjar han ljuga igen. Eller inte riktigt. Han börjar skriva dikter, vilket framställer poesin som

en form av privat ljugande, en icke-social lögn, men också – i förlängningen – en patologisk och destruktiv asocialitet:

> Han frestas nu av tanken på att skriva en dikt,
> prövar sig fram under heta eftermiddagar.
> Det blir en fix idé för honom,
> han blir allt mer okoncentrerad i sina kontakter
> med andra.
> Han börjar försumma sitt arbete,
> går ofta sjukskriven.
> Ibland ringer hans hustru;
> de har separerat under den senaste månadens kris.
> Hon försöker få honom att inse att det inte är särskilt bra att grubbla
> för mycket.
> Han håller med henne,
> bara för att bli av med hennes röst.
> Efter samtalet skrattar han obesvärat.
> Hon har ju rätt, tänker han.
> Nu börjar arbetet.
> Vilket arbete?
> Menar han glömskan?
> Menar han lyckan?[781]

Vad är det egentligen för bild av diktandet som framställs här? Om vi utgår från de uppställda premisserna – att detta fiktiva universum är ett där något sådant som fiktivt skrivande inte kan existera – ger Larsson en bild av skrivandet (och lögnen) som virtuell frihet, något som frigör jaget från – låter honom glömma – de stabila strukturer som annars hägnar in livet (lönearbete, monogama äktenskap, förtroliga vänskaper), en sorts frigörelse som innebär möjligheten till en *sant* individuell erfarenhet, obunden av det intersubjektiva och sociala, vilket i sin tur innebär möjligheten att erfara det egna livet som något *i sig*, utanför aktörsnätverk, omgivning och relationer. Arbetet, diktskrivandet, kallas därför ”glömskan”, men också ”lyckan”, vilket låter sig tolkas som att lögnen och dikten är detsamma som frihet. Men bara för att resten av världen inte vet vad det är att ljuga. Den sanningens värld som dikten tecknar är reglerad och bunden – språkspelen i den är entydiga, pålitliga och essentiellt icke-fiktiva – eller annorlunda uttryckt: världen är bestämd av en entydighetens hårda realitetsprincip, som mannen som vaknar upp

med huvudvärk kan upphäva med diktens hjälp. Glömma, bli fri.

Eftersom dikten ställer upp en alternativ verklighet mot vilken vår egen speglas finns det skäl att ge den en allegorisk läsning, eller mer specifikt och för att följa avsnittets etablerade dikotomi: att läsa den *som en dikt som försöker säga något sant med lögnens bistånd*. Allegorins *mimetiska* funktion är alltså *semiotisk*: texten hänvisar till något annat än den visar, eftersom det hänvisade inte kan göras mimetiskt närvarande. Lögnen måste till.

Som jag diskuterade i inledningen och i kapitlet om Frostenson, kännetecknas den postmoderna livsvärlden av bilden och/eller simulakrumet. Världen vi lever i konstitueras av bilder och berättelser, och tecken ges mening genom sin relation till andra tecken – bilder ges mening genom sin relation till andra bilder – och förlorar så sin relation till den utanförspråkliga, eller *icke-semiotiska*, verkligheten. När vi talar, talar vi inte längre om verkligheten utan om andra ord, andra tecken – en tanke som får elegiskt uttryck på olika ställen hos Larsson, bland annat i ”Ting och Ping-Pong” (*Samtidigt, på olika platser*): ”Orden är signaler till en värld, en värld som skapas; / de kommer inte från den här världen; / de visar inte den här världen; / de visar inte…” [782] Förutom att påminna om Frostensons poetologiska tanke – där det dock är diktens bilder som skapar en värld som är sin egen – ger raderna uttryck för en representationskritisk uppfattning: ”den här världen” förblir frånvarande i den ”värld som skapas”.

Skillnaden mellan verkligheten i ”En man vaknar upp med huvudvärk” och den verklighet som mannen har ett minne av är alltså att det sociala och den levda erfarenheten i den senare präglas av lögnen, åtminstone i en viktig bemärkelse: verkligheten konstitueras, som sagt, till stor del av bilder, fiktiva berättelser, narrativ och är alltså i denna mening *osann*, präglad av en simulakral logik. I en sådan värld innebär diktskrivandet inte en frist, inte glömska och framför allt inte en möjlighet att upphäva postmodernitetens realitetsprincip – diktskrivandet innebär att vara delaktig i denna, att bekräfta och förstärka och fortsätta armeringen av dess bildvärld. En enskild dikt är blott en av alla texter och bilder i en redan textualiserad och instabil verklighet, varför den slutsats som kan dras från en sådan allegorisk läsning är att postmoderniteten kräver något *väsentligen* annorlunda av poesin, ett krav som kan ges relief genom att anföra Jamesons framställning av postmodernitetens poetiska situation i avsnittet om Baudelaire i *The Modernist Papers* (2007):

> When that ultimate final point of reference vanishes altogether, along with the final desperate ideology – existentialism – which will attempt to theorize 'reference' and 'contingency' – then we are in postmodernism, in a now wholly textual world from which all the pathos of the high modernist experience has vanished away – the world of the image, of textual free-play, the world of consumer society and its simulacra.[783]

Larssons tematisering av poesins lögnaktighet kan förstås som motvilja mot en sådan situation.

I dikten "Änden av repet" (*Deras ordning)* får temat en något annorlunda, mer positiv och framåtpekande variation, när Larsson skriver "– Hav / Det är där, inte här. Här är / tankar. / Min hjärna ställer fram saker. / […] /– Hav / Men det är bara grått, / låtsas vara annat."[784] Denna antilitterära kommentar gör gällande att det på diktbokens sida står ord i meningar. En traditionell eller vardaglig förståelse av litterär text säger oss att dessa ord har en betecknande relation till något frånvarande. Havet, i det här fallet. Men modifikationen ("Det är där, inte här / här är / tankar.") förnekar denna förståelse genom att förflytta den fenomenala referenten: när vi läser "hav" görs, enligt dikten, inte ett hav utan poetens tankar i skrivandets stund närvarande i dikten. Det är tankar, inget annat, som porträtteras (detta är även en möjlig läsning av "Mani"): "Men det är bara tankar. / Här är jag, framför skrivmaskinen. / Jag är som vanligt. / Lite rädd, lite egoistisk."[785] Att kalla dikten för något annat än diktarens tankar vore lögn, det vill säga: dikten representerar poetens medvetande och tankar, inget annat. I lögnens ljus kan även struntet ställas: det rör sig om en kategori som ligger bortom sant och falskt, som varken kan beslås med lögn eller kallas sann.

Diktens titel anspelar på det engelska uttrycket *the end of the rope*, som antingen betecknar att gränsen för en persons tålamod har nåtts, eller en situation där den involverade personen har fått slut på alternativ. Därför ter det sig rimligt att förstå dikten som ett uttryck för en skrivandets nollpunkt – den (sanna) utgångspunkt från vilken den larssonska poesin skrivs eller vill bli skriven: en stabil, fast referent som står i opposition till det som Jameson kallar konsumtionssamhällets verklighet och dess simulakrum, världen av bilder och texter. Det är bara tankar. Ett jag framför skrivmaskinen.

Antipoesi och postmodernitet

Det kan tyckas trivialt att påpeka, men antipoetisk eller poesikritisk poesi är en paradox av sorten som väcker frågor. Varför skriva dikter om att poesin är något att förakta? Varför skita ned traditionen i vars led man vill ställa sig? Skillnaden mellan Ekelöf och Larsson är, som sagt, att den senare inte tycks vilja inrätta något nytt litteraturparadigm. Hans antipoesi är med andra ord inte strategisk utan, tycks det, sak i sig. Även om affiniteten med det historiska avantgardets motstånd mot den borgerliga kulturen och den litterära institutionen måste tillstås, motiveras motståndet inte politiskt eller socialt av Larsson, utan snarare med en estetisk upptagenhet som det historiska avantgardet vände sig mot. Dessutom lägger Larsson stor vikt vid att litteraturen har en kunskaps- och sanningsfunktion.

Hur går det här ihop?

I en studie av Michel Houellebecq påpekar den amerikanska litteraturvetaren Ben Jeffereys att konst som, på olika vis, uttrycker förakt mot konst utmärker det sena nittonhundratalet. Han ger några spekulativa svar på varför: för att den tycks ha rätt, för att det tycks ligga en sanning i föraktet, eller: för att den verkar sannare, mer angelägen, än konst som inte gör det?[786] Att det här är något nytt bör man dock betvivla. William Marx diskussion i *L'adieu à la littérature* (2005) gör tydligt att det inomlitterära hatet, motståndet och kritiken av litteraturen är av äldre datum än det postmoderna.[787] Detta motbevisar dock inte nödvändigtvis Jeffereys poäng. Tvärtom kan den konst som föraktar konst mycket väl förstås som konfigurerad av historiskt specifika villkor, utmärkande för det postmoderna tillståndet. Föraktet i sig är alltså inte nytt, men det utesluter inte att orsakerna är det.

En något spekulativ förklaring kan se ut såhär: den postmoderna verkligheten är så mättad av bilder och berättelser att vi som lever i den lider av ett slags estetisk överdos. Bovarna är inte bara konstnärer och författare utan företag, institutioner, politiska partier och andra som har ett intresse av att göra bruk av estetiska strategier i exempelvis ett marknadsförande syfte. Dessa fyller världen med fiktioner och bilder för att sälja produkter eller sig själva och frågan som reses ur ett sådant påpekande är om konsten ska bidra till denna, hela tiden fortgående, estetisering av det verkliga – som Larsson alltså tycks finna lögnaktig, manipulativ?

I likhet med Frostenson talar Larsson aldrig om något postmodernt tillstånd, men till skillnad från henne refererar eller anspelar han inte heller på någon av postmodernitetens diagnostiker. I debutromanen *Autisterna* turneras förvisso vad som kan förstås som sådana anspelningar, men i högst generell form:

> Det kändes som om jag var en berättelse, en uppdiktad figur, och hur mycket jag än älskade så kunde jag inte älska, hur mycket jag än klöste mina ben, så kunde jag inte älska. […] Jag visste att jag måste vara god, men jag visste inte vad godhet var, jag visste att jag måste älska, men för mig var kärlek en berättarteknisk funktion som förde handlingen framåt, på sin höjd ett ditkritat hjärta på en putsad mur. [788]

Fiktionen tycks så till den grad ha blivit del av det verkliga att berättarjaget har internaliserat fiktionaliseringen – hans jag och liv har blivit en berättelse – men det finns inget bejakande i denna beskrivning, tvärtom ger figuren uttryck för ett slags vantrivsel i det postmoderna, ja, som Anders Ohlsson har påpekat i en artikel om Larsson och filmen orsakar romanfigurernas oförmåga att skilja på verklighet och fiktion både oro och vanmakt: ”Fiktionen blir till hot; ett konkret uttryck för bristen på autenticitet.”[789] Påpekandet påminner om identifikationen mellan dikt och lögn ovan, men ses också i *Nyår*, en berättelse som, enligt fiktionen, är ett resultat av att jagberättaren Kenneth Bergwall försöker formulera sitt liv i skrift, vilket medför en rädsla för att mystifiera sin egen historia och därmed förvanska sig själv: ”det jag söker, och kanske mer och mer kommer att söka, är klarhet. Det gäller att vara tydlig: att göra mig själv tydlig”.[790] Han misslyckas dock, vilket är möjligt att tolka på olika sätt (varav ett särskilt intressant har med romanens sätt att göra bruk av romantisk ironi att göra), men i sammanhanget är Ohlssons belysande: i skrivandet sker en eftergift åt rådande konventioner, Kenneth Bergwalls berättelse om sig själv efterliknar andra berättelser, förhåller sig till litterära förebilder och givna mönster.[791] Jagupplösningen, ofta betraktad som en postmodern företeelse (trots att det är en litterär tematik som kan hittas längre tillbaka i litteraturhistorien, ja så tidigt som i Walt Whitmans ”Song of Myself” från 1855), är inte ett aprioriskt eller historiskt faktum i Larssons romaner, konstaterar Ohlsson, utan ett ironiskt resultat av att de litterära figurerna försöker besvara frågan ”vem är jag?” med hjälp av berättandets – det vill säga fiktionens – icke-individuella

resurser. Att *Nyår* slutar i idyll är kongenialt med detta, eftersom den också avslutas med att Kenneth Bergwall ger upp försöket att formulera sitt jag i skrift.

”Fabricera inte ännu en lögn!” lyder en tangentiell uppmaning i dikten ”Detta är ett samtal”[792] Uppmaningen kan ses som emblematisk för den larssonska antipoesin – som en sammanfattning av vad litteraturen gör: in i varje skrivsituation för den med sig en uppsättning kollektivt traderade litterära konventioner, *osann* form, som gör det skildrade till klichéer. Annorlunda uttryckt: litteraturen är en historisk produkt, det litterära är inte individuellt, utan kollektivt; det är inte originellt, utan konventionellt; det är inte sant, utan ärvd och stelnad form. Detta är särskilt betydelsefullt i relation till *Natta de mina* – där jag bland annat diskuterar det i termer av uppriktighet och litterär självdestruktivitet. Men uppmaningen från ”Detta är ett samtal” kan också förstås i relation till postmoderniteten: när mängden lögner i samhället ökar vill Larsson inte bidra. Fiktionen och lögnen är alltså del i samma serie och Larssons på olika sätt återkommande motstånd till dessa kategorier kan, som sagt, med fördel situeras i relation till det postmoderna tillståndet och dess simulakrala logik.

Det som hos Larsson är antipoesi, och som jag tidigare hävdade inte erbjöd något som liknade det poesiparadigm som Ekelöf presenterade i sina *Strountes*-böcker, kan dock, enligt Eivind Røssak, beskrivas som en hållning som normaliseras under decennierna som följer. Røssaks *Selviakttakelse* (2005) är en diskussion av konsten och litteraturens förändringar under nittonhundratalets sista decennier och det nya milleniets början, förändringar han ser som symptom på kulturindustrins och massmediernas utbredning – både kvantativt och i betydelse – det vill säga som symptom på det som jag kallar för det postmoderna tillståndet. Larsson är ett av Røssaks huvudexempel och tilldelas en föregripande funktion visavi förändringarna, varav en särskilt markant handlar om att konsten börjar ”avkonstla” sig själv, parallellt med att en så kallad icke-konst etableras eller snarare blir en allt mindre sällsynt och exklusiv konstform och att konsten, generellt, bryter mot det gamla kravet på att vara skön.[793] Jag kommer inte att använda Røssaks begrepp, trots att ’avkonstla’ inte är dumt, eftersom Larssons diktbok till stor del handlar om att rensa undan och/eller undergräva konventioner om form, dekorum, förväntningar på vad en poet, poesi och kvalitet är, ja, de ofta outtalade

föreställningar som fenomenet, termen och traditionen 'litteratur' härbärgerar.

Røssak inleder kapitlet om Larsson med att konstatera att det finns ögonblick då man upplever att saker förändrar sig. Ögonblicken är inte entydiga, men de kan pekas på och användas som ett slags heuristiska konstruktioner för att förklara förändringar.[794] I Norge hade Geir Gulliksens essä "Virkelighet" (i *Virkelighed og andre essays,* 1996) en sådan vändningseffekt. Gulliksen talade i essän om en ny sorts verklighetsfascination i konsten och litteraturen, som tagit fart på nittiotalet genom att verkligheten slutade behandlas ur ett ironiskt metaperspektiv och i stället inlemmades genom ett patosfyllt, innerligt språk och blev en mer framträdande, betydelsegenererande faktor i nya litterära verk.[795] Samma år, skriver Røssak, fick vändningen "dramatisk regi" i ett svenskt tv-program.[796] Han syftar på avsnittet av *Röda rummet* som jag talade om i inledningen, när Larsson, bistådd av vännen och dåvarande tv-personligheten Horace Engdahl, tillkännager att hans författarskap är avslutat. Programledaren Gunilla Kindstrand inleder avsnittet med påannonseringen: "Lyssna noga nu, för det här kommer ni aldrig att få höra igen – och heller inte kunna läsa", varpå Engdahl deklarerar: "För Stig Larssons författarskap är avslutat. Detta skrivs utanför litteraturen."[797]

Texterna som läses upp i programmet trycks dock senare i *Natta de mina*, men Røssak argumenterar för att den massmediala spektakelinramningen blir ett slags symbol för vad Kindstrand och Engdahl konstaterar: Larssons skrift befinner sig nu utanför boken, utanför det gutenbergska paradigmet, och skiftet lanseras som en händelse, en vändning, men också som en nyhetens möjlighet, som ägnas ett långt tv-program på god sändningstid. Nyheten förklaras genom referenser till Augustinus, Roland Barthes, Horace Engdahl själv och Jacques Derrida. Samtliga, sägs det, har varit med och problematiserat kategorier som 'skrift', 'litteratur', 'kommunikation' och 'identitet' och så möjliggjort en ny och annorlunda litterär sensibilitet. Røssak lägger särskild vikt vid Barthes och utifrån dennes tes i *Litteraturens nollpunkt* – den moderna författaren är en författare utan litteratur – förstår han det som tv-programmets medverkande talar om – texterna som ska bli *Natta de mina* – som en litteratur där författaren vill bortanför den litterära traditionen, konventionerna och klichéerna, bortanför det allaredan tänkta och skrivna, det korrekta, det salongsfähiga, "parnassdiktet og svadaen som alle hyller", för att skapa en litteratur som inte liknar annan litteratur.[798]

Struntdiktningen, samt Larssons poetologiskt uttryckta intresse för det värdelösa och främmande, kan också ses som uttryck för en sådan vilja och följer man Røssak kan 'avkonstling', eller kanske hellre: 'avlitterarisering' vara en god benämning på praktiken som skapar denna diktart. I nästa avsnitt ska jag via Thomas Götselius essä "Dekreativ dikt" slå en brygga till det avslutande kapitlet, men redan här vill jag konstatera att ett begrepp som 'avlitterarisering' (ett ord så klumpigt att jag från och med nu undviker det) förstås implicerar ett symbiotiskt eller parasitiskt förhållande till det som avvecklas, det vill säga: snararare än att, som Engdahl, hävda att *Natta de mina* befinner sig "utanför litteraturen", argumenterar jag för att det rör sig om en litteratur-utanför-litteraturen, en litteratur som intresserar sig för och undersöker vad den gräns som gör att något kan betecknas "utanför" är och innebär, försöker ta sig bortom den, samt att ett sådant intresse satt i praktik medför möjligheten att gränsen förflyttas. För redan det att nämna en gräns är att förhålla sig till den. Och det som kallas för litteratur är, som bekant, under ständig omförhandling.

Dekreativ dikt

I det som följer kommer jag att relatera Larsson och *Natta de mina* till Götselius redan nämnda essä, vilken beskriver den svenska poesins nittiotal i termer av ett slags lågmäld krissituation. Jag kommer sedan att perspektivera denna genom Anders Johanssons studier av författarsubjektet, eftersom en väsentlig del av *Natta de mina* kretsar kring Larsson som person och som poet.

Götselius menar att poesin befinner sig i ett tillstånd av utmattning och utspridning, präglat av en svårighet att säga vad den är, gör och, i nästa led, varför den är och gör. Eller som Götselius uttrycker det: av oförmågan att på ett trovärdigt sätt svara på frågan om vad det är som gör orden poeten yttrar till poesi, det vill säga vad det poetiska består i, varför dikten ska skrivas och hur. Han talar om "ett slags diffus melankoli", som inte yttrar sig konkret, men vars air han sammanfattar, eller "förtydligar", i tre punkter.

1. Poesin kan inte längre förnya sig
2. Poesin kan inte längre betyda något
3. Poesin kan inte längre skrivas [799]

Att man under nittonhundratalets andra hälft är tillåten att skriva en dikt i vilken form som helst utan att dess status som poesi på grundval av det ifrågasätt – samt att överskridandet av litterära konventioner har blivit en konvention – kan sägas ha sin trista frånsida i punkterna Götselius staplar och sin gladare framsida i Larssons insisterande strunt. ”Hur revolterar man mot kriterier som är i sig revolutionära – inte nominellt revolutionära utan r e e l l t, låt vara i liten skala – hur ska man kunna ersätta den programmatiska nyheten med något nytt?”, undrade Printz-Påhlson som sagt redan 1960.[800]

Det som Götselius betecknar ’dekreativ poesi’ kan sägas bilda ett kvalificerat svar på Printz-Påhlsons fråga. Larsson och Gunnar D Hansson är representanterna. Båda går melankolin till mötes. Götselius läser deras poesi som ett slags svar på tillståndet:

1. Poesin kan inte längre förnya sig, *alltså* måste den förändras
2. Poesin kan inte längre betyda något, *alltså* måste den bli kritisk
3. Poesin kan inte längre skrivas, *alltså* måste den åter skrivas.[801]

Motsägelsefullheten står i öppen dager och tillstås. Dikten ”måste vara del av det den vill undvika, för att alls finnas till”, skriver Götselius.[802] Det var detta jag åsyftade i slutet förra avsnittet: snarare än ”utanför litteraturen”, skriver Larsson en ”litteratur-utanför-litteraturen”, det rör sig om en omskapande symbiotik. Den dekreativa dikten skrivs och kritiserar skrivandet, skapar och kritiserar skapandet, på en och samma gång – den låter sig inte fullt ut dras med i den förföriska skapandeakten, utan vakar på sig själv – vänder, i Larssons fall, blicken mot de impulser som skapandet uppstår från. Enligt Götselius undviker den dekreativa dikten dessutom att uppsöka externa garanter, att bestämma och säkra sig själv med hjälp av främmande eller extralitterära diskurser.[803] Detta kan ses som en förklaring till den sanning/lögn-problematik som stått att finna i den tidiga larssonska dikten, men med en kvalificerande komplikation: om ingen främmande diskurs eller extern garant, *inget metaspråk*, står att finna, finns inte heller något som kan fastställa sanning (eller frånvaron därav). Jag är dock, som jag senare ska visa, osäker på om Götselius påpe-

kande stämmer, inte minst med tanke på den icke-språkliga, kroppsliga punkten som jag har argumenterat att Larsson trots allt använder sig av i vissa dikter: den egna tankens rörelser och hur dikten uttrycker och/eller representerar dessa. Upphovet till dessa tankar är dock inte riktigt subjektet, åtminstone inte subjektet sådant vi är vana att tala om det.

I studien *Självskrivna män* (2015) skriver Anders Johansson att den självförvärvade myndighet som Immanuel Kant talar om i den lilla texten ”Svar på frågan: Vad är upplysning” (1784) kan översättas till det moderna subjektets uppkomst. Människorna som en gång var ett systems ”hjälplösa funktioner” befriar sig successivt från sin underordning och förvandlas till självständigt agerande subjekt med kraft att förverkliga sig själva, forma sin värld och – inte minst! – utöva kontroll över tankar och vilja.[804] Som Götselius konstaterar i sin avhandling *Själens medium* (2010) börjar metaforen ”författaren som skapare” få spridning under 1500-talet; konstnären och författaren liknades vid Gud, som hade makten eller förmågan att skapa och framställa någonting nytt ex nihilo.[805] Den här metaforen har i våra dagar stelnat, menar Johansson, eller: idag har vi glömt att det rör sig om en metafor. Författare är dessutom – och sedan länge – en yrkesroll, någonting man kan utbilda sig till på universitet och folkhögskolor eller en auktoritet man tillmäts genom att sanktioneras av rätt institutioner. Problemet med det är enligt Johansson att författarrollen inte längre består av något annat än ett utövande av ritualer och konventioner.[806] Larsson låter ritualerna vara, men ger sig i kast med att kullkasta somliga av konventionerna. En av den dåliga (som jag vill ersätta ”dekreativa” med) diktens strategier är nämligen att sätta skapar-metaforen i gungning.

Larsson lämnar den alltså inte helt därhän och går vidare till något nytt, men redan i somliga av de tidigare dikterna dramatiserades en skapelseprocess i vilken diktens författande subjekt inte förfogar över, inte på ett ändamålsenligt vis formar, dikten. I exempelvis ”Mani” och ”Änden av repet” framställs innehållet som sprunget ur okontrollerade impulser; i den senare skriver Larsson ”Min hjärna ställer fram saker” och formar så en i sammanhanget emblematisk bild av det som inte riktigt kan kallas skapande.[807] Från diktarnas syntaktiska nivå sluter man sig dock till att en suverän skapare likväl finns – författarfunktionen närvarar inte bara i formen av ett namn på bokens omslag, utan som en meningens garant: någon har ju satt sig och skrivit dem, ordnat dem i

sviter och böcker, men subjektet som kommer till uttryck i dikterna är inte det självtillräckligt egenmäktiga, suveräna och skapande jag som vi brukar ta för givet, och som återfinns i stora delar av modernismens historia, fint summerat i en rad från Edith Södergrans ”Orfeus” (*Septemberlyran*, 1918): ”Jag är Orfeus. Jag kan sjunga hur jag vill.”[808]

Betyder det att man kan kalla subjektet för postmodernt? Kanske. Men i så fall bör det påpekas att ”det postmoderna subjektet” vanligen definieras på i princip motsatt vis: som det fria subjekt som helt och hållet väljer sina identiter, befinner sig i ett slags flytande eller nomadiskt tillstånd, fritt att förverkliga drömmar och begär. Men för att än en gång tala med Johansson kan ett postmodernt subjekt förstås som ett som har fallit tillbaka in den omyndighet som föregick upplysningstanken, eller mer positivt: har genomskådat, men inte överskridit, det upplysta, kontrollerande förnuftet och sett att det är en myt – och istället framträtt som någonting ”posthumanistiskt”, ett subjekt som inte längre är herre över omständigheterna, som vet om att det inte är en frukt av sitt förstånd och sina moraliska överväganden utan av en större dynamik, så omfattande och stor att det bara kan försöka få grepp om den. Ett sådant subjekt tror sig inte kapabelt att frigöra sig från någon självförvållad omyndighet. Det formas snarare än formar.[809]

Sidan av Larsson som Lenemark tecknar – författarkändisen som med stor självklarhet rör sig genom den mediala offentligheten – ska dock hållas i minnet, eftersom föreställningen om en strateg som skickligt regisserar och dramatiserar sin massmediala persona tycks stå i skarp kontrast till det subjekt som kommer till uttryck i dikterna. Dessa sidor kan dock förstås som i princip oavhängiga varandra. Johansson beskriver i sin studie en omfattande reifiering av författaren och talar om att denne har blivit det litterära kretsloppets primära vara, en identitet som är analog med kändisen, programledaren och idolen. Även om det i någon mening har varit så sedan 1800-talet – ja, även om det kan förstås som en del av den moderna litteraturens institution – menar Johansson att tendensen har blivit starkare på senare tid. Denna kändiskult genomsyrar nu inte bara produktionen, marknadsföringen och mottagandet, utan också skrivandet, viljan att skapa litteratur.[810] Larsson talade tidigare i kapitlet om att han kände sig ödesbestämd, att han redan som ung var av övertygelsen att han skulle bli en legendarisk figur – att en drift (delvis) konfigurerad av samhällets kändiskult finns även hos honom är

alltså inte en otänkbar tolkning. Men 'legendarisk' avser en annan, mindre samtidsberoende, temporalitet än den som kändisskapet befinner sig inom och en betydande del av nästa avsnitt koncentrerar sig kring vad jag, efter Larsson, betecknar 'litterär självdestruktivitet'.[811] Preliminärt förklarat: *Natta de mina* är inte en bok som ställer författaren i särskilt god dager, om det framställes ett själv är det både egenmäktigt och svagt, känsligt och starkt, men också skamlöst, obehagligt, en smula megalomant och revanschlystet. Och det går utan tvekan att se hur en sorts förkastelsedomens risk är inskriven i denna framställning (bitar av vilken i och för sig går att förstå i enlighet med kändiskultens logik, det vill säga i termer av skandalens – mindre heroiska – risk). Dessutom fungerar flera dikter som en sorts urholkningar av det författande subjektets auktoritet och egenmakt, bland annat genom att tematisera hur skapandet är beroende av andra. Larsson är inte fri, skriver inte fritt och skapar inte ur intet. Tvärtom.

Avsnittets koncentration ligger dock inte på den subjektsbild som produceras. Med Johansson kan man förvisso säga att det finns en subjektsupplösande rörelse i boken,[812] men denna är allt annat än entydig och kanske skulle 'subjektsförsvagning' vara en mer träffande term. Paradoxalt nog paras denna med stark självhävdelse, stort självförtroende och en tydligt inskriven eller direkt uttalad vilja att bli klassisk. Klart bör också göras att den 'litterära självdestruktiviteten' är en sida av den dåliga dikten; den *måste inte* förstås som en bild av något verkligt – alltså: som en självframställning – även om Larsson insisterar på sin uppriktighet kan den också förstås som en litterär strategi, ett våld riktat mot det egna, de sina, dikterna.

Att natta de sina

> Jag ville vara Juuudaaas! Jag ville hänga i ett träd och dingla! Jag ville vara Anti-Krist, jag ville vara Sabbathai Zevi… Råttan som gnaaaager på repet. Och katten på råttan!
>
> STIG LARSSON, *Introduktion*

Lenemark menar som sagt att Larssons författarskap redan från början präglas av att han arbetar med dubbla kontrakt – ett fiktivt, ett självbiografiskt – och även om det förra länge är överordnat, finns det senare med hela vägen. I *Natta de mina* sker dock en tydlig växling, men denna innebär inte ett totalt omslag i vädret, utan en fortsatt lek med gränser, varigenom det självbiografiska, menar Lenemark, problematiseras av det fiktiva – gränsen mellan fakta och fiktion, äkthet och självframställning, görs suddig.[813] Jag är förvisso tveksam till att ett självbiografiskt kontrakt hela tiden finns i bakgrunden, men Lenemarks senare påpekande är ganska oproblematiskt: ingen självbiografi rapporterar rena, objektiva fakta. Det som står i dem är alltid medierat, alltid berättat. Dessutom är fiktionen i vid mening en del av livet. Vi minns fel och vi inbillar oss och ibland blir inbillningar minnen. Gränsen mellan fakta och fiktion är suddig. Personen i en självbiografi är alltid ett tecken, en enhet av betecknande och betecknat.

I *I begynnelsen var ordet* är Franzén av en annan uppfattning. Hon menar att ett självbiografiskt material börjar spela större roll i Larssons författarskap i och med *Ändras* och behandlar hans nittiotalsdiktning ur det perspektivet, med särskild koncentration på *Likar*, *Matar, Natta de mina* och de självbiografiska, essäliknande böcker som följer därpå.[814] Jag delar den synen och vill betona ”större roll” – författarens namn dyker trots allt upp i tidigare dikter än så och som sagt: *Komedin I* från 1989 anspelar på eller leker med författarfiguren Larsson, om än i en huvudsakligen metalitterär bemärkelse. Franzéns startpunkt är alltså välfunnen.

I en av *Ändras* sista dikter lägger Larsson fram en tanke som ska visa sig bärande i *Natta de mina.* Franzén gör inte relationen explicit, men citerar dikten:

> Självdestruktiviteten i det som jag just nu skriver – vad menas
>
> med den?

Ja, jag märker ofta hur begränsad jag är,
revanschistisk inskränkthet.
Jag litar inte på mina egna

åsikter.
Det blir så när man inte tycker om det man tycker.
(Jag älskar Danton, hatar Robespierre;
jag älskar Robespierre, hatar Danton – om
vart annat.
Som om det på nytt fanns stånd och
giljotiner.)
Under den regel inom estetiken
som manar oss att inget mena
om det inte vetter åt dess egen död –
”Läsaren måste vara nere i min mening,
som hon är nere i en kille – dödskär helt enkelt.” –
finns inte blott ett ursinne
mot vår hjärnas oförmåga
att i samma tiondels sekund
som A tänks
tänka icke-A fullt ut;
det finns tillika en försäkring
mot nesan att bli skändligt dömd
att ses som bourgeois till slut. [815]

Förutom att sammanfatta den drift som ligger bakom den dåliga dikten – oviljan att bli införlivad i en borgerlig litteraturkultur; viljan att tänka komplext och inrätta flertydighet – lägger Larsson ytterligare ett kort på bordet: han berättar någonting om sig själv. Ja, han berättar om sina egna, nedriga, bevekelsegrunder och om en tillsynes grundläggande, personlig självmotsägelse: han varken litar på eller tycker om sina åsikter. Detta är i sig inte osympatiskt, men egenskaperna ställs bredvid en komprometterande begränsning i hans person: han bär på en revanschlusta som gör honom inskränkt. Dikten fortsätter sedan med ett självskärskådande exempel på vad han menar:

När jag – för att ta ett exempel från gårdagen –
tycker det vara ett jävla sätt att va’!
att skatten på den lön vi får för arbete

är så,
ja, passiviserande hög,
är det ett finare sätt att säga
att jag själv minsann är så pass stark,
jag tillhör ju för fan *det närande skiktet!* [816]

Han ger ytterligare ett par exempel och vrider sedan upp självironin en grad till genom att indignerat konstatera: ”Jojo, / jag har distans / till mig själv (och jag gör denna gärna guldinramad / med ’självdestruktivitet’ som passande titel)”. I diktens slut blir distansen större och självdestruktiviteten hyperbol. Larssons person och tankeförmåga tillskrivs självskadlig, stark, radioaktiv explosivitet: ”Jag vet att jag intet annat är / än den // **PRIVILEGIERADE VÄRLDENS SOLSKENSTANKE AV URAN** // och detta ända in i mitt intima. // Så ger jag mig: låter solen komma emot mig.”[817] Det sista innebär förstås att ge upp, sluta tänka, göra avkall på självmedvetenheten, bli passiv och vända sig utåt istället för inåt.

Dikten ger form åt ett komplext tillstånd. Självdestruktiviteten, som både benämns och används som poetisk strategi, gestaltas inte bara som något ädelt. Att vara så självmedveten, ogilla sina åsikter men ändå hysa dem, är säkert inte en ovanlig kognitiv dissonans, men när den uttalas riskerar självmedvetenheten att framstå som en pose, en presentabel och borgerlig kostym, en reifikation av självdestruktiviteten som gör den till en acceptabel och spännande social identitet. Aspekten finns kvar i *Natta de mina*, men medan den i *Ändras* huvudsakligen avhandlas tematiskt, blir självdestruktiviteten där dessutom en litterär strategi.

Även om Larssons person alltså spelar en alls inte obetydande roll i boken kommer jag inte att uppehålla mig särskilt mycket vid vad det självbiografiska som sådant innebär, det har diskuterats i korthet ovan och avhandlats extensivt och på sinsemellan olika vis av Lenemark och Franzén. Mitt intresse rör den dåliga dikten, vari det självbiografiska dock spelar en roll, fast som komponent, inte sak i sig. I linje med tidigare kommentatorer förstår jag alltså *Natta de mina* som en bok där det talande jaget sammanfaller med författaren, poeten och den biografiska personen Stig Larsson – en autenticitet förstärkt av datumangivelserna på försättsbladet, som ringar in tiden under vilken boken skrivs: ”3/8 1995 – 27/7 1996” [818] – men ämnet som avsnittet kretsar kring härrör ur det problem som diskuterades inledningsvis och som griper genom

författarskapet och kan formuleras som en fråga: Vad krävs, vid nittonhundratalets slut – när klockan har slagit sent och den modernistiska traditionen har blivit en accepterad, stelnad och borgerlig företeelse – för att bli en stor poet?

Den dåliga dikten tycks i *Natta de mina* utgöra ett Larssons svar. Avsnittet kommer att behandla vad denna dåliga dikt är och innebär samt hur den tar sig uttryck, men en initial distinktion är viktig. Man måste nämligen göra skillnad på det genuint dåliga och det avsiktligt dåliga. Det förra avser inte att vara dåligt – det dåliga är sekundärt, en konsekvens av säg misstag eller oförmåga – i det senare är dåligheten primär och uppsåtlig.

Men varför är den det? Jag kan bara erbjuda en provisorisk tes. I Larssons självhagiografiska berättelse om hur han som ung upptäckte Barthes antyddes att fransmannen fick en bestämmande påverkan på hans författarskap; ovan nämndes Barthes explicit som en inspiration till *Natta de mina* – tillsammans med Engdahl, som förstås var med och introducerade betydande delar av Barthes tänkande för en svensk publik. I en essä ger Engdahl dennes (outtalade) utgångspunkt i *Litteraturens nollpunkt* en drastisk, men i sammanhanget betydelsefull, formulering: ”Litteraturens plikt är att förinta sig själv”.[819]

Det är, mot bakgrund av diskussionen ovan, möjligt att hävda att Larsson underkastar sig denna plikt i struntdikterna, men också att den står i samklang med anklagelserna han riktar mot dikten när han framställer den som eller kallar den för lögnaktig. Dock endast i svag mening, eftersom antipoesins negativa eller reaktiva modus förstås bekräftar – ja, ratificerar – vad den kritiserar. Arbetshypotesen i det som följer är att denna lydnad dock fungerar som drivkraft i *Natta de mina*. Redan titeln är möjlig att tolka i linje med Engdahls formulering: litteraturen som Larsson redan har skapat och skrivit är titelns ”de mina” och det inledande verbet ställer honom i faderns relation till dem (”natta” = vardagligt verb för att lägga barn för natten). Böckerna, eller den litterära verksamheten är hans barn och här, på insidan av det orangea skyddsomslaget, säger han god natt till sitt författarskap, möjligen en litotetisk benämning på ett överlagt mord, men som i historien om Abraham och Isak, inte som i ett freudianskt eller bloomskt fadersmord. Intimiteten, betonandet av den nära, faderliga relationen, ger denna litteraturens plikt en sorglig laddning.[820]

Thoth och Horus

Ambitionen att bli en stor poet, som började i ett självpåtaget krav om ständig stilistisk och litterär nyskapelse, når under nittiotalets mitt ett slags gräns, åtminstone tycks det vara vad Larsson själv slår fast. I en av de metapoetiskt mest betydelsefulla texterna i *Natta de mina*, ”Innan det skrivits ned”, skriver han:

> Diktsamlingarna *Likar* från 1993 och *Matar* från 1995
> betraktar jag som mina sista verk.
> Efter *Matar* kan jag inte
> gå längre. Särskilt om man tänker på
> de sista dikterna i *Matar* – vad de kändes som.[821]

Larsson aktiverar tydligt en gränsmetaforik. Efter att ha skrivit *Likar* och *Matar* kan han inte ”gå längre”. Han når en gräns – en slutpunkt. Precis vad gränsen innebär förtäljs inte, men implikationen är tydlig: dikten där detta står, liksom boken vi läser den i, befinner sig *bortom* denna gräns, i en viktig betydelse *utanför* poesin. Samtidigt gör Larsson vid flera tillfällen gällande att *Natta de mina* ska förstås som just poesi. Diktens retorik spelar alltså redan här med en originalitetsestetik, fast outsagd och implicit: att skriva sig bortanför poesins gräns utan att sluta skriva poesi är förstås att flytta gränsen. Han konstaterar därefter att han har ytterligare en idé till en ”diktsamling”, men den kommer han varken kunna skriva eller ge ut. Varför kan han inte svara på. Titeln skulle vara *Horus*, vilket han dock ”kan säga någonting om”[822] – och det på ett sätt som kan betraktas som en förklaring till hur *Natta de mina* både kan vara poesi och befinna sig bortanför poesin, till att dikten, trots att det inte går, måste fortsätta skrivas.

”Innan det skrivits ner” är en lång berättande eller bekännande dikt, snarast skriven på radbruten prosa än med traditionella lyriska medel, som fortsätter genom att Larsson berättar att den påtänkta diktsamlingens titel kom till honom när han läste om essän ”La pharmacie de Platon” (”Platons apotek”) i Jacques Derridas *La Dissémination* (1972). När filosofen berättar om de egyptiska gudarna Thoth och Horus, slås Larsson nämligen av att

> […] relationen mellan den Thoth och Horus som Derrida refererade till
> *inte bara hade en ljudlikhet* med både mitt namn
> och Horace' (och ännu tydligare: med hans namn å ena sidan –
> å andra sidan ordet 'död'. Ja, på tyska
> låter det ju faktiskt exakt likadant – om det nu inte är så att 'th'
> i Thoth
> ska uttalas på något slags, jag vet inte… aspirerande sätt). Inte bara
> *en ljudlikhet*. Själva den relation mellan Horus och Thoth
> som Derrida beskriver
> har också någonting att göra med
> min relation till Horace Engdahl. […] [823]

På den avslutande raden presenteras en av bokens centrala gestalter, Horace Engdahl; ibland benämns han familjärt, med förnamnet, och ibland skrivs efternamnet ut. Det senare greppet drar in den offentliga, snarare än vännen, Engdahl i dikten: den massmedialt framgångsrika intellektuelle, den mångförslagne kritikern som väljs in i Svenska Akademien samma år som boken ges ut, eller för att tala klarspråk: en auktoritetsfigur träder in i texten. Associationen som Larsson beskriver är vild på ett sätt som är legio i *Natta de mina*. Vanligen markeras dessa associationer *som associationer* och behandlas som mindre enheter, utan direkt bäring på diktens röda tråd, men i den här dikten, när Larsson tillstår att kopplingen eventuellt kan vara inbillad, ett hjärnspöke – "varför skulle vi två ha något att göra med / dessa flera tusen år gamla egyptier?" – lägger han till att det i så fall är ett hjärnspöke som han måste ta på allvar:

> […] VARFÖR FÅR JAG
> ÖVERHUVUDTAGET DEN IDÉN?
> Det måste väl ligga någonting i det
> om jag nu *får den idén* (som jag alltså fick antingen
> i, var väl januari -85 vi skötte Lupa därute i Orminge? –
> eller någon gång kanske, vad ska man tro, 1993
> när jag läser texten på nytt) – varför skulle jag annars *få den idén*? [824]

Den långa utvikningen, i vilken han minutiöst försöker specificera varifrån, vid vilket tillfälle och från vilken situation som hans idé, association eller tanke föds, är signifikativ för boken i stort. Ett stilistiskt osnyggt grepp – han ger den osäkra digressionen stort utrymme och bryter

upp flödet – som Larsson gör medvetet bruk av, en form av försämrande som han också känns vid när han på ett par olika ställen konstaterar att boken består av dikter och meningar som han själv betraktar som dåliga. Greppet kan dock, som Götselius påpekar, förstås som sprunget ur en vilja till uppriktighet, här, och som vi ska se ännu tydligare senare, realiserad genom att Larsson uppsöker det som föregår dikten – dess inspiration, det som har gjort den möjlig. Han visar således upp skrivandet som något icke-skapat, det vill säga: som något härlett ur livet.[825] Inte en fantasi, utan ett resultat av något som har hänt honom – en erfarenhet ger honom en idé som i sin tur är orsak till att boken blir till, alltså, en bok där händelsekedjan som är dess upphov förvandlas till poesi i ett slags trivial, men uppriktig, litterär genealogi.

För att återvända till dikten: utan att förklara varför han tar den spontana associationen på så stort allvar går han vidare. Klart står dock att associationen har mindre med ljudlikheten i deras namn än med en likhet i relationen mellan Horace och Larsson att göra:

> *Har* jag och Horace en motsvarighet i Thoth och Horus? Eller
> är det bara någonting som jag har fått för mig
> därför att jag i en fotnot hos Derrida ska upptäcka en referens till
> Vandiers *La Religion égyptienne*? (Hur de två gudarna Horus och Thoth
> skulle ha förenats i en skapande akt, där den ene av dem, Horus,
> representerande den fattande tanken, den andre, Thoth, själva talet,
> uttrycket – och måste man inte också tänka sig, de tomma ljuden?)
> Hur Thoth uttrycker
> det som egentligen Horus menar –
> MEN STÅR DETTA DÅ I NÅGON MOTSÄTTNING
> TILL DET SOM THOTH SJÄLV
> SKA HA TYCKT?[826]

Går man till stället hos Derrida som föranlett denna association, blir man varse att filosofen understryker Thoths underordning: han är den som

> med språkets hjälp utför Horus skapelseprojekt. Han bär den stora solgudens tecken. Han tolkar honom som hans språkrör. Och på samma sätt som hans grekiska motsvarighet Hermes, vilken Platon för övrigt aldrig nämner, har han rollen som budbärarguden, den

> listiga, påhittiga, skarpsinniga mellanhanden som alltid stjäl och alltid förstulet smiter undan. Signifiantens gud och den signifierande guden. Allt som Thot ska uttala och forma i ord har Horus redan tänkt. Språket, som han får hand om och vars sekreterare han blir, representerar alltså bara en redan utformad gudomlig tanke, en fastställd plan, och vidarebefordrar meddelandet. Meddelandet är inte det absolut skapande momentet, utan representerar det bara. Det är ett sekunda och sekundärt tal.[827]

Den ene (Horus/Horace) står alltså för signifikatet, den andra (Thoth/Larsson) för signifikanterna, betecknandet. Larsson ger uttryck för en viss oro, svaghet, när han undrar om det Horus menar någonsin står i motsats till det som Thoth har tyckt, vilket tycks antyda att det *inte* har gjort det och alltså att Larssons tankar är, helt och hållet, formade av Engdahl. Även om dikten, sådan den ser ut så här långt, tycks exemplifiera motsatsen. Larsson står själv för associationen, för kopplingen, för den självnedgörande uppfattning som presenteras när han skriver fram Horace Engdahl som fadern, som ordets ursprung, och sig själv som sekreteraren, där för att ta faderns protokoll, omsätta en ursprungligare skapelseakt i skrift och sprida budskapet; en apostel, snarare än en profet, vilket står i direkt motsättning till den romantisk-modernistiska uppfattningen om poetens profetiska förmågor. Eller snarare: i motsättning till den orfiska diktarposition som gör gällande att poeten besitter en särskild metafysisk kapacitet, gör honom eller henne till ett slags medium eller förbindande länk mellan det eviga och förgängliga, med förmågan att genom dessa förbindelser förstå nuet och blicka in i framtiden; det rör sig heller inte om den mer demokratiska diktarposition som Ingemar Algulin syftade på när han talade om en orfisk reträtt.[828] Larsson underordnar istället sig själv, deklasserar och devalverar sin poetroll, blir supplementet som dubblerar Horace Engdahl – blir hans upprepning – och skiljer sig bara från honom som uppenbararen från det uppenbarade, för att tala med Derrida. [829] Att han identifierar sig med Thoth har i sammanhanget vidare betydelse, eftersom det inte tycks föranledas av en ljudlikhet mellan deras namn, utan en ljudlikhet mellan gudens namn och tyskans ord för död, *tot*, en identifikation som blir särskilt signifikant i förhållande till Larssons senare likställande mellan vad han gör i *Natta de mina* och vad han, via Freud, kallar för en dödsdrift.[830] Thoth är nämligen både skriftens och dödens gud. Han ersätter det levande talet

med det livlösa tecknet – gör verkligheten alfabetisk, till bokstäver, ickeliv, och dödar det så – en process som digressionen ovan kan ses som en gestaltning av, fast omvänt: genom att föra tillbaka diktens innehåll på icke-litterära situationer – visa upp det som härlett – avförtrollar Larsson sina tecken genom att prägla dem med verkligt, levt liv och bryter så mot vad som, i linje med Franzéns påpekande, kan kallas för en modernistisk autonomiestetik.[831]

Tilläggas ska dock att Derrida öppnar upp för en annan tolkning – som står i generativ samklang med att Larsson undrar om Thoths åsikter någonsin skilt sig från Horus – när han skriver att Thoths relation till fadern ”startar en originell logik” när han, på olika vis beroende på berättelsens källa, står emot honom genom att bli ett supplement, en form av subverterande subalternitet, som *skiljer sig från* fadern, samtidigt som han imiterar, lyder, anpassar sig efter och (!) ersätter honom:

> Han är alltså faderns andre, ersättandets fader och ersättandets subversiva rörelse. Skriftens gud är följaktligen på en och samma gång sin far, sin son och han själv. Han låter sig inte tilldelas någon fast plats i skillnadernas spel. Listig, ogripbar, maskerad, intrigör och gycklare som Hermes är han varken kung eller betjänt: snarare ett slags joker, en signifiant som finns till hands, ett neutralt kort som sätter leken i spel.[832]

Sannolikt är det dock inte den här betydelsedimensionen som Larsson refererar till, men genom den intertextuella relationen aktiveras likväl en frigörande möjlighet latent i och skapad av den underordnade positionen. Att identifiera sig med Thoth vore i denna senare betydelse att omfamna eller snarare personifiera ett ganska storslaget litteraturideal, i vilket poeten tillskrivs en stark skapande förmåga, kapaciteten att överskrida, förändra *logos*, den rådande ordningen – ja, vara den som skapar ny åtskillnad, sätter skillnader i spel.

Detta är dock inte mer än en virtuell möjlighet, en föreställning som varken aktiveras, benämns eller realiseras i dikten, som istället rör sig vidare genom att ge exempel på hur Engdahl har haft ett direkt, orsakande inflytande på Larssons litterära produktion. Gestaltat genom att Larsson, än en gång, drar sig till minnes en konkret situation, samtidigt som han berättar att han inte minns situationens konkreta detaljer och omständigheter, bara att Engdahl uttalar ”en förflugen tanke” som

ingen utom Larsson verkar uppfatta. Den blir uppslaget till *Autisterna*. Därefter berättar Larsson att diktboken *Den andra resan* skrevs under samma form av påverkan.[833] [834]

”Innan det skrivits ned” avslutas med ett sista exempel på Engdahls inflytande, som den här gången är av mer abstrakt natur, och kan förstås som uppslaget som ledde till att Larsson, i en mening, lämnade poesin, det vill säga: slutade underkasta sig föreställningar om vad poesi är, men likväl fortsatte skriva dikterna som senare blev *Natta de mina*. Än en gång ger han gestalt åt den konkreta situation från vilken tanken föddes, obstinat specifik både rumsligt och tidsligt:

> […] Jag tror det var då,
> bör ha varit våren -91,
> när jag satt där i solskenet i 56:ans buss (*som svängt vänster,*
> *strax är framme vid Fridhemsplans T-banestation*) som jag på allvar slogs
> av det som Horace hade sagt. Att jag borde lämna, inte bara
> romanformen – som jag berättat att jag nu efter *Komedin I*
> inte längre vill underkasta mig –, jag borde göra rent hus
> och fullständigt koppla bort
> allt det där som förr eller senare kommer att hämma en, inte bara
> i ramarna man sätter upp
> utan även de ramar som verkar finnas i själva skrivsituationen,
> om det inte är en historia man har som ram
> är det väl kanske ändå den genre man har valt. Ja, man
> vet ju till exempel att det är en dikt man skriver. Och redan
> då man har satt sig ner
> och på nytt ska gå in i den dikten
> vet man: att den,
> om vi säger att det är en historisk dikt, har med historien att göra –
> alla bilderna av *en riddare till häst,* eller av *havet*, som hörde ihop
> med ordet historien. Ju mer man ska skriva på dikten,
> desto mer vet man om vad som händer i den. Ja,
> i den dikten
> kan det faktiskt också finnas
> personer som är givna
> redan innan
> det första ordet skrivits ner.[835]

Att göra sig av med ramarna, inte bara dem man själv sätter upp, utan också dem som ”verkar finnas i själva skrivsituationen”, kan förstås som ett kategoriskt upprorsförsök: att göra sig fri från allt vad tradition, *topos*, konventioner om bra, dåligt och ämnesval heter, ja, från allt som den historiska företeelsen ’poesi’ för med sig in i skrivsituationen, från det som finns där innan den enskilda dikten har skrivits och gör den möjlig – från allt det som fångas av termen ’formspråk’, alla de märken som enligt den Barthes som skrev *Litteraturens nollpunkt* gör en text litterär. Eller: ett försök att glömma genren ’poesi’ och inte aktualisera de konventioner som den för med sig, den traditionsöverföring som all litteratur innehåller; åstadkomma eller upprätta en poesins *tabula rasa* och skriva som den första – ja, att lyda det som (via Engdahl) kallades för litteraturens plikt och förinta den, bereda marken och börja på nytt. Det har förstås varit målet för en lång rad modernistiska och avantgardistiska försök att undvika, eller avstå från, de textuella signaler som deklarerar att skriften är litteratur – men försöken har misslyckats, ändå blivit litteratur.

Larsson gör inte explicit vad hans alternativ är. Men han visar det genom att göra bruk av och införa *någonting annat* som finns där innan dikten skrivs ned, *någonting annat* än de tecken och konventioner som traderats genom den litterära institutionen, som begränsar uttryckets möjligheter genom att återföra något icke-individuellt, socialt, kulturellt och historiskt på det individuella. Med ”någonting annat” åsyftar jag här det skrivande subjektets levda erfarenhet och minnen, associationer och tankebanor, samt de konkreta situationer som dessa har uppstått i. Larsson skapar fram en diktart som både implicit och explicit framhåller skrivandets ofrihet, att skapandet inte är något som sker fritt eller *ex nihilo*, varför ”Innan det skrivits ned” koncentreras runt och består av det verkliga-konkreta som ger upphov till raderna som skrivs ned.

I andra dikter kan skrivandets första rörare eller orsak exempelvis framställas som begäret efter kvinnor, gärna unga, som resulterar i en vilja att imponera, ställa sig in, varvid skapandet framställs som en påfågellik förförelsestrategi (”Abraham vaknar av sång”); skrivandets orsak kan också framställas som revanschlusta eller hämndbegär (”Åt det lätta kan man inget göra”). Strategin är blottläggandets, som också Götselius konstaterar kretsar stora delar av *Natta de mina* kring att om igen undergräva det skrivna genom att markera hur det är grundat i något primärt, en extralitterär grund, ett begär eller en lidelse eller, som i ”Innan det

skrivits ned", ett intellektuellt beroende.[836] Lenemark påtalar något liknande, fast rörande boken betraktad som självbiografi, när han menar att boken rör ett skrivande av livet ("graphe") snarare än det skrivna livet ("bios").[837] Det är en god beskrivning av utsägelsepositionen: skrivandets nu är accentuerat, skriften simulerar dess stund, som vore vi med när Larsson blottlägger och minns, när han genom skriften söker upp det som finns innan den är till, varvid även en väsentlig osäkerhet (minnets ungefärlighet, associationernas godtycklighet, inbillningar, nuets kontingens) installeras i boken. Som sagt är det sådana osäkerheter som enligt Lenemark ifrågasätter gränsen mellan fakta och fiktion.[838] Och för att upprepa mig själv: snarare än som en lek med olika kontrakt går Larssons osäkerheter att förstå filosofiskt eller existentiellt: ingen tydlig gräns låter sig dras mellan minnet och det inbillade minnet, Larssons skrift blottlägger att det levda livet inte är befriat från fiktion.

Den blottläggande strategin underbyggs av det som omtalas i föregående citat, men tycks nyanseras och förändras en smula i diktens slutstycke:

> Det var någonting
> i det som Horace hade sagt (var det nu var
> han sa det här, ja
> kanske var det hemma hos honom i Gamla stan, det är möjligt – men
> *näe*,
> jag tror inte det var *där*),
> det var någonting
> i det han hade sagt
> som jag tolkade som att jag SKULLE
> BRY MIG SÅ LITE SOM MÖJLIGT OM FORM,
> I BETYDELSEN
> EN FÖR MITT ÖGA
> OMEDELBART ERFAREN GESTALT;
>
> men han sa det naturligtvis
> inte så. Det är bara någonting som jag anade att han *kan* ha menat[839]

Från att ha deklarerat sitt beroende av Horace Engdahl skriver Larsson här fram en potentiell frihet: hans tolkning av vad Horace en gång har sagt ("någonting / i det") fungerar som ett supplement i Derridas me-

ning: det är både ett tillägg och en ersättning. Horace Engdahls ord är alltså bara lag om man erkänner att lagen behöver en uttolkare, någon som omsätter den i praktik. I det här fallet får vi dock inte veta vad lagen var. Vi har bara supplementet att tillgå och det stjälper den temporala och kausala logik som termerna implicerar. Beroendet finns dock kvar – skrivandet görs inte fritt för att inspirationslogiken trasslas till – men Larsson gör på det här sättet tydligt att han inte är ett språkrör av den representerande sorten, utan en som *tolkar* det ursprungliga ordet och på så sätt aktualiserar en av alla de virtuella potentialer som det bär på.

Det påstådda beroendet undergrävs vidare av att Larsson tidigare i författarskapet har talat om liknande ting, fast i fiktionens form. *Introduktion* gavs ut 1986, alltså ett par år innan den vår 1991 när Larsson menar att den radikala tanken uppstod, men romanen bearbetar den i en av sina många, vagt dystopiska, bihistorier. Huvudfiguren Thomas har, på grund av arbetsovilja och ”allmänna anpassningssvårigheter”, hamnat på ett mentalsjukhus, som också är ett slags arbetsläger. Där träffar han en man vid namn Leif, straffinlagd efter att ha skrivit en märklig bok: ”Den heter Skitboken. Den kom aldrig ut. Du har säkert aldrig hört talas om den”, berättar han. [840] Det visar sig stämma, men Thomas gissar att det rör sig om en ganska fruktansvärd bok, med tanke på att Leif hamnade där han hamnade, varefter den senare berättar:

> – Jag höll på ganska länge med den, upp mot fyra fem år. Jag har skrivit böcker tidigare också. Men det var helt andra saker. Man kunde lugnt se mig som… som en seriös typ du vet. Men jag gillade inte att känna den sorts begränsningar som alltid finns i huvudet. Man vet ju efter ett tag hur man ska skriva. Och det är jävligt förödmjukande. Så jag ville göra nånting som skulle vara helt för jävligt. Alltså så där in i helvete dåligt. Jag skulle själv spy över den… Och det är inte så jävla lätt.[841]

Talet om att inte vilja känna ”den sorts begränsningar som alltid finns i huvudet” har omedelbar resonans i ”Innan det skrivits ned” och likaså har försämringsstrategin – och även om Larsson i *Introduktion* gör den och dess konsekvenser mer drastiska, ställer han sig på båda ställen bakom ett kätterskt, kämpande, risktagande och ett i förlängningen mot sig själv hänsynslöst ideal.

I ”Höstvecka”, tredje dikten i *Natta de mina*, återfinns ett par preli-

minära funderingar kring vad den här sortens utmaning av skrivsituationens inneboende begränsningar innebär, en sorts resonemang i diktform som tar sin grund i frågan om vad som är möjligt att skriva om:

> Vad är det för bilder jag får när jag skriver?
> Det inträffar något som är så pass speciellt att det… att det *går* att
> skriva om det. ”JAG SOM TRODDE ATT MAN KUNDE
> SKRIVA OM ALLT.
> VAD ÄR DET MAN INTE KAN SKRIVA OM?”[842]

De vrålande versalerna, anförda som dialog, får inget svar. Men raderna bör inte läsas i linje med de stundom återkommande kulturdebatterna – där någon vred anser att somliga sätt att skriva om saker på är eller bör vara tabu – utan som ett slags svar på frågan som inleder citatet. Vilka ”bilder” är det som *inte* dyker upp när detta författande jag sätter sig för att skriva? Vilka ”bilder” är det som skrivsituationen, så att säga, håller undan?

> Ja, i och för sig. Det man kan formulera
> med hjälp av språket, det *kan* man ju formulera. Vore ju konstigt
> om det inte var så… Men det är ju inte,
> det är ju inte
> *det* jag menar!
> Nä, jag… Jag undrar bara: Vad är det som gör att – om vi säger att jag
> just nu tänker på en äng, det är alltså sommar,
> en solig dag, jag sätter mig ner
> på en solig äng, det är så
> soligt att jag blir… Jag har svårt att titta upp, får lov att kisa.
> – Alltså: *Vad är det som gör att jag kommer att tänka på det?*[843]

Exemplet är olyckligt, eftersom han faktiskt vet varför han tänker på den ängen. Den är ett minne från sommaren när han skulle fylla femton, precis när han började skriva dikter efter en paus sedan barndomen: ”Det är väl nog kanske naturligt att jag tänker på det / nu när jag har bestämt mig för att inte skriva mer. / I alla fall sluta / med det jag betraktar som dikter.”[844]

Dikten kretsar kring det som omnämns i citatets avslutning, dock utan att han förklarar vad han menar med det. I stället minns och inbil-

lar han sig situationer, platser och stunder som har med att han *började* skriva dikter att göra. Men citatets något kryptiska avslut behöver ges en liten klarläggning. Jag utgår från att det Larsson betraktar som dikter inte skiljer sig på något betydande sätt från det andra betraktar som dikter, med andra ord utgår jag från att han avser poesin som historisk produkt eller mer specifikt poesin sådan den förvaltas i kulturen och samhället, inom ramarna för en modernistisk tradition och ideologi. Han avser alltså inget särskilt, utan något allmänt: förstådd som historisk produkt är dikten en form som existerar i samhället på ett specifikt estetiskt, men också juridiskt, socialt, kulturellt och existentiellt, vis. Det är denna han ska sluta med, eftersom han här är intresserad av vad denna form hämmar och gör oskrivbart. Det som följer därpå är den dåliga dikten.

Frågan som föranledde minnet av ängen – vad är det man inte kan skriva om? – får inget svar. Dikten går i stället över först till bilden (”en solig äng”) som han ”får” (rad 1) när han skriver om att han ska sluta med dikter, men lämnar snart bilden och berättar om ängen, det vill säga beskriver bildens *varför,* eller snarare: på vilket sätt den är kopplad till diktens tema. Han överger alltså bilden till fördel för det som orsakade den, vilket givetvis inte svarar på diktens inledande frågor, men lämnar konventionens ramar, går utanför diktens bildskapande (som implicit, liksom hos Frostenson, associeras med diktens väsen), och i stället undersöker grunden för detta skapande. Som ersättning för att skriva fram en tanke eller en bild, *visar* han vad relationen mellan bilden han ”får” och saken han skriver om består i. Relationen visar sig trivial – den utgörs av ett minne som i sin tur består av en tillfällighet: han satt ensam på en solig äng när han började skriva dikter igen, ett alldagligt biografiskt faktum som leder över i andra när dikten fortsätter.

Att bilden så fort visar sig ha bas i minnet kan förstås som en sorts sanningslidelsens banala denaturering av poesin, av konventionella föreställningar om fantasins eller inbillningens kraft. Denna sanningslidelse kommer också till uttryck på andra ställen, till exempel när författaren påpekar att skrivandets ambitioner och ansträngningar, åtminstone till viss del, har grund i fåfänga, eller när han skriver fram beroendet av läromästaren Horace Engdahl. Mest intressant blir det dock på ställen som det här, när han visar att skapandet i sista hand är krypterat i den egna biografin, som Götselius uttrycker saken.[845] Bilderna han ”får” när

han skriver är ett exempel – de uppstår, men snarare än att vara något slags inspiration eller kreativ vision visar de sig ha sin grund i triviala och vardagliga händelser. Larsson visar således fram sin poesi som härledd snarare än skapad – trivialiteten i situationerna som bilderna härleds från fungerar poetiskt som intyg på att Larsson inte ljuger eller förställer sig.

Strategin i *Natta de mina* är förvisso inte fullt så radikal som den fiktiva figuren Leifs i *Introduktion*, men den kan, bredvid sanningslidelsen, förstås som ett uttryck för samma sorts begär, samma sorts estetiska vilja, vars former i *Natta de mina* utgör denna studies spår och kan inringas av vad jag redan har kallat för 'litterär självdestruktivitet'. Dikten Larsson skriver ska vara dålig, men likväl bra; inte dikt, men ändock dikt, åtminstone i någon, möjligen ny eller annorlunda, mening, vilket dock medför en risk, ett misslyckande inskrivet i projektets kärna: att överskrida en gräns innebär negationens indirekta bekräftelse av gränsen; det rör sig, för att tala med Derrida, inte om ett enkelt utträde ur poesins serie, utan snarare om en viss förflyttning av den.[846] Det utmärker förstås den moderna litteraturen – den är som sagt tillåten att införliva det icke-litterära, märka om det, utan att dess status som litteratur sätts ifråga. I *Introduktion* visar sig Larsson medveten om detta, om att allt som överskrider det tillåtnas gräns kan återställas, igen placeras innanför gränsen, eller annorlunda uttryckt: att all deterritorialisering kan reterritorialiseras.

> – Nä du vet det är nästan stört omöjligt att göra någonting som är sådär svinaktigt dåligt. Går man tillräckligt långt över gränsen för det som kan accepteras blir det ändå uppskattat, åtminstone efter ett tag. Du vet om man skriver riktigt grov pornografi – det finns en fransk författare som heter… ja han skrev rätt grova saker – så du vet då blir det genast också nån sorts konst över det hela. Det blir anti-litteratur och då blir det plötsligt väldigt fin litteratur… Jag ville inte att det skulle bli det, så jag blev tvungen att undvika allting som kunde avslöja en sorts intelligens. Det skulle vara rena rama skiten… Och på ett sätt så må man säga att jag lyckades.[847]

Romanens Leif lyckades med sin dålighet eftersom han faktiskt blev utstött, betraktad som samhällsfarlig och skickad till romanens märkliga kombination av mentalsjukhus och arbetsläger, en följd som i det Sverige Larsson skriver och verkar i dock vore omöjlig: den modernistiska ideologin kodar norm- och tabubrott positivt, som estetisk progressivitet.

Antilitteraturen är inte bara en negation som bekräftar litteraturen, den är också *fin* litteratur, som i bästa fall har funktionen att vidga gränserna för vad som är tillåtet att göra.

Ändå återkommer påståendet att ingen fullt ut ska förstå *Natta de mina*, att ingen ska se sanningen och skönheten, däri. Retoriskt fungerar det som ett slags Larssons (grundlösa) bevis för projektets giltighet. *Natta de mina* ska betecknas och förstås som konstnärligt bra, estetiskt värdefull, men – skriver han i dikten ”Choklad” – den kommer antagligen inte *uppfattas* som konstnärligt bra och estetiskt värdefull, inte ens av de (få) människor vars smak – och kapacitet att urskilja det värdefulla – han respekterar. Han nämner bland annat Willy Kyrklund, Ingmar Bergman, Tomas Tranströmer, Ernst-Hugo Järegård och Birgit Åkesson – en konstnärligt nästan heltäckande domstol, bestående av en prosaist, en filmare, en poet, en skådespelare och en koreograf – av vilka ingen ska se storheten i boken.[848] Varför han senare, i ”Åt det lätta kan man ingenting göra”, apostroferar framtidens *happy few* genom en allusion till Stendhals *Vie de Henri Brulard* (1890).[849]

Det är inte svårt att se vad han far efter: att skriva avsiktligt dålig poesi är, i en mycket enkel bemärkelse, att bryta mot en fundamental, *skön*litterär konvention: att litteraturen, oavsett vad den omstörtar, om det så är den borgerliga smaken, ska vara *bra*, vackert skriven – ha ett ”vackert språk” – vara *skön* och god. Att få ser mening i att bryta med sådana konventioner är kanske inte särskilt märkligt. Men sett ur ett originalitetsperspektiv är det svårt att finna en historisk motsvarighet till Larssons ambition eller projekt – en poet eller författare som blir kanonisk, klassisk för att dennes avsiktliga dålighet omvärderade alla värden. Det senare är nämligen just vad som impliceras av Larssons tanke om att ta bort *allt* det som hämmar honom i skrivsituationen. För när det har gjorts, har han också kväst det tysta kravet på att det skrivna ska vara *bra, skönt* eller *vackert* – eller för att låna ordet som han hånade sin samtid med: konstförfaret.

Ett konkret exempel på hur detta dåliga ser ut hittas i ”Abraham vaknar av sång”.[850] Larsson inleder dikten med att meddela hur han brukar berätta historier för folk, gärna tjejer, som han vill imponera på, exempelvis för att ge dem uppfattningen att dramatiska situationer uppstår då och då i hans närhet och han beskriver dessa historier som ”kvävande effektivt berättande”. När han vill göra intryck på åhöraren,

eller läsaren, har historien – eller ”storyn”, som han skriver – inga hål, inga utvikningar, inga avbrott för associationer. Men när han i dikten berättar om just detta, låter han två sådana, omständliga och till saken orelaterade associationer bryta av återgivningens flöde – en poetisk strategi som ådagalägger hur försämrandet distanserar dikten från vad han uppfattar som bra.

Skitboken

Larsson inleder den långa dikten ”Choklad” med att återge ett samtal mellan honom och Horace Engdahl (i den här dikten omnämnd med både för- och efternamn). De sitter på Prinsen i Stockholm, redaktionen för det lilla förlaget Kykeon har nyss haft möte. Nu samtalar de om ”skrivandets villkor / vad som händer när / någonting är uttömt, på vilka olika sätt ett ämne – eller ja, en stil / kan vara uttömd”.[851] Utan att vi får veta vad som sägs under samtalet, går Larsson över till att, med största uppriktighet, beskriva en situation som då ställde och nu, när den återges litterärt, ställer honom i dålig dager.

> Att Horace har tittat bort… Det skedde efter det att jag hade
> berättat
> om hur jag tidigare i vår öppnat kylskåpet i mitt kök, tänkte hälla upp
> tonic till en Gin Tonic, klockan var elva på kvällen. Ute var det mörkt
> (Ska precis ha löst en av de centrala scenerna i filmmanuset *Ut i snön* –
> en scen som jag arbetat med nästan dagligen
> i över en månad, först nu är den perfekt.) Reste mig upp från
> köksbordet
> – skulle luta mig mot fönsterbrädet. Såg ljusen där borta i Alvik:
> är väl tunnelbanan som försvinner över bron?… Under tiden ska jag
> ta några klunkar Gin Tonic… Jag hade beskrivit det
> så här för Horace: att kulturen – *överhuvudtaget,*
> *alla former av kulturuttryck idag i Sverige* – var bara
> en imitation av känslan som jag hade just då,
> och det var just det: att han då liksom stelnade till – tittade bort –
> luften gick ur,
> eller vad säger man? Ni vet vad jag menar?[852]

Att situationen inleds med ”Horace har tittat bort” är signifikativt. Auktoritetens, uppenbararens, lagens, faderns bortvända ansikte fungerar i dikten som ett skammens tecken – en bild som föregår, finns innan, det högmodiga eller megalomana anspråket tecknas ned. Larsson backar förvisso inte från det, men scenen kontamineras av Horaces bortvända blick, vilket gör att anspråket framställs som världsfrånvänt och menat på samma gång. Den andres och den egna blicken samexisterar så i dikten, för en stund skiljer sig Thots åsikt från Horus.

Det världsfrånvända och högmodiga understryks också av sättet som anspråket ramas in på. Scenen han tecknar kan nämligen förstås som en schablonartad beskrivning av en segersup: han har precis färdigställt en filmscen – som nu är ”perfekt” – och blickar ut över Stockholm, så nöjd som bara den som har uppnått konstnärlig perfektion kan vara. Att alla former av kulturuttryck är imitationer av känslan som han hade då, torde installera Larsson på den svenska kulturens konstnärliga tron: ingen annan än han uppnår konstnärlig perfektion, och ingen annan kan läppjande på en drink blicka ut över den vackra huvudstaden i fullaste visshet om detta.

När han sedan tillstår att det var ”idiotiskt sagt” – att gå lite för långt, också inför en person som är välvilligt inställd till honom – förskjuter han eller snarare modulerar om scenen. ”Horaces’ reaktion: mulnandet, eller – / jag vet faktiskt inte vad jag ska kalla det” gör dock inte att han backar från anspråket, men gör honom varse megalomanin som han just gett uttryck för.[853] Risken att läsaren reagerar precis som Horace – eller värre: med skratt och hån – är inskriven i dikten, som på en gång är självhävdande och självförödmjukande, på en gång sedd inifrån Larssons perspektiv och utifrån. Man hade kunnat uttrycka det som att han sätter sitt litterära eller konstnärliga förtroendekapital på spel, men installerar genom Horace bortvända ansikte en självmedvetenhetens försäkring.

I strofen som följer gör han denna enskilda incident allmän, till något som kännetecknar hans person, vilket leder honom vidare till en mer generell reflektion över hans roll som poet och provokatörsstämpeln som brukar förlänas honom. Han vill inte provocera, och om Horace blev provocerad var det inte hans avsikt.

Det här är en dikt. Jag måste
kunna kräva någonting

av en poesiläsare, jag ska egentligen inte behöva påpeka att det här
inte har någonting att göra med provokation. Annars vanligt
att journalister beskriver mig som provokatör.
Jag har ett bra svar på det – men jag vet att genom att skriva det *här*
försämrar jag dikten (men det är ju just försämrandet som intresserar
mig
när jag skrev det här, det kanske du
har förstått redan, *har* du det?). Ett bra svar på påståendet att jag
skulle vara en provokatör: jag hänvisar bara till
att det ju faktiskt i kulturhistorien
är så att samtliga provokatörer från Shelley och framåt
alltid i efterhand tycks ha haft rätt, den som blivit provocerad ska
däremot ofta framstå som lite löjlig. Och då är det väl bara, om inte
dumma, så ändå okultiverade individer
som erkänner en sån sak? Var jag ute efter att provocera, skulle jag
förakta min publik. Det gör jag inte.
Jag känner alltså på mig: att jag ska intressera mig för ”det dåliga”.
Det som jag inte själv tycker om.[854]

Stycket är strukturerat av att Larsson skriver någonting och på samma gång fastslår att han inte borde behöva skriva det. Han skriver, medvetet, på näsan: han måste kunna kräva någonting av sin läsare – att läsaren igenkänner texten som en dikt, till exempel, men likväl slår han fast att det är en dikt och att han avser något väsentligare än provokation med den. Han borde inte behöva göra det. Men han gör det ändå. Och berättar sedan att de som har betecknats provokatörer i själva verket har varit sanningssägare, ”alltid i efterhand tycks ha rätt” – med andra ord: en felbeteckning som dock tillmäter de som får etiketten viss heder av traditionen, eller kanske av den modernistiska ideologins kätterska ideal.

Det dåliga som han kungör sitt intresse för är dock ett mer negativt kodat begrepp än provokationen. Här specificeras dess betydelse till det som han själv inte tycker om, det som går emot den egna smaken, vilket låter en smula banalt, men genom diktbokens immanenta nät av konnotationer bildas en relation som gör specifikationen mindre banal: Larsson har nämligen förmågan att avgöra vad som är kvalitativt och vad som inte är det. Tidigare i dikten var han den enda svenska författaren som var förmögen att uppnå konstnärlig perfektion. Och i en av bokens sista texter, prosastycket ”Inte intala sig att man har hört fel”, skriver han: ”Jag har ett obetingat förtroende för min näsa, jag vet vad det är som är

bra".[855] Han använder inte termen 'omdöme', eftersom den antyder något som varenda människa tror sig ha gentemot konstnärliga eller kulturella uttryck, ja en förmåga att skilja bra från dåligt som är socialt betingad: "Däremot en näsa, mule, isbjörnsnos. Den som uppfattar en lukt vet alltid mer om den än vad denne då kan ha tänkt."[856] Han bemyndigar sålunda sig själv genom en uppdelning mellan kultur (omdöme) och natur (näsa), där den förra storheten hör den vanliga människan till och står för godtycke och kontingens, medan den senare står för permanens och sanning. Näsans förmåga att uppfatta en lukt är ju förmedveten och passiv. Den föregriper omdömet, som är kulturellt och socialt betingat. Larsson vet vad som är bra. De allra flesta gör inte det.

Förtydligandet av den dåliga diktens innebörd i "Choklad – "Det som jag själv inte tycker om" – avser alltså inte smak eller det han kallar för omdöme. Det avser det som *är* dåligt och är alltså en utsaga om hur saker *faktiskt* förhåller sig, även om han något senare kvalificerar sitt påstående och påpekar att hans inställning till konstnärlig och litterär kvalitet är en fråga om tro av i princip religiös natur ("*ja, man måste nog använda ett ord som TRO, / termen man använder när man talar om religiösa människor*").[857]

Denna förmåga att urskilja det bra exemplifieras sedan med Thomas Bernhards *Kalkbruket* (1970) – en roman som enligt dikten är objektivt bra – vilket dock inte hindrar Larsson från att använda den för att framhäva sin egen förmåga. Han skriver att han känner på sig att han "måste vara mer eller mindre ensam om att ha / upptäckt två, helt säkert medvetna felskrivningar; de allra flesta läser / garanterat fel, skummar bara förbi".[858] Men de upptäckta felskrivningarna är en bisak. Faktumet att den sortens kvalitet existerar är paradoxalt nog vad som gör det meningsfullt att intressera sig för det dåliga.

Tron på kvalitet har varit nödvändig för hans arbete, utan den skulle han "*aldrig vare sig kunna eller vilja / putsa en formulering: till detta drivs jag… av… det är som* en tro".[859] Den dåliga diktens projekt svär förstås mot en sådan tro. Konfigurationen – tron på kvalitet liknas vid religiös tro – gör att han hädar mot sig själv, skymfar sin egen tro, varvid den dåliga dikten framställs som en sorts självskadebeteende, en litterär självdestruktivitet. Och författaren riskerar att straffas, exkommuniceras, för sin poetiska blasfemi: "Och så ska jag ändå intressera mig för det som jag uppfattar som dåligt. / Att det kanske till och med / är bra att människor som jag respekterar / inte ska tycka om mig".[860]

Citatet avslöjar också vad som skiljer *Natta de mina* från det tidigare struntet. Risken Larsson tar framställs som stor: den dåliga dikten kan resultera i att han blir illa omtyckt, i att den demaskerade person som framträder på sidorna är en som dem han respekterar kommer att ogilla. Franzén förstår denna demaskerande impuls som rousseausk, en vilja att ”säga allt”, oavsett kostnaden. [861] Det är en rimlig tolkning, men jag vill snarare ställa kostnaden än självbekännelsen i centrum.

Den bekännande uppriktigheten är, som vi ska se senare, en viktig del av boken, men jag förstår den alltså som en funktion av det jag kallar för den litterära självdestruktiviteten och den dåliga diktens förhållande till litteraturen och kulturen – en metod som gör det möjligt att föra in något oacceptabelt i dikten utan att ljuga i sak. Larsson kommer in på denna självdestruktivitet i dikten ”Mina anteckningar om Thanatos”, som likt de tidigare anförda texterna tar sin början i en extralitterär, vardaglig situation, i vilken Larsson sitter och läser en artikel som Horace Engdahl har skrivit om Freud. Engdahl påpekar en sak som fångar Larssons uppmärksamhet: ingen efter Freud verkar ha utvecklat en teori om dödsdriften – den Thanatos som enligt psykoanalytikern styr våra liv tillsammans med Eros – och Larsson får vad han kallar en känsla, som i dikten dock får insiktens funktion.

Rockaden har samma funktion som distinktionen mellan ”näsa” och ”omdöme” ovan: Engdahl har rätt. Samtliga av Freuds kommentatorer negligerar Thanatos, vilket inkluderar

> […] även
> det som en gång
> uppriktigt syftade till att
> förbli outtryckt: som i trettiotalsberättelser av Bataille
> där det ingående beskrivits hur den katolska prästens ena öga
> har blivit inpetat en bit in i stjärthålet på hjältinnan.
>
> Att det följaktligen kunde vara
> först jag
> som tar vid där Freud
> har slutat […] [862]

Även om han därefter skriver att tanken är pretentiös och pinsam, backar han egentligen inte från den. Tvärtom fungerar den retoriska

distanseringen som ett slags bevis på att hans känsla var riktig. I samma stund som han framhåller sig själv som den första, den enda verkliga representanten för en litterär thanatologi, underminerar han nämligen sig själv, vilket fungerar som en indirekt bekräftelse av påståendets riktighet. Självframställningen har i sammanhanget en analog funktion. Han framställer, eller: avslöjar sig själv som pinsam, pretentiös och en aning storhetsvansinnig. Latour har påpekat att den sortens avslöjande – blottandet av kalkylen som gömmer sig bakom det falska medvetandet – kan beskrivas som en ärkemodern föresats, en de modernas heliga uppgift.[863] Skillnaden är att Larsson inte riktar uppgiften mot något yttre utan mot sig själv och således individualiserar han den demaskerande impuls som löper genom den modernistiska kulturen. Den som demaskerar demaskeras: positionen som handlingen utförs från negeras, blir tom – en nollpunkt som kanske inte nås men som utgör den yttersta konsekvensen av den självdestruktivitet som sätts i verket.

I ”Choklad” inför han dock en kategori som medför problem för det självdestruktiva projektet, eller närmare bestämt den kvalitetsdikotomi som han har ställt upp. Mellan ’bra’ och ’dåligt’ installeras ’det intressanta’ – en kategori som förstås potentiellt har funktionen att göra det dåliga bra. Sianne Ngai har lyft fram just ’det intressanta’ som en av vår tids centrala estetiska, och mest komplexa, kategorier och understrukit dess förmåga att på en gång vara ett estetiskt och ett icke-estetiskt omdöme – när man säger att något är intressant, säger man att det är värt att ägna uppmärksamhet snarare än att det är bra eller dåligt – samt dess speciella relation till konstnärlig nyskapelse. Att beskriva något som intressant är alltså att skjuta det estetiska omdömet på framtiden.[864] Att kalla något dåligt för intressant är alltså att demontera kvalitetsdikotomin, vilket sker när relationen till nyskapelse – till potentialen att förskjuta gränsen mellan det bra och det dåliga – aktiveras i Larssons dikt:

> Man skulle mycket väl kunna betrakta ett påstående som att jag
> känner på mig att jag ska intressera mig för det dåliga – särskilt
> om jag förstärker påståendet, om jag
> skriver
> att jag *måste* intressera mig för det dåliga –
> som ett extremt påstående
> och därigenom: någonting intressant [865]

Hans ambition är dock inte att skriva ”någonting intressant”. Inte någonting som ”*man undrar över, bara någonting man instinktivt / tycker illa om*”, varpå han ger ett exempel på hur en sådan text kan se ut, ett slags genomfört experiment i dålighet – en, med hans egna ord, ”sån där / smet som jag / går ner i”:

> […] Jag brakar happas att daktan jag skravar blar –
> jag brakar happas
> att daktan jag skravar blar – jag brakar happas att daktan jag
> skravar blar
> bra… Valkan ansamhat –
> jag star a datta salskan… Valkan ansamhat… Att
> sta a salskanat – ach att alla
> sam sar mag sta har
> a salskanat
> sar att mana fadalsamarkan pa magan baldar att ”a”…
>
> Jig brikir hippis itt diktin jig
> skrivir blir – jig
> brikir
> hippis itt diktin jig skrivir
> blir –
> jig brikir hippis itt diktin
> jig skriver blir bri… Vilkin insimhit – jig stir
> i ditti silskin… Vilkin
> insimhit…
>
> Itt sti i silskinit –
>
> och ott
> ollo som
> sor mog
> sto hor o solskonot
> sor ott
> mono fodolsomorkon po mogon
> boldor…
>
> Varför stannar jag här?[866]

Alla vokaler är ersatta med en enda i respektive parti (a, i, o) och diktens innehåll är enkelt, några konstateranden, inte mer: jaget brukar hoppas att dikten han skriver blir bra, känner ensamhet, står i ett solsken som först verkar metaforiskt, men senare konkretiseras: alla som ser honom ser det bokstavsformade födelsemärket på hans mage (vilket låter oss förstå att jagets överkropp är naken). Bara på ett ställe, i diktens första stycke, skrivs det ut vilken form som födelsemärket har, vokalen a, men eftersom samtliga vokaler i detta avsnitt är utbytta till a, kan läsaren inte sluta sig till vilken bokstav som födelsemärket liknar, bara att det inte rör sig om en konsonant. Det här kan utan vidare förstås som ett *intressant* grepp. Födelsemärken har, för att använda Walter Benjamins term, en auratisk kvalitet – de är omöjliga att reproducera, unika och personutmärkande, köttsliga och fysiska. Men här reduceras födelsemärket till text. Det köttsliga blir ett arbiträrt, språkligt tecken – berövas sin auratiska kvalitet och blir istället alfabetiskt, redan-reproducerat. Larsson tar ifrån texten referentiell funktionalitet. Människorna-i-dikten – alla i diktens värld – ser födelsemärket, men läsaren ges ingen aning om dess utseende. Annorlunda uttryckt: läsaren görs inte varse om det som diktjaget talar om – diktens värld är bara apostroferad. Även om dess semantiska innehåll, trots den förvrängande operationen, förblir begripligt, går kroppsligheten hos det talande jaget förlorad, faller samman i en teckenhög.

Det är dock inte nödvändigt att läsa det här som någonting som har gjort dikten sämre eller dålig. Experimentet i dålighet tycks snarare undergräva den dåliga avsikten. Talar man med Paul de Man i *Allegories of Reading* (1979) skulle man kunna säga att Larssons dikt består av en figur – den dåliga dikten – och dess dekonstruktion: ett omslag i vädret som gör den dåliga dikten till en bra, intressant dikt.[867] Larsson varnade för detta: om det dåliga görs avsiktligt verkar dåligheten äventyras och slå över i något intressant, vilket tycks implicera att den verkligt dåliga dikten bara kan vara ett oavsiktligt pekoral, det vill säga sekundärt dåligt, konsekvensen av ett misstag, bristande förmåga, och så vidare. Här finns dock skäl att som läsare ge akt på sig själv. Är det kanske den litteraturvetenskapliga studiens exegetiska övervåld som svär mot projektet? Läsaren som inte kan låta bli att söka mening i smeten som Larsson gått ner i? Eller är det snarare så att läsningen som sådan är en meningsskapande aktivitet – att det inte finns någon möjlig situation där dikten läses och *förblir dålig*?

För det är möjligt att schakta upp ännu mer ur den. Visuellt har vokalväxlingen tydlig verkan på dikten. Ser man på den som på en bild, utan att följa ordens sekventiella rörelse, ser den förstås lite märklig ut, som vore den skriven på ett språk *utan* vokaler – likheten suddar ut dem. Akustiskt är effekten den motsatta: en högläsning riktar med komisk tydlighet uppmärksamheten mot att vokalerna är främmande sina placeringar. Men denna ortografiska förvrängning lyckas inte därför dölja eller kväsa den semantiska meningen, det är inte särskilt svårt att höra vad som skulle stått på raderna om ortografin var normal. Rättare sagt: vid högläsning av dikten är det som att den hörs mot bakgrund av en normal stavning. Läses den tyst på konventionellt vis är motståndet än mindre påtagligt. Syntaxen och grammatiken ligger, frånsett omtagningarna och de av tankstreck markerade avbrotten, nära naturligt tal och håller så diktens semantiska innehåll under kontroll. Det som *ser ut* att ligga nonsens nära, och som vid en högläsning *nästan låter som* nonsens, är i själva verket fullt begripligt; de förvrängda signifikanterna står inte i vägen för innehållet, klangen blir oharmonisk och missljudande men konsonanterna räcker för att meningen inte ska förvanskas. Larsson exemplifierar således något som föregår litteraturen: man behöver inte vokaler för att förmedla information. Experimentet i dålighet har kongenialt nog misslyckats, blivit *potentiellt* intressant snarare än en smet som allt litterärt värde försvann i.

Detta medges dock inte av Larsson, som konstaterar att han stannar där han gör för att en fortsättning inte skulle tillföra något; att växla till e och sedan vidare bland de återstående vokalerna skulle inte ge mer än repetition. Larsson ironiserar sedan över vad han nyss har gjort, men bara för att fort bli allvarlig, han skrev som han gjorde för att han ville prova att skriva en dålig dikt,

> men så kommer jag på varför jag har stannat upp: Jag ville skriva
> en dålig dikt. Det var därför.
>
> Dummar mig bara. Totalt oseriös. Närmast flamsig. – Men så börjar
> jag
> misstänka: det kunde ha funnits en känsla av sanning i regressionen.
> Man kan ha upplevt ”en sanning” i det ögonblick då man förstår att
> man
> oundvikligen, från och med nu, regredierar.

> Och om jag upplevde detta – eller om ”någon annan” upplevde
> detta –
>
> då är inte den här dikten dålig längre – utan nästan som om
> sanningen,
> jag höll på att säga *sanningen*, jag höll på att säga att det då nästan är
> som om *sanningen* kom fram. Men det har den
> ju inte – som jag ser det, *ser du någonting annat*? – gjort än.[868]

Precis som min tolkningsansats antydde verkar det svårt att skriva en dålig dikt. Om det är så att hans misstanke stämmer – den dåliga diktens regression är lika med en form av sanning – skulle det han har gjort ju inte vara dåligt. Även om det givetvis är möjligt att sanningen han talar om bara kan uppdagas genom det dåliga, verkar han tveksam till att den faktiskt har uppdagats, men apostroferar ändå läsaren och ställer frågan: kom *sanningen* fram? Han medger möjligheten, men säger sig själv inte se den. Inte än.

Vad ”sanningen” betyder i det här fallet är inte tydligt. Ordet står i bestämd form och betraktas som en händelse, något som kan *komma fram*, bli till. I den senare essäboken *Helhjärtad tanke* (1999) talar Larsson dock om den här formen av sanning, som han kallar för sanningen i konstverk – sanning som är skapad, framsprungen – så här:

> Det Sköna hos Hegel, något som likt förälskade återgår till känslan att vara förälskad aldrig verkar kännas tillräckligt väl. Konstverk har, förstår man därigenom automatiskt, inget med utsagor att göra. Var det så en Shakespearereplik med en viktig psykologisk insikt. Det som jag redan känner till är det trots allt ingen lockelse att lyssna till. Det fascinerande i konstverk är alltså inga kunskaper som man av någon anledning hittills missat. Konstverk rör kvalitet. Alla kvaliteter ska man utgå ifrån som påtagliga, lite grand som värme: de ligger i öppen dager. Och det är på det, den värmen, inte på någon viss lärdom det kommer an.[869]

Sanningen här är alltså inte en egenskap hos en utsaga, utan består i att någonting som aldrig förut har funnits till plötsligt gör det. Det kan förstås som en hypostasering av modernismens innovations- och originalitetsidé, som förlänar ’det nya’ ett slags sanningsstatus, om vi accepterar att det rör sig om en form av sanning som inte går att översätta till dis-

kursivt språk. Eller, som han senare skriver i ”Choklad”: ”Ett uttryck för någonting som man inte vet vad det är. Någonting som / skulle kunna överväldiga en / lika mycket som detta att, från den ena sekunden / till den andra, ha blivit ett barn.”[870] Alltså, en skapelse av någonting som inte är på förhand givet, som inte är omedelbart igenkännligt, som övergår våra medvetna förmågor – en form av poetisk idealism som befinner sig långt bortom vardagsuppfattningen om en postmodernistisk nihilism och som även har en omedveten sida: Larsson vittnar på ett ställe om att det kan ta decennier innan han gör vissa upptäckter, ser vissa meningsfulla betydelser, i sina egna texter.[871] Och om det dåliga har funktionen att, genom regredierandet, låta en sanning av det slaget träda i dagen, innebär det ett problem för den dåliga dikten *qua* dålig dikt – det skulle ju göra den till en bra dikt.

Larsson föreställer sig läsare som han respekterar och uppfattar som intelligenta – konstnärsdomstolen jag talade om ovan – och frågar sig om dessa skulle uppfatta sanningen, skönheten i dikten:

> […] Nä. Förmodligen ska
> ingen av dessa personer
> upptäcka en skönhet, som ett solsken över sandbankarna
> faktiskt kan sägas äga en skönhet,
> när de noterar
> att jag använder samma vokal, vilket ord
> det än är. Och lite längre ner i dikten: nu hade den vokalen
> bytts mot en *annan* vokal – Jaha?… Varför gjorde jag så?
>
> Nä. Jag tror inte det. Jag tror inte
> att det är någon av de personer
> som jag har föreställt mig som läsare, det är
> vad jag tror, jag
> kan ha fel, det är *möjligt* att jag
> har fel, alla *kan* ha fel – men
> som *jag* tror: ingen av dem jag respekterar
> skulle ha uppfattat den skönheten,
> sätta sig ner *eller eventuellt, om man nu inte är rädd för att bli sandig, lägga sig ner* och titta på den skönheten –[872]

Svaret är nekande. Han medger förvisso att han kan ha fel, möjligheten finns, men genom liknelsen vid solskenet över sandbankarna betonar han än en gång att skönheten/sanningen som han talar om har en objektiv kvalitet, att den ligger i öppen dager, genom att skriva in den i en naturlig, snarare än kulturell och intersubjektiv, ordning, varvid den blir en objektiv egenskap, där att upptäcka för den som har ögon att se med, snarare än en överenskommelse; tidlös snarare än historisk. Det avslutande tankstrecket avbryter sekvensen, skjuter in en i sammanhanget obetydlig association, varefter han fortsätter i nästa stycke: ”[…] – Eller ÄR det så?… De svaga molanden jag hör / från min mun. I fönsterrutan speglades min hand. Och nu HELA / höger underarm… JA, KANSKE ÄR DET SÅ? // Kanske är det dit jag vill? – Nä. Jag tror att det är någonting annat.”[873]

Det här utgör ett kritiskt ögonblick. Larsson balanserar två intentioner mot varandra utan att definitivt svara på vilken av dem han står bakom, vilket skriver in en fundamental, och central, osäkerhet i dikten, som vidare urholkar författarauktoriteten. Två alternativ ges: det första (”*Kanske är det dit jag vill?*”) är att den dåliga dikten ska frambringa den sanning och skönhet som omtalades ovan; det andra (”Nä. *Jag* tror att det är någonting annat) ges inte konkret riktning, men ”någonting annat” låter sig förstås som att lämna den form av kvalitet som inbegrips i det förra alternativet, och kan, om jag tillåts att abstrahera, betecknas som en ambition att kliva ur eller negera den modernismens ideologi som han själv sympatiserar med. Den dåliga dikten låter sig då förstås som en vägran att placera sig på kulturens torg och sälja vacker, kvalitativ, intressant eller skön poesi – som ett försök att omöjliggöra att någon ska tycka om dikten, att någon ska uppfatta den som skön, sann, intressant eller estetiskt viktig, vilket i sin tur kan förstås som en ambition att skriva en poesi som inte kan reifieras, som befinner sig utanför poesin. Därför kan stegringen i dålighet i *Natta de mina* förstås som en jakt på en mycket fundamental frihet: att skriva sig ur litteraturen och kulturen, göra någonting vidrigt, någonting som ingen av den litterära institutionens grindvakter kan tycka om och som därför inte kan bli en vara på kulturens marknad; att på riktigt göra sig av med allt det som hämmar en när man sätter sig ned för att skapa litteratur och således nå bortom ramarna för det som (just då) kallas litteratur.

Det är dock att dra tolkningen en bit utanför vad som faktiskt står i

texten, och Larsson avgör egentligen inte vilket av alternativen som *faktiskt* har bäring på *Natta de mina.* Han tror sig dock omfamna det senare, vilket jag ämnar perspektivera ytterligare i nästa avsnitt.

Först måste dock en det senare alternativets risk påpekas. Eftersom det kan tolkas i linje med en historisk antilitterär funktion – avantgardets logik – riskerar det att fungera som en negation som ironiskt bekräftar den goda, bra, dikten, vilket – som sagt – ändock bara förflyttar serien och gör det dåliga till någonting bra. Men inte för att det lägger en sanning i dagen, utan för att det dåliga blir ett kritiskt finger som pekar på den existerande ordningens gränser eller begränsningar.

Skitbokens varför

I *Avklädda på ett fält*, i avsnittet där Larsson ger uttryck för sin starka tro på litteraturen – som är så stark att han på grund av sin katolska tro måste kalla den hädisk – talar han om att han tidigt, på sjuttiotalet, innan han debuterade, fann ”något instängt i modernismen”.[874]

Det har dels att göra med hur de modernistiska verken är skrivna, att de ofta har en hermetisk kvalitet och är svåra att förstå, vilket Larsson kallar för en kollegialitet med den snabbtänkta läsaren – eller, som det ironiskt heter i dikten ”Natten, ett tuppfjät ifrån oss” (i *Deras ordning*), ”medelklassvärmerier”.[875] Han är dock tydlig med att han själv uppskattar beröm från intelligenta, införstådda, läsare mest.[876] Relationen till modernismen är, som jag har försökt visa, komplicerad. Hatkärlek är kanske ordet som beskriver den bäst. En syn på den som nödvändig, men i delar förfelad, i meningen att den har förvandlats till en svärmande smak, blivit en institutionaliserad och bevakad, fin tradition. Trots det, och trots att han uppfattar den som instängd, sympatiserar han med dess hermetiska, svåra ideal:

> Med tanke på den mängd av suggestiva och tankeväckande texter som föreligger, måste jag ge varje rad en noggrann eftertanke för att det ska kunna komma ifråga som en text som man inte vill undvara varken femton år framåt eller när det har gått ytterligare fyrahundrafemtio. Det rättesnöre som jag då tveklöst måste ha är de mest intelligenta blickar som jag kan frammana.[877]

Men det handlar också om att skriva sådant ”som man själv inte intellektuellt omsluter”, i ett slags forskande utåtrörelse frambringa något som man själv vill veta, men ännu inte vet – vilket kontrasteras med en författare som redan har ”alla äss på hand, likt en gammal spårhund, allt latare och allt mera mätt” och menar att de korten inte borde vara något som man är mån om att sitta och hålla på: ”Tidigare har man hittat öppningar genom att göra någonting helt oväntat, varför inte istället undersöka vad som händer när man lägger ner alla kort?”[878]

Det är vad Larsson gör i *Natta de mina*. Han lämnar spelet. Ger upp. Götselius idé om en dekreativ dikt betonar att denna är ett sätt att fortsätta skriva dikter på, fast genom att *inte* sitta och hålla på korten eller fortsätta försöka göra någonting helt oväntat, utan genom att fortsätta på ett annat sätt; när dikten inte längre kan förnyas på ett meningsfullt sätt, måste den förändras, vilket, antyder Götselius, inte nödvändigtvis betyder att den skriver in sig i nyhetens historia. Den är ”inte *ny* men *annorlunda*”.[879] Det är förstås möjligt att ett sådant försök återställs, att det av den litterära institutionen omvandlas till just en nyhet att ställa som ännu en milstolpe i nyhetens tradition, att det ackommoderas inom ramarna för medelklassvärmeriet och således desarmeras – men den dåliga dikten, förstådd som *annorlunda*, som ett sätt att lägga ned alla kort, *kan* ses som en lösning på det dilemmat: att skriva något som just nu inte går att tycka om men som likväl kan eller ska finna läsare om fyrahundrafemtio år – eller kanske snarare: som kan finna sin riktiga, sin tilltänkta läsare först då, i linje med Larssons Stendhal-lika anrop till *the happy few* – vore möjligen ett verkligt sätt att göra någonting som inte är nytt men annorlunda. Som, så att säga, bryter sig ur det nya, befinner sig bortanför det.

Betyder det att bryta sig ur modernismen? Det verkar så, även om det bara låts påskinas:

> Problemet med alla tidigare försök att komma ut ur modernismen under nittonhundratalet är att de alltid handlat om avundsjuka mot att det är där och ingen annanstans som man kan se förlängningen av högromantikens yppersta kvaliteter. Det som kom till uttryck i en del fragment av Novalis, en dikt av Keats som ”Till hösten”, Hölderlins hymner och kanske i än högre grad i hans anmärkningar om förhållandet hesperiskt-orientaliskt och den möjligen nödvändiga förträngningen av Ofeliagestalten i alla Hamletuppsättningar jag har sett, stor litteratur.[880]

Perspektivet Larsson aktiverar är ett som inte sällan glöms bort när postmodernismen diskuteras: att en kontinuitet präglar litteraturens historia, att modernismen kan förstås som en förlängning av högromantiken, att det inte handlar om brott och en motsättningarnas succession, revolutioner och nya estetiska konstitutionsförfattningar. Att sanningen ligger någonstans mittemellan, eller: att det finns sådana drag, men det finns också fortlöpande sammanhang, att litteraturen är en invecklad och allt annat än ren och enkelt klassificerbar historia.

Ändå talar han om att komma ut ur modernismen – fast inte, det måste understrykas, om att ersätta den med något nytt. Problemet med att komma ur modernismen består, säger han, i avundsjuka. Traditionen, som alla skriver i förhållande till, är gammal och bestämmer vad som är stor litteratur och att ge sig in i spelet är att förhålla sig till det. Om man inte, som Larsson, lägger ner korten och ger upp.

”Nöd och en döv” heter en av bokens styrande metapoetiska dikter. I den närmar sig Larsson vad som verkar vara en diskussion av den litteraturhistoriska nödvändigheten i att skriva dålig dikt, men som kanske bättre kan läsas som en dikt där poeten söker stöd, eller tröst, i tanken på historiens stora diktare, eftersom han – vilket i sig fungerar som en bekräftelse på riktigheten i hans projekt – upplever det som förnedrande att skriva på sättet som han gör, han ställer ju sig utanför det som ovan betecknades ”stor litteratur”:

> Skriva dålig poesi.
> Det är många som gör det. Det är så många som gör det.
>
> Jag är förnedrad,
> men *överdriver jag inte nu?* –
>
> eller ja, – jag *känner mig förnedrad*
>
> bara av det faktum
> att det är
> ja, att det här är
> poesi. Det här är poesi. Det här är poesi.[881]

Larssons retoriska operation är tydlig: det är många, ”så många”, som skriver dålig poesi. Men han, som är medveten, känner sig förnedrad

av att göra det. Genom den implicit inskrivna medvetenheten gör han tydligt att det, här, inte rör sig om ett pekoral, även om den avslutande upprepningen gestaltar – eller simulerar – ett behov av att, trots det, intala sig själv att raderna han skriver är poesi, vilket fungerar som bevis på att något, trots medvetenheten, står på spel. Omtagningen tycks i det närmaste rituell, som om författaren genom att upprepa ”Det här är poesi” gör det skrivna till poesi. Märkningen går att tolka som att dikten signalerar sin status av ett slags gränsskrivande, att det rör sig om en dikt som måste insistera på att den är poesi, eftersom den svär mot det kvalitetskrav som författaren *egentligen* ställer för att en text ska räknas som poesi och litteratur.

> Skrev Vergilius *också* dålig poesi? –
>
> Svaret: Alla stora poeter
> skulle nog ha gjort det
> någon gång: skrivit *så här dålig poesi*. Samtliga betydande poeter,
> inklusive
> sådana storheter som
> Ovidius
> Lucanus – personer eller rättare sagt SKUGGOR
> i den där diktarkretsen
> som Dante beskriver –
> visst var det som *en cirkelform* han beskriver dem? Formen av ett hjul?
>
> Svaret (*men vem är det som ger mig det här svaret?*) att jag INTE ÄR
> ENSAM;
> JAG ÄR INTE ENSAM, JAG ÄR INTE ENSAM…[882]

Det första svarets modus är konditionalis, således beskriver Larsson handlingar som skulle ha varit fallet under tiden som dessa betydande poeter var verksamma, förutsatt vissa villkor. Men vad dessa villkor består i specificeras inte, det står dock klart att de inte rådde, varför det inte är orimligt att tolka passagen som antydande att det ligger en litteraturhistorisk nödvändighet i att, under villkoren som råder när Larsson skriver, dikta dåligt. Det handlar alltså inte om att dessa poeter *vid något tillfälle* skrev dålig poesi, utan om att de hade gjort det om situationen så krävde.

I linje med en sådan tolkning får det andra svarets insisterande karaktär en performativt ironisk funktion. Det låter sig läsas som att han faktiskt är ensam, även om modaliteten i det första svaret fungerar betryggande: han är faktiskt inte ensam, skuggorna i den där diktarkretsen som Dante beskriver ser honom – ler mot honom, som det heter senare i dikten – och det legitimerar hans handlingar. Var detta andra svar kommer från kan han inte svara på, vilket fungerar ödmjukande, framställer svaret som en trossats snarare än sanning. Insisterandet, eller upprepningen, förstärker detta genom att göra svaret en smula vädjande. Det rör sig således om en tro som både är nödvändig och legitimerande för den dåliga dikten, varför det jag ovan omtalade som litteraturhistorisk insikt inte är en fråga om en unik inblick av epokal karaktär, utan om tro.

I resten av dikten diskuterar han en serie författare *som om* också de skrev dålig poesi. Ovidius, skriver han, var ”*för* erfaren”, Horatius ”*för* ungdomlig”.[883] Han drar även in Joseph Conrad och Arno Schmidt, dock utan att kunna specificera vad hos dem som gör det möjligt för honom att dra slutsatsen – vilket han ändock gör – att de också skrev dålig poesi, men att det rör sig om en fantasi görs tydligt när han skriver om Homeros:

> Att DESSA SKUGGOR tycktes le –
> särskilt då den ena av dem,
> den – inte blinde, var har man fått det ifrån? – döve Homeros. Han
> var
> döv. Ja, *han*
> var döv… Och att den nu den döve Homeros mot slutet av *Iliaden*,
> bara för att han känner för det, bara för att hans självförtroende
> är så stort, skriver ner någonting som han själv
> uppfattar som dåligt: någonting i stil med Abre Se Ken
> Habe Si. – *Själv kan jag ingen grekiska. På fantasi-homerisk grekiska*
> föreställer jag mig ”Abre Se Ken Habe Si…”
> Inte vara ensam om att skriva
> så här dålig poesi.[884]

Fantasin är underförstådd: Homeros är döv i Larssons dikt, och sägs ha författat en rad på vad Larsson kallar för fantasi-homeriska och han skapar, så att säga, en fiktiv tradition genom att förvränga den som existerar. Ursprunget representeras av en döv i stället för en blind. Inbillningen,

som i sammanhanget kan ses som ett slags självbedrägeri, fungerar som garant för vägen framåt.

Därpå följer ett plumpt exempel på vad han menar med dålig dikt. Larsson flikar in ett referat av ”En Rolig Tidningsnotis”, hämtad från kvällstidningen *Expressen*, som handlar om könsskillnader i toalettpappersanvändning hos japanska ungdomar. Han vet om att inflikningen försämrar dikten, att han inte kommer göra något bra av det inflikade hur mycket han än bearbetar passagen, men paradoxalt nog gör detta att han inte känner sig ensam: ”är ju INTE ENSAM / om att skriva så här dålig poesi”.[885]

En likaledes försämrande operation har gjorts tidigare i dikten. Larsson frågar sig om Joseph Conrad och Arno Schmidt också skrev dåligt, varpå han vänder sig till läsaren, osäker på om denne vet vem han avser (han har bara nämnt författarnas efternamn), och menar att han inte kan bli ”så särskilt mycket mer explicit utan att / dikten blir *så dålig att den / kommer att vara, jag menar vad jag säger, oläsbar…*”.[886]

Frågan han på det sättet öppnar för rör huruvida dikten kommunicerar med läsaren eller inte, om den lyckas göra vad den säger tydligt och begripligt. Larsson vill lyckas med det, men vill ändå inte vara *för tydlig*. Kvar i dikten, eller hos författaren till den, finns således en vilja att befinna sig inom, och således kunna förutsätta att läsarna delar, ett slags litteraturens kanoniska referensram, trots att han med skrivandet av dikten strävar efter det som jag har kallat för en litteraturen-utanför-litteraturen. Passagen har dock funktionen att införa ett tonfall som är svåracceptabelt *som poesi*, eftersom det bryter av, apostroferar läsaren och på vardaglig svenska undrar om han eller hon hänger med. Men funktionen är inte bara försämrandet för sakens skull. Passagen ger också uttryck för ett slags oro för att hans (kanoniska) referenser och allusioner har blivit oförståeliga (”läsaren kanske inte vet vem jag avser”) och för att litteraturen som han uppskattar – den tradition som han trots allt skriver i förhållande till – därför inte längre är möjlig, har dött.

Oron manifesterar sig i texten genom att Larsson gör efternamnet ”Schmidt” till en flytande signifikant. Egennamnet refererar nämligen inte bara till namnet på den modernistiska författaren, utan också till den genom tv-sportens sändningar kända tennisspelaren Uffe Schmidt från tidigt sextiotal. Kanske, suggererar Larsson, är det till honom som läsarens tanke går när han skriver ”Schmidt” i en text, vilket skulle be-

visa att en litteraturens garant – kanon, en delad beläsenhet i traditionen – har gått om intet och istället ersatts av en ny kulturform – sporten – kring vilken människor samlas framför tv:n för att skapa nya gemensamma minnen. Røssak ser just televisionsteknologin som en avgörande tematisk punkt i dikten. Tv:n är denna genomgripande kulturella förändrings möjlighetsbetingelse och därtill ett slags bokens motsats: Larsson berättar att han såg en av Uffe Schmidts Davis Cup-matcher hos ”ett par vänner till mina föräldrar, Tore och Ulla-Britt”, vilket Røssak framhåller som en signifikativ kontrast till läsandets ensamhet. Larsson, menar han, skriver således också fram tv-teknologins betydelse och påverkan – vilket kan ses som signifikativt för postmoderniteten, en aktualisering av de nya mediernas och reproduktionsmaskinernas stora inflytande på människan och kulturen: namnets dubbla referens, sammanblandningen av författaren och tennisspelaren, beror av en enskild upplevelse, möjliggjord av tv:n, som inträffade mer än trettio år före han skrev dikten.[887]

Den dåliga dikten kan, enligt Røssak, således också förstås som ett resultat av eller svar på den här förändringen: litteraturen har blivit oläslig, publiken har förlorat förmågan att snappa upp referenserna och antydningarna som den innehåller, de relaterar snarare sina liv till bilderna de ser fladdra förbi på tv-skärmen än till den historia av ord och texter som publicerats i inbundna böcker. Røssak avslutar sin kommentar till dikten, som han kallar för ”tv-skadet”, så här:

> Stig Larsson er altså et barn av tv-ens tidsalder. Larsson befinner seg altså ikke bara sjangermessig mellom litteratur og ikke-litteratur, men genetisk så å si mellom litteratur og tv. Tv-en skyter seg inn i folks erindringer og minnebilder. Den etablerte bilder i erindringen som ikke var mulig for mennesker i tidligere tider. Den monterer erindringer inn i bevisstheten og identiteten som ble opplevd på avstand, som overførte begivenheter. De ble følt på kroppen, men ikke som *autentiske* opplevelser *der ute*, men som *overførte* opplevelser. Litteraturen kan gjøre noe av det samme; bringe fjerne hendelser og eventyr frem for bevisstheten med en intensitet og farge så sterk at den kan oppleves som en del av ens personlige erfaringer. Dette kan skyldes at litteraturen krever at leseren selv frembringer bildene. Tv overfører bildene ”direkte”. Den setter den litterære fantasien på sidelinjen. Litteraturen havner utenfor, og ikke minst, den får en stadig mindre roll å spille for konstitueringen av selvet og erindringen.[888]

Den dåliga dikten och det jag har kallat för en litteratur-utanför-litteratur har enligt Røssak en direkt parallellitet i att litteraturen har förlorat sin kulturellt privilegierade ställning, och det dåliga kan därför ses som ett uttryck för situationen dikten skrivs i. Men inte bara, den är ju också *befryndad* med situationen, vilket inflikandet av tidningsnotisen markerar. Precis som tv:n och datorn är kvällstidningen, ja nyhetsmedia generellt, centrala komponenter i konstitutionen av människors erfarenhet i den postmoderna tillvaron och tidningsnotisen som införlivas i dikten fungerar således inte bara som en ironisk kontrast mot diktarskuggorna – är inte bara ett försämrande element som arrangeras i relief – utan en figur som artikulerar en form av estetik som dikten förhåller sig till, som präglar situationen den skrivs i, som säger: istället för hög litteratur finns detta. Eller: Larsson inkorporerar icke-konsten och icke-litteraturen i litteraturen och ger den samma bäring, samma värde, som de höglitterära referenserna har.

Innebär det här att hans dikt blir medskyldig till litteraturens förfall, ett uttryck för dess falnande tillstånd? Ja, det är en rimlig tolkning. Larsson lägger ner korten, ger upp.

> […] Det här som jag just nu
> skriver, som jag vet är dåligt – och som jag, hur jag än håller på och
> bearbetar det, aldrig ska få till – gör att jag i alla fall inte
> känner mig ensam: är ju INTE ENSAM
> om att skriva så här dålig poesi
>
> Man kunde i och för sig tänka sig
> att det var BETRYGGANDE att känna det *men det*
>
> *är inte betryggande att känna det:* nästan… tvärtom…
>
> Det känns hemskt att detta
> även ska gälla… Jo, det måste man kunna tänka sig – Homeros,
> han kan
> också nicka till, sa man inte att *solen* har fläckar?
>
> – Jaså? På det sättet?
> *Det* känns inte betryggande *det*?… Nähä.
> Är det

alltså därför att perfektionen
då
inte är (JA, FÖR DET ENDA SOM KAN RÄDDA EN
ÄR JU PERFEKTIONEN) –

beror det alltså på att man
då förstår

att
perfektionen inte är, ja men vad är den da? – mänsklig,

att den
inte är mänsklig
perfektionen är inte mänsklig – o-oo-oo, o oooh[889]

I diskussionen av ”Choklad” associerades perfektionen med konstnärligt skapande, den var något som författaren kunde uppnå och ett ideal att eftersträva, en tanke som går igen här: det är *inte* betryggande för Larsson att föreställa sig, göra det tänkbart, att också ”*solen* har sina fläckar”, att också Homeros, Ovidius och liknande författare skrev dåliga dikter. Tvärtom. Att låta det gälla för dem får honom att inse att perfektionen – ”DET ENDA SOM KAN RÄDDA EN” – inte är till, det vill säga inte är mänsklig, följt av en onomatopoetisk gestaltning av den djupa insiktens klichéljud. Logiken i slutledningen är allt annat än uppenbar, men om perfektionen inte är möjlig – är just ett ideal som inte går att realisera – låter det ana att förnedringen som omtalades i diktens inledning rymmer en sorts sanning, aktualiserad av den dåliga dikten.

När han i ”Fångade i sin egen finhet” gick till storms mot sina författarkollegor var det deras perfektionism – deras sätt att finkalibrera en välfungerande, tilltalande, angenäm litterär form – som han riktade kritiken mot. Och när han i ”Inte intala sig att man har hört fel” talar om (litterär) självdestruktivitet, är det möjligt att tolka som att en åtminstone artlik perfektionism driver också honom: ”Själv är jag den förste som läser igenom vad jag har skrivit. Irriteras jag av ett ord, gör jag någonting åt det. Tanken att INTE byta ut det, låta det stå kvar. – Ja. Det är en obehaglig tanke. / Säkert det enda jag aldrig har kunnat skriva: en rad, *eller ens ett ord* som jag själv ansett misslyckad.”[890] Jag skriver ”artlik” eftersom Larsson anger sitt eget huvud som måttet för

'misslyckad', vilket förstås inte nödvändigtvis implicerar den skönskrift han anklagar sina kolleger för. Men insikten om att perfektionen inte är mänsklig, som jämförelserna i "Nöd och en döv" har lett honom till, är också insikten om att också hans perfektionism är fåfänglig, att den inte kan få perfektion som resultat – en insikt som den dåliga dikten kan förstås som en sorts objektivering av.

Skriver man medvetet dåligt gör man det nödvändigtvis i förhållande till någonting som är bra, eller möjligen till ett slags kanon av kvalitet, och det är först i förhållande till en sådan, i dikten inskriven, måttstock som den dåliga diktens förnedring blir meningsfull: den vittnar om att Larsson tar en litterär risk när han lägger ner korten, ställer sig utanför, skriver en litteratur-utanför-litteraturen. Risken består i att han inte fogar sig efter det förebildliga och att andra – människor som han respekterar inkluderade – ska se det och döma honom. Diktarskuggornas leenden fungerar som tecken på att risken har ett värde; att den, trots allt, innebär en möjlighet att komma ur något som har stelnat, en perfektionism till döds, men leendena är också tecken på vad som kan kallas för ett slags nödrätt: att skriva så här tillåts honom, ja, blir betydelsefullt när så mycket har gjorts, eller när läsarna inte längre kan förväntas veta vem Arno Schmidt är eller att det tycks finnas en allusion till Joseph Conrads novell "A Smile of Fortune" (i *Twixt Land and Sea*, 1912) i hans *Zettels Traum* (1970).[891]

Risken han tar är dock inte bara litterär eller formell. I *Natta de mina* tar Larsson också en personlig risk, han skriver någonting som skulle kunna åsamka honom skada och sätter så något *verkligt* på spel, som kommer an på mer än hans litterära rykte. Han gör *obehagliga* yttranden i en dikt och ställer sig själv i synnerligen dålig dager, ja, en dikt som kan skada honom, en självdestruktivitet i litterär form. Jag ska diskutera denna dikt i nästa avsnitt, varvid en samtida litterär och kritisk kontext kan öppnas upp, nödvändig på grund av diktens innehåll. Den är nämligen ett direkt svar på att Larsson upplever sig ha blivit illa behandlad av den svenska dagskritiken i allmänhet och *Dagens Nyheter* i synnerhet. Dikten är ett slags hämnd.

Hämndens nedriga diktning

> Litteraturen är inte oskyldig, och då den är brottslig måste den tillstå att den är sådan.
>
> GEORGE BATAILLE, *Litteraturen och det onda*

En annan konsekvens av Larssons försök att lämna eller undvika traditionen eller den litterära institutionens kraft, det omedvetna som själva skrivsituationen för med sig, har att göra med provokationen som diskuterades inledningsvis. När man hädar och provokativt bryter tabun, som han gjorde i åttiotalsromanerna, kontrollerar och neutraliserar fiktionens ramar överträdelserna, de blir del av den icke-falska ”humanism” som Larsson talade om. Hädelsen representeras snarare än konstitueras, en skillnad som kvarstår även om man som Glans – och senare Larsson – oroar sig för romanernas inflytande på läsarnas moral. I *Natta de mina* sker någonting annat, som möjligen går att förklara med den skillnad mellan ett fiktions- och ett självbiografiskt kontrakt som Lenemark aktiverar, men som också går att förstå i förhållande till viljan att lämna litteraturen. I följande avsnitt ska jag diskutera hädelser som konstitueras, stiftas hotfullt och nedrigt, på bokens sidor och berör verkliga personer som författaren Larsson har haft samröre med. Dessa, menar jag, föreställs inte fiktivt utan konstituerar en hotfull verklighet, åtminstone går de att förstå så, mot bakgrund av en biografisk situation som beskrivits av några av de inblandade. Jag inleder därför diskussionen med att se närmare på denna.

Kulturredaktionen på *Dagens Nyheter*, sent nittiotal och dåvarande chefredaktör Arne Ruth har bjudit in Stig Larsson att föreläsa för tidningens samlade kritikerkår. Dels med anledning av den uppmärksammade och aningen elaka artikeln om hans författarkollegor (”Fångade i sin egen finhet”), dels för att han anser sig ha blivit respektlöst bemött av tidningens kritiker. Framför allt en av dem. Åsa Beckman. Hon har nyligen skrivit en skarpt kritisk recension av *Matar*, i vilken hon menar att Larsson ”underminerat sin poetroll” och ”skrivit sig själv ut ur poesin”, att han driver nedbrytningen av poesins konventioner så långt att dikten förvisso kan vara ”betydelsefull som strategi” men ”i längden inte angelägen som poesi”. Larsson bryter nämligen inte mot konventionerna för att ”tala på ett annorlunda sätt” – Beckman menar att det

skulle gå emot hans intentioner – utan för sakens skull och det får hans dikt att sluta ”tala alls”. Hennes förståelse och tolkning av hans poesi är knappast artskild min, tvärtom, men omdömet är negativt och hårt.[892] Och därför sitter han i en soffa framför henne och ett femtiotal andra, röker, dricker vin, och pratar om samtidens brist på kvalitetskänsla – i *När det känns att det håller på ta slut* (2012) berättar Larsson att han sa följande till åhörarna:

> Men eftersom jag nu är en intellektuell och i praktiken har betalt för att säga sanningen, är det väl lika bra att jag även delger er den. Jag känner mig sårad över den nedlåtande kritik som jag har utsatts för här på DN. Därför vill jag, hur ska jag säga, pissa på er. Och det är precis vad jag gör just nu. Ni vet mycket väl att ingen av er har den positionen i Sveriges kulturliv att ni skulle kunna sitta här där jag sitter, röka och dricka ett glas vin samtidigt som jag förklarar mina bevekelsegrunder för att skriva en viss artikel. Det betyder att jag pissar er i munnen. Och det ska jag tala om för er, det gör mig gott. Vissa av er har försökt att sätta sig på mig. Och, tänk efter, visst är ni ändå medvetna om att ni aldrig skulle våga möta min blick och säga det som ni har skrivit. [893]

Larsson framställer inte sig själv som särskilt trevlig, men i en Beckmans version av händelsen blir en av metaforerna i hans text (”pissar er i munnen”) till ett bokstavligt hot, specifikt riktat mot henne. Båda skildringarna är författade mer än ett decennium efter händelsen och för min del är det oviktigt vem av dem som återger den sanningsenligt, men för kontrastens skull, för vad som komma skall och för att poängtera att *Natta de mina* växelverkar med en levd verklighet, återger jag en relativt lång passage ur hennes artikel.[894]

> Till ett frilansmöte på DN:s kulturredaktion i slutet på 90-talet bjöd chefredaktören Arne Ruth in Stig Larsson för att hålla föredrag. Under de åren skrev och pratade den då extremt uppburne författaren om samtidens brist på kvalitetskänsla. Han menade att han var en av få som kunde avgöra vad som var absolut kvalitet.
>
> Ett halvår tidigare hade jag recenserat Stig Larssons diktsamling ”Matar” och skrivit att hans dikt blivit oangelägen och att boken inte lade något nytt till författarskapet. ”Stig Larsson har skrivit ut sig själv ur poesin”, menade jag.

> På redaktionen slog sig Stig Larsson bekvämt ner i en soffa framför ett femtiotal personer. Han började med att slå fast att recensentläget på DN Kultur var miserabelt och att det fanns ett tecken på det som var tydligare än alla andra: att man lät Åsa Beckman skriva. Sedan talade han utförligt i ungefär en timme om kvalitet, litteratur och kritik, där den röda tråden var hur dålig, obildad och okunnig jag var.
>
> Jag stod som förstummad. Jag minns inte riktigt vad jag tänkte. De sista tio minuterna lämnade jag rummet för att det var för hemskt. När Stig Larsson vid minglet efteråt ställde sig bredvid mig och en av redaktionens dåvarande chefer sa jag att vi just diskuterade hans föredrag.
>
> – Och vem är du? sa han och stirrade på mig. (Då hade han ungefär i tio år hälsat om vi på håll sågs.)
>
> – Åsa Beckman, sa jag.
>
> Då exploderade han.
>
> – Du, sa han och pekade på mig, det är ditt fel att jag inte har fått en enda positiv recension i Stockholmspressen de senaste fem åren. Jag ska pissa i din gom så att du aldrig mer kan prata.
>
> På det här mötet satt flera av Sveriges mest namnkunniga och beundrade skribenter. Skribenter som var vana att försvara människors lika värde, tryckfrihet, yttrandefrihet och de flesta av dem skulle inte tveka att kalla sig feminister. De skulle vara först att rycka ut och försvara människor var som helst i världen. Men här var det ingen som sa någonting. Ingen kollega, absolut ingen chef. Inte ens när Larsson sa vad han skulle göra i min mun var det någon som sa: Tack, nu räcker det.[895]

På en punkt tycks de hålla med varandra: Stig Larsson ägde under nittiotalet en ovanligt, för att inte säga märkligt, upphöjd position. Det hörde inte till vanligheterna att en författare blev inbjuden till en kulturredaktion på det viset, än mindre så när denne precis hade blivit hårt kritiserad av en medarbetare där. Larsson menar förvisso att han inte riktade sig specifikt mot Beckman, utan hävdar att han vände sig till samtliga kritiker, en och en, och berättade, i tur och ordning, varför de var dåliga.[896] Ställer man denna extralitterära situation i relation till vad som kommer till uttryck i *Natta de mina*, som ges ut efter mötet på *Dagens Nyheter*, framträder något. Där återfinns nämligen ett hot riktat mot Beckman, även om det ges ett garderat eller tydligt kringskuret uttryck.

”Åt det lätta kan man inget göra” heter dikten där detta hot återfinns

och inleds med vad läsaren en bit in i dikten förstår handlar om poetens reaktion på kritiken som han har fått: ”Det är som att, utan att överhuvudtaget ha känt sig sjuk, plötsligt spy.”[897] På det för boken sedvanliga sättet berättar han om situationen som tanken uppstår i. Han anspelar på Stendhal och *Henri Brulards liv* och apostroferar, liksom honom, framtidens *happy few*, han måste, för att det som han nu ska skriva ska vara meningsfullt, förutsätta att dessa finns: ”Om jag tror att det här om tre hundra år / är bosch, / skulle mina händer / som nu skriver / inte ha någon auktoritet”.[898] Det här kan, förresten, ses som en aktivering av ’det intressanta’, förstått i enlighet med Ngai och alltså som en (möjligen vädjande) signal till läsaren att skjuta upp det estetiska omdömet.

Har några händer auktoritet? undrar han sedan. Svaret uteblir. I stället konstaterar Larsson att han om åttiofem år kommer att vara död sedan länge och hela hans person, alla hans företräden, hans charm och utseende, ja allt, kommer att vara borta och fullkomligt egalt för den som då läser hans bok. Men för att någon ska läsa hans bok efter så lång tid, och för att någon ska kunna bli påverkad av att läsa den, krävs något av texten, en kvalitet som har med Larssons sanningslidelse att göra: uppriktighet, en komponent som han menar har blivit ovanlig i såväl det sociala som i litteratur. Flera gånger i boken återkommer han till denna uppriktighet, en form av överbetoning, menar Lenemark, som får uppriktigheten att framstå som en pose och, möjligen, en utslängd dimridå.[899] Jag väljer dock att lita på Larsson. Upprepningen kan inte i sig tas som bevis på att motsatsen till vad han säger gäller.

Jag läser alltså ”Åt det lätta kan man inget göra” utifrån antagandet att han är uppriktig, inte förställer sig. Av särskilt intresse är punkten i dikten som handlar om hur han förhåller sig till den inte alltid lovprisande litteraturkritiken. Innan han berättar om den avsvär han sig något som framställs som ett slags elementär falskhet, som inte bara tycks konstituera det sociala livet utan också litteraturen, ett slags förställande opportunism som hungrar efter beröm och uppskattning. Förnekandet av en sådan drivkraft får den retoriska funktionen att indirekt skriva fram risken som denna dikt innebär.

> Man vill känna sig uppskattad. Och anstränger sig också
> för att bli det. Om denna
> ens opportunism är evig, *som det lama handslaget*,

inbyggd i varje avvägande man gjort. Om det är den som är grunden
till
alla ens handlingar – och all, eller nästan all litteratur.
Ja, om det sättet att förhålla sig till omvärlden
är så självklart, att man kanske överhuvudtaget inte kan tänka på det
som ett tillstånd, *ska jag ändå försöka ta mig ur det tillståndet!* [900]

Risken han tar är att bli illa omtyckt och impopulär, eftersom han i den här dikten väljer att inte spela det opportunistiska och lismande spel som all, ”eller nästan all”, annan litteratur spelar. Han ska inte underordna dikten den, per definition, inställsamma viljan att bli uppskattad, trots att också han vill bli uppskattad. Han ska vara uppriktig och berätta om hur vred han blir när han läser negativ kritik av sina verk.

Första gången som han blev sårad av kritik var när han läste Stefan Jonssons recension av *Komedin I*. Inte egentligen för att Jonsson skrev ner boken, utan för att tonen var ”sval, oengagerad”, för att en redaktör hade placerat den perifert på sidan och för att redaktionssekretaren hade lagt ut boken på ”en så ung och / oerfaren kritiker som Stefan Jonsson”. Men först och främst, skriver Larsson, ”var det en reaktion på den ansträngning / – eller *satsning* – som romanen / hade, jag måste säga kostat”. Det tog en månad för honom att erkänna att han hade tagit illa vid sig, av en enkel anledning: han mådde bra just då. Han upplevde framgång; veckan som *Komedin I* kom ut var första inspelningsveckan på en av Larssons mer berömda filmer, *Kaninmannen* (utgiven 1990 och handlar om en kriminalreporter som gör en reportageserie om våldtäkter på småflickor). Han var en respekterad och uppburen författare som upplevde sig bekräftad av omgivningen, vilket illustreras med en lätt kuslig historia om hur han charmar två minderåriga tjejer och får ligga med en av dem (”som vad jag förstår var oskuld”).

Mycket kan förstås sägas om anekdoten – som att flickans antagna oskuld verkar höja hennes värde, gör henne till ett slags trofé – men dess strukturella och retoriska funktion i dikten är å ena sidan att fungera som belägg för att Larsson just då ”hade det bra”,[901] och å andra att kontrastera situationen som han befinner sig i när diktsamlingen *Matar* når bokhandeln:

Någonting sådant ska inte ha inträffat,
vare sig den tisdag i oktober då min diktsamling *Matar* utgavs,
eller dagarna innan.

Det skulle ha regnat. – Minns nu, hur jag än en gång är på väg att
öppna
ett av fönstren. Varenda gång skulle det regna – b l å s e r i n
e t t r e g n s o m b l ö t e r n e r m i t t h å r ,
j a g m i n n s h u r d e t k ä n d e s
d ä r u p p e p å p a n n a n .[902]

I den avslutande spärrningen gör det inblåsande regnet typografiskt avtryck, slår in mellan bokstäverna och skiljer dem åt, eller kanske är det en materiell gestaltning av det våta håret som lägger sig i testar och slingor över hjässan, eller av regnet som bildar rinnande fåror på fönsterrutan; versraderna rinner snett inåt, nedåt. Eller samtliga tre: spärrningen fungerar som en stiftning av minnet, ger situationen ett materiellt spår i dikten. Omslaget i väder har dessutom en symbolisk-retorisk funktion: när *Komedin I* fick en kritisk anmälan låg Stig Larsson med unga tjejer, han var på väg framåt, spelade in sin andra långfilm – han var fysiskt viril och andligt potent, han mådde bra; ett porträtt av den unga konstnären, kraftfull nog att kunna skaka av sig kritiken. Sex år senare faller regn. Solen har gått i moln. Poeten sitter instängd i sin lägenhet. Varje gång han försöker öppna ett fönster regnar det in på honom. Hans tionde diktsamling har just publicerats. Det är en vanlig tisdag i oktober, glåmig och grådaskig. Han är ensam.

Kritiken är dock inte allt för hård. Jan Arnald i *Göteborgs-Posten* är till och med mycket positiv.[903] Magnus William-Olsson i *Aftonbladet* är mer försiktig, håller Larssons författarskap högt men menar att just de här dikterna saknar lust.[904] Nina Lekander skriver dock i *Expressen* att Larsson förvisso är en genial poet, men att delar i *Matar* är så obegripliga att hon undrar om det är mödan värt att tolka dem.[905] Åsa Beckman i *Dagens Nyheter* är dock hårdast. Det är henne som Larsson har i åtanke i dikten. Henne, och redaktionssekreteraren Torkel Rasmusson, ansvarig för att lägga ut recensionsuppdrag på kritiker. Och fyra månader efter publikationen och recensionerna skriver Larsson att han går omkring ”med sådana här, som jag även själv tycker, *frånstötande* mordfantasier”. Dikten berättar om dem genom att ange en situation där de väcks och beskriver fantasierna i detalj: via någon av sina turkisk- eller kurdisktalande bekanta skulle han skicka ett brev på turkiska eller kurdiska i ett kuvert postat från Tyskland (eftersom det, föreställer han sig, skulle inge en mer realistisk hotbild än Turkiet) och han tänker sig att Torkel

Rasmusson skulle få brevet hem till sin lägenhet. Fantasin är tydligt regisserad, lik hur hot brukar förmedlas i Hollywoods thrillerfilmer, under textytan ligger ett slags skript för hur dylika saker brukar utspela sig på den vita duken:

> Detta brev som skulle visa sig innehålla en streckteckning
> ritad med rödpenna.
> Torkel Rasmusson ska stå och titta på figuren. En manskropp,
> ett överkorsat vänsterben.
> Till höger om streckgubben kunde man,
> när det senare på kvällen hade översatts, läsa invektiv: ”*Skitskalle*”, ”*Du är en verklig ovän*” – samt ett tiotal datum
> som spridits ut under, man kan tänka sig, lite drygt en tvåårsperiod.
>
> Det antyddes alltså att under något av datumen
> skulle ett ben bli avkapat
> på – i första hand Torkel Rasmusson. För det är lite väl äckligt
> att tänka sig tjejen,
> hon som så nedlåtande recenserat *Matar*, Åsa Beckman.
> Gående på stan på kryckor. Med enbart
> ett ben.
> Ja… Nä… Inte egentligen kan för att
> hon var ”tjej”, att det var extra vämjeligt
> att tänka sig
>
> skriket från en *tjej* – då en yxa
> högg *fast*… Näe. Det är nog
> mest
>
> därför att jag verkligen uppskattat hennes fars, Erik Beckmans
> böcker – och detta
>
> att *han* skulle ha avlidit nu i somras. Och att
> *hon* på något sätt är så ung
> och – ja, *dum* – nästan
> borde hållas oansvarig för det som hon tycker[906]

Även om invektiven som riktas mot Rasmusson ter sig ganska milda, och även om det finns något thrillerlikt – det vill säga fiktivt – över situationen, måste man förmå sig tillstå möjligheten att scenariot uppfattas som

hotfullt. En hotfullhet som förstärks av detaljrikedomen, men dämpas av de distanserande elementen: Larsson markerar att det rör sig om en fantasi och att även han finner den frånstötande, ett händelseförlopp som han inte vill men inte kan låta bli att föreställa sig. Likaså saknar han, till och med i fantasin, förmågan att tänka sig att han faktiskt skulle åsamka Beckman skada, vilket anges av en ellips (”då en yxa / högg *fast*… Näe”). Tanken är för vämjelig. Men inte bara på grund av våldet, utan också för att han respekterar hennes far – Erik Beckman – och för att hon sägs vara ung och dum och därför inte riktigt kan stå ansvarig för sitt omdöme, en förringande bredsida kodad av hennes könsidentitet, ålder och familjeband, ett slags nedrig detronisering av Beckmans subjekt och kritiska agens.

Talspråket får en särskild uppgift här. Precis som i resten av boken liknar dikten prosa med radbrytningar och strofer, ett slags tal som ömsom ser naturligt och vardagligt ut, ömsom tycks så överdrivet naturligt, förvrängt av långa inskjutna satser och en idiosynkratisk, ordrik struktur, att det snarast ter sig som en pastisch av vardagligt tal. Korta injektioner – jakande eller nekande – figurerar flitigt och fungerar i den här dikten som ett sätt att mima omedelbarhet på, som vore dikten en direkt representation av tankeflödet som den inbillade händelseförvecklingen utgörs av. Ändå är det, förstås, aldrig en fråga om att det vi läser *inte* är en dikt. Det är uppenbart för alla att det rör sig om en nedskriven, radbruten, strofindelad och av Bonnier Alba publicerad dikt. Diktens modus är dessutom konditionalis, dess modala struktur ges genom figuren *skulle det hända, hade det varit så* – det råder ingen tvekan om att vi läser en fantasi och inte ett faktiskt, direkt riktat hot.

Men den talspråkliga stilen, dess mimade naturlighet eller omedelbarhet, skapar en närhet till det författande subjektet och förstärker intrycket av att fantasin är autentisk, varför frågan ändå väcks: är det vi läser faktiskt ett hot, fast inlindat i juridiskt friskrivande reservationer? Inget svar kan ges, åtminstone inte utifrån texten – hotet kan vara en intention hos författaren, och texten kan upplevas som ett hot, eller som hotfull, av personerna som omnämns i den – eftersom den yttre litterära formen och inte minst den litterära paketeringen gör det möjligt att åberopa Litteraturen som en trygg garant för att överträdelserna är konstnärliga, inte verkliga. Dessutom är fantasier förstås en form av medvetandetillstånd som, normalt sett, inte förverkligas. Det är ena sidan.

Den andra utgörs av den dåliga diktens anspråk på att lämna litteraturen, skriva litteratur utanför den, göra sig av med begränsningarna som formen för med sig. Uppriktigheten är del i dessa anspråk. Den tillåter Larsson att lägga något i dagen som annars, åtminstone i de flesta fall, hade förblivit ett privat medvetandetillstånd. Kombinationen medför att det, minst, finns en hotfull virtualitet i dikten, annorlunda uttryckt: Larsson inrättar möjligheten att uppleva dikten som hotfull, språket får en performativ funktion, texten konstituerar en potentiell verklighet. Och oavsett om denna potential aktualiseras är yttringarna socialt oacceptabla, av en art som normalt sett *inte* återfinns i texter som faller under beteckningen *god litteratur*. Dikten innebär alltså inte bara en risk för Larsson (han riskerar göra sig omöjlig, bli illa omtyckt, sågad, utstött, att hans kredibilitet undergrävs, och så vidare) utan etablerar även en flyktlinje som böjer sig mot verkligheten, korsar den, och skapar en mot verkliga personer syftande *hotfullhet* i en sorts det otäckas performans: dikten skapar ett virtuellt plan, där en ännu orealiserad handling förblir virtuell, fast anad av konfrontationen som Beckman beskriver i sin artikel.

I en anmärkning som rör föreställningsförmågans kraft och funktion, möjlig att ge betydelse i sammanhanget, skriver den norska författaren Stig Sæterbakken i *Det onde øye* (2001): ”det at vi kan forestille oss at det skjer, får det til å skje”.[907] Ja, handlingarna Larsson beskriver är fantasier, de har aldrig skett, men han får läsaren att föreställa sig dem, vilket, trots allt, får fantasin att ske. Anders Johansson kallar detta för ”fiktionens skuld” och ett uttryck för ”det fiktiva i det vi kallar verkligheten”.[908] Att kalla Larssons fantasi oskyldig är nog en felbedömning.

I bokens nästa text, prosastycket ”4.40”, skriver Larsson dock fram ett slags avstånd till det som kom till uttryck tidigare. Stycket rör en annan situation – Larsson har lånat ut en större summa pengar till en vän som inte betalat tillbaka – men ämnet är detsamma. Också i ”4.40” motiveras hämndfantasierna av att han under en längre period har känt sig kränkt: ”Det går, jag känner det så, det går *utför* med mig. Man ska inte ha hämndfantasier, tycker inte om när jag har det – det händer att jag har bett Gud om förlåtelse när jag har haft det. Fast nu, sista halvåret, jag tror det är ungefär sista halvåret – nä, jag vet att det har hänt att jag *inte* har bett om förlåtelse.”[909] Fantasierna ger honom skuldkänslor, men gentemot Gud, inte människorna han fantiserar om, ”jag har svårt att

föreställa mig att jag kan göra dem illa med mina tankar".[910] Han tillstår dock att situationen som känslan uppstår i gör fantasierna påträngande, påtagliga, nästan-verkliga. Skillnaden mellan "4.40" och "Åt det lätta kan man inget göra" är dock att ingen person namnges i den förra, där det snarare är hämndbegäret i sig som tematiseras och avhandlas:

> Och, definitivt inte – det är på gränsen till skrattretande, bara att försöka se framför sig hur det, menar rent praktiskt, skulle se ut –, *definitivt inte* göra illa någon. – Att skada någon? Som jag alltså har haft fantasier om att jag skulle göra. Hur skulle det gå till? Kunde jag tänka mig att stå där, ännu ingenting göra, framför en person som vi säger är bunden, övermannad – sedan "göra illa" den personen?… Va? – Det kan jag ju inte. Men ändå så,[911]

Han friskriver sig genom att beteckna skillnaden mellan fantasi och verklighet, intyga för läsaren att han inte skulle skada någon, ett intygande som (i teorin) förstås också riktas mot personerna som omnämndes i förra dikten. Larsson ger således gestalt åt ett resonerande förnuft som för sig självt klargör att det inte kan begå handlingarna som fantasin innehåller, men den avslutande, vid ett kommatecken avbrutna satsen, understryker föreställningsförmågans kraft, låter ana att det inte bara är förnuftet som styr handlandet och således antyds fantasins tänkbarhet, möjligheten att den kan realiseras; hotfullheten neutraliseras inte, den förblir. Drar man inte sådana konsekvenser av denna destabiliserande avslutning tycks passagen dock framför allt ha en metapoetisk funktion: indirekt pekar den på författarens konstnärliga mod och risken han har tagit, alltså är det i första hand författaren Stig Larsson som både litterärt och personligt hotas av dessa hämndfantasier. Han bryter mot vad som är socialt, kulturellt och litterärt acceptabelt, skriver avsiktligt något som sätter hans status och roll, hans plats i litteraturen och offentligheten, på spel.

Kan en litterär text vara oetisk? frågar sig Sæterbakken i essän "Litteraturen og det etiske".[912] Är det möjligt att tänka sig en ond text? En text som inte *handlar om* det onda, utan som *gör ont*? Han är tveksam. Frågan kan resas, skriver han, endast om texten först har bedömts som estetiskt värdefull och således inordnats i en rådande estetisk enighet. Bara då är en diskussion av dess etiska dimensioner mödan värd. "Åt det lätta kan man inget göra" illustrerar den här sekvensen, fast immanent,

utan att ta hänsyn till en extern enighet: först etableras ett estetiskt värde – Larsson gör avkall på all inställsamhet, deklarerar att han ska vara riskfyllt uppriktig, utan hänsyn till sig själv (eller andra) – varefter de etiskt problematiska elementen introduceras. Att han inte tar hänsyn till den externa enigheten – utan avfärdar denna genom att anklaga den för falsk opportunism och inställsamhet – gör det dock möjligt för honom att framställa det etiskt problematiska som en manifestation av uppriktigheten, det vill säga som textens estetiska värde. Annorlunda uttryckt: det etiskt problematiska tillåts och motiveras av ett estetiskt värde, vilket kan läsas som ett slags singulärt eller lokalt svar på Sæterbakkens fråga: ja, en litterär text kan, potentiellt, vara oetisk *och* estetiskt värdefull, här genom att opponera sig mot den utomstående estetiska enigheten, den litterära institutionen som fäller utslag om dess kvalitet. Tilläggas ska dock att denna externa estetiska enighet givetvis inte behöver se Larsson som en fiende, den har all möjlighet att inkorporera och prissätta hans uppriktighet, varvid svaret på Sæterbakkens fråga skulle bli nej. Det finns dock, det måste medges, ännu ett sätt att se på saken: Larssons oetiska övertramp kan förstås som nödvändiga uppror mot den fina litteraturens *egentliga* uselhet, alltså: det som ser oetiskt ut är inte bara estetiskt motiverat utan estetiskt *nödvändigt* och har därför en överordnad, etisk bevekelsegrund, som inte bara syftar till att negera uselheten utan till att röra sig bortom den, mot *något annat*.

I *Avhandling i litteraturvetenskap* lyfter Johansson fram vad han beskriver som en generell konsensus om konstens samhälleliga status från debatten som följde efter Lars Noréns skandalomsusade pjäs *Sju tre*: ”bra konst har ett i någon bemärkelse gott innehåll.”[913] I studien *Göra ont* slår Johansson fast att godheten, i den här bemärkelsen, har varit ett slags litteraturens andra natur sedan romantiken.[914] I samband med publiceringen av *Natta de mina* menade Larsson att det sedan romantiken funnits en ”fast konsensus” om vad som gör litteraturen bra,[915] och Johansson driver alltså tesen att godheten är en bärande del i en sådan konsensus. Litteraturen är, så att säga, inte bara fångad i sin egen finhet, den är också fånge i sin egen godhet: varje försök till ondska, allt oetiskt, återställs genom att läsas eller förstås som en indirekt bekräftelse på det goda, om inte verket räknas ut ur litteraturen: ”En icke-god litteratur skulle vi inte känna igen som litteratur – det vore något annat.”, skriver Johansson.[916]

Larssons sätt att bestämma sin skrifts estetiska kvalitet i motsats till (hans framställning av) en extern estetisk enighet i ”Åt det lätta kan man inget göra” kan läsas som ett försök att åstadkomma just ”något annat”, alltså: som ett försök att ta sig ur litteraturen, traditionen av uppbyggglighet och god inställsamhet. Han talar dock inte om brott och subversion. Akten är negativ, men också positivt syftande: med utgångspunkt i dess motsats – (parnass)litteraturens inställsamma hunger efter beröm – försöker han etablera en uppriktighetens diskurs, som genom att vara så kallat konsekvensneutral lämnar ord som ”god” eller ”uppbygglig” och således den generella konsensusen om konstens samhälleliga status bakom sig. Receptionen av *Sju tre*, sådan den analyseras av Johansson, kan alltså fungera som exempel på det senare, eftersom diskussionen om den skandalskapande pjäsen kom att kretsa kring moral: erbjöd Norén verkliga nazister en stor, för Sverige central, scen att torgföra sina åsikter från, eller upplyste han den vackra salongens välbemedlade åskådare om en verklighet som faktiskt existerar, men långt bortanför Stockholms bekväma, skönandliga vardagsrum? Var den moraliskt förkastlig eller mimetiskt värdefull? Var pjäsen ”en möjlighet att uppenbara en transcendent sanning som gör immanensens kaos begripligt, som botar det onda” – alltså: bra – eller var den, oberoende av Noréns intentioner, en sorts nazismreklam – alltså: dålig?[917]

Liknande frågor kan ställas till ”Åt det lätta kan man inget göra”. Är den elak, nedrig, farlig och hotfull? Eller blottar den framför allt författaren, visar fram autentiska känslor, något sårbart i författarrollen, en sanning om hur det är att se sin hårda mödas verk granskas och bedömas i offentligheten? Svaret får bero, men precis som *Sju tre* tycks den, med Anders Johanssons ord, ”ropa på ett ’både och’”.[918] Bägge sidor finns, på ett virtuellt plan, i dikten. Men bara en av dem realiseras i mottagandet av boken och kulturen som inhägnar den – av de kritiker som är satta att bevaka den estetiska enighet som Sæterbakken talar om.

I *Svenska Dagbladet* avskrivs *Natta de mina*. Magnus Eriksson tar fasta på stympningsfantasierna och hoten, de förklenande omdömena om Åsa Beckman, Stefan Jonsson och tidningens kulturchef Peter Luthersson, som åker på ett särskilt gement tillmäle i dikten ”Ungernresans andra kväll”, ytterligare ett exempel på hur Larssons uppriktighet tycks syfta till att ställa honom själv i dålig dager, ja på hur hämnddiktningen är lika självdestruktiv som stridslysten. Dikten handlar om och utgörs

delvis av ett oavslutat och aldrig avsänt brev till Olof Lagercrantz.

Några dagar innan Larsson börjar skriva brevet har en av Lagercrantz böcker blivit ”illvilligt behandlad” i *Svenska Dagbladet*. Strax därpå springer Larsson in i Luthersson på en fest, men kulturchefen vägrar hälsa på honom. Larsson citerar hur han kommenterar incidenten i brevet: ”För att muntra upp [Lagercrantz] skriver jag: ’Då jag / halvt om halvt reser mig, sträcker fram handen för att hälsa / tittar Luthersson bort – jag började le, märkte att hans treåriga dotter / var det fulaste barn jag sett.’”[919] En hämnd å Lagercrantz vägnar, fast via proxy – som dessutom bara är en bisak, en sorts nedrig digression, i dikten. Intrycket av att han träder över anständighetens gräns förstärks, som Lenemark påpekar, av att passagen självreflexivt ramas in av parenteser, samt genom att Larsson markerar att brevet är oavslutat och oavsänt – *privat* – men likväl publicerar delar av det.[920] Att sidan detta står på utesluts i förhandskorrekturet som sänds ut för påseende till *Svenska Dagbladet* innan boken publiceras är sannolikt inte en slump.[921] För det är ett särskilt grovt övertramp, inte minst ur barnets perspektiv. Larsson är upptagen av en oförrätt som begåtts av barnets far, men blandar in och förolämpar en försvarslös treåring som inte har med saken att göra. Som Kristoffer Leandoer påpekar blir hon ”hämnd- och offergåva”,[922] ett brukbart objekt. Relativt okänt är att Luthersson några år senare, i en kort text publicerad i *Den största lyckan. En bok till Vilhelm Ekelund* (1999), hämnades, vilket illustrerar skymfens dignitet väl. Larsson nämns inte vid namn i texten, men enligt uppgifter är det en illa dold hemlighet att det är hans utseende som får en hånfull kommentar – ”uppburen men förfallen. Hyn blek och skrovlig. Håret som en emballerande tuss med glasull. Blicken grund och elak” – när ett porträtt av honom som jämförs med bilder av med Vilhelm Ekelund och Bertil Malmberg, varpå Luthersson – genom ett citat från Wittgenstein – säger sig känna ”’intensivt den förfärande degeneration som kommit över människoanden’”.[923]

Erikssons recension kommenterar inte skymfen direkt, i stället förklenar recensionen Larssons försök att ”försvara sitt aningen skamfilade rykte som den svenska litteraturens enfant terrible” och hånar hans ”löjliga fjäskande” för Horace Engdahl. Eriksson ser, inte felaktigt, angreppen och hämndfantasierna som retoriska och självframställande grepp. ”Det är en struntbok”, avslutar han.[924] Per Svensson tar också fasta på hämndmotivet när han anmäler boken i *Expressen*. Mot bakgrund av

det, konstaterar han, känns det ”lite vådligt” att formulera ett omdöme, trots att han ironiserar över de enskilda hotfullheterna. Han ser dock att sådana element är del av Larssons berömvärda och intressanta ambition att skriva sig ur litteraturen och påtalar relationen till Carina Rydbergs *Den högsta kasten*, som under samma vår vållat stor debatt om hämnd och litteratur. Tillsammans, skriver Svensson, punkterar de ”den av många omhuldade föreställningen att litteraturen är ett slags själarnas förädlingsanstalt, att man liksom automatiskt blir en finare och godare människa av att skriva litteratur”.[925] Formuleringen är viktig, eftersom den delvis underkänner det Svensson identifierar som Larssons ambition. Det dåliga, nedriga och hämnden inbegrips ju således i litteraturen och enligt Svensson är det snarare ”den av många omhuldade föreställningen” om motsatsen som måste fimpas.

Även Nina Lekander är positiv. I en krönika i samma tidning talar hon om att Larssons genialitet ligger i ”barnsligheten, det liksom ovuxna och till synes fria flödet mellan huvud och skrivhand”.[926] *Aftonbladet*s Claes Wahlin jämför honom med Rousseau – likt honom vill Larsson ”låta språket följa psyket”, lämna den litterära diskursen och verka autentiskt, vilket förklarar och sanktionerar bokens etiska och sociala övertramp. Kritikern blir lycklig av boken: ”Tro mig, att i mitt nuvarande själstillstånd bli lyckliggjord kräver en bedrift av heroiska proportioner.”[927]

Bokens problematiska sidor sopas alltså åt sidan eller accepteras. Som Lenemark påpekar är avsaknaden av moraliserande svar direkt påtaglig.[928] ”Det vill liksom inte bli vare sig riktigt motbjudande eller (på något undantag när) svinaktigt”, skriver Thomas Götselius i *Göteborgs-Posten*.[929] Och året därefter, i en recension av Larssons *Wokas lax?*, lägger Götselius till att *Natta de mina* var 1997 års viktigaste bok. Skandaliserade den något var det ”varken författaren eller hans kritiker” utan ”litteraturen själv” och boken, menar han, lyckades genom att överge litteraturen skriva den på nytt.[930] Och signifikant nog figurerar boken i Tobias Berggrens diktsamling *Fält och legender,* publicerad i december 1997: i dikten ”Brev”, som är tillägnad Larsson, skriver Berggren att *Natta de mina* gjorde ett outplånligt intryck på honom, jämförbart med hur det var att läsa Franz Kafkas dagböcker eller höra Mozarts sista pianokonserter: ”Konst / är konsten att märka någon för livet.”[931] Att diktraderna spelar med en bild som används för att beskriva hur ett brott påverkar ett offer är sannolikt en slump, för även om Ole Hessler i en text om

litterär hämnd och tryckfrihet tar upp den etiska problematiken,[932] betraktar flera kritiker *Natta de mina* som en etiskt harmlös, men estetiskt särskilt stark bok. Hessler får senare det sannolikt obekväma uppdraget att recensera boken för *Dagens Nyheter* – Rasmusson och Beckmans tidning – men låter sig motvilligt övertygas om att dåligheten rymmer ”ett slags sanning”.[933] Boken fick femton förstadagsrecensioner. Samtliga kritiker var män, vilket med tanke på att kritikern som (eventuellt) hotas i boken är kvinna bör påpekas.[934] Hösten 1997 tilldelas den Sveriges Radios lyrikpris. Larsson firas av många. Samtliga kritiker var inte entydigt positiva, somliga såg den som tråkigt strunt, den självmördande insatsen nämns men avvisas, ingen anser att Larsson har gjort slut på sig själv som författare. *Natta de mina* är litteratur.[935] Och de som är mest positiva ser sanningen, skönheten i boken. Det dåliga kontrollstämplas med litteraturens märke, som garanterar att den legering som dikten är gjord av uppfyller den givna god- och finhetshalten, eller ombestämmer denna på ett tilltalande, riktigt eller acceptabelt sätt.

Eller: det estetiska anspråket accepteras och överordnas det etiska, om vilket inga frågor reses. Kränkningarna och hoten antingen avskrivs som trams eller sanktioneras av estetiken, tillåts ingå i den kvalitativa och goda litteraturen (i linje med den litterära metafysik som Johansson talar om). Huruvida mottagandet gladde författaren är inte viktigt, men det dåliga projektet tycks, om man tar kritiken som facit, på en nivå ha misslyckats. Larsson ger ju uttryck för en vilja att lämna litteraturen – förinta den, med självdestruktiviteten driva sig själv och sin dikt i graven för att skriva *något annat*, en litteratur-utanför-litteraturen, som kanske först i framtiden kan bli förstådd, eftersom den bestäms och står i opposition till den litterära kultur som kom att fira boken, ja, som vore ett vad inskrivet i *Natta de mina*: Larsson tycks övertygad om att ingen nu levande läsare (Horace Engdahl möjligen undantagen) ska förstå vad han är ute efter när han skriver så här, men hoppas ändå att någon, långt senare – kanske när kulturen han verkar i, offentligheten som figurerar i boken, förpassats till arkiven – ska se en sanning och skönhet där, i kopplingen mellan den extrema uppriktigheten, det dåliga och den litterära självdestruktiviteten.

Den sista modernisten?

> Men jeg ville heller ikke det jeg ville
> Og det jeg ville vidste jeg ikke hvad var
>
> PIA JUUL, *En død mands nys*

En modernist som vill lämna modernismen – det låter förstås som en ganska motsägelsefull beskrivning av en författare – eller som om kategorierna inte riktigt är specifika nog för att tjäna avsikten bakom formuleringen. En liknande motsägelse uppmärksammas även av Franzén när hon skriver att Larsson strävar efter att ”gestalta liv konkret och omedelbart” och *samtidigt* skriva in sig i ”den modernistiska traditionen som säger att en sådan upplevelsediskurs är omöjlig – *qua* litteratur”. [936] Här impliceras förstås idén om litteraturens autonomi, men just den här motsägelsen är nog möjlig att upphäva genom att växla in andra delar av en modernistisk doktrin eller ideologi. Det är, till exempel, fullt möjligt att förstå en sådan upplevelsediskurs som ett traditionsuppror eller ett tabubrott eller ett litterärt risktagande – kategorin som diskussionen ovan centrerats kring – strategier som kan knytas till andra epokalt centrala kategorier, såsom ’nyskapelse’ och ’originalitet’.

Risktagandet kan dessutom förbindas med kategorierna som diskuterades i anslutning till det poetologiska efterordet i *Ordningen*, Larssons poetiska dragning till det som är honom främmande och vad han kallar för ’det värdelösa’. Som poetologiska kategorier fungerar dessa, som sagt, som erkännanden av kontingensen i estetiska normsystem, den rådande kulturella konsensus om vad (god) litteratur är, att ”även det som allmänt betraktas som värdefullt i ens närmaste bekantskapskrets kommer att förändras”.[937] Det innebär förstås också att de, förstådda som ett slags poetologiska ideal, har funktionen att utmana denna konsensus, vilket medför en uppenbar risk: de kan äventyra författarens anseende, riskera göra så att det skrivna framstår som obegripligt, ointressant – ja, värdelöst. I sin tur innebär detta dock något positivt – att liera sig med förändringen, den virtualitet som gör det nya möjligt och ’det främmande’ och ’det värdelösa’ går alltså att förstå som konventionens radikala antiteser; motsatsen till att avpassa sitt skrivsätt efter det som ovan förstods som en sorts repertoar, det vill säga en dominant smaks konserverande effekter. Annorlunda uttryckt: istället för att vara någon av modernismens spe-

cifika eller historiska former (tekniker, stilar, skrivsätt, formspråk, osv.) trogen ansluter sig Larsson till dess anda, till en av dess idéer: *för att ett verk ska vara litteratur måste det löpa risken att inte vara det.*

Uppriktigheten – som jag tolkat som en del av den litterära självdestruktiviteten – är central i denna risk. Den kan beskrivas som en sanningslidelse som inte tar hänsyn till utsagornas konsekvenser. Åtminstone om man väljer att lita på vad Larsson säger. Lenemark gör, som sagt, inte det.

Han argumenterar för att *Natta de mina* bekräftar den medialiserade mytbild och biografiska legend som över åren vävts runt Larsson.[938] Med ett undantag: Larsson vänder sig mot mediamyten om sig själv när han insisterar på att han inte är en provokatör, vilket han, enligt Lenemark, gör trots att han ”i stora stycken” av boken skriver fram sig själv som just en sådan.[939] Det är möjligt att invända mot: när Larsson tar avstånd från provokatörsstämpeln handlar det om intention (”Var jag *ute efter* att provocera, skulle jag / förakta min publik.” [min kursiv]),[940] inte funktion. Avsikten kan dock inte kontrollera om provokation blir en effekt. Om Larsson bekräftar en medialiserad mytbild eller om han är uppriktig är förvisso svårt att *avgöra*, eftersom det kräver att vi först finner en grund från vilken myten om Larsson och Larssons faktiska person går att skilja och kan vi inte göra det blir det svårt att veta om myten ”görs till sanning” eller om *Natta de mina*, till exempel, bekräftar att denna myt ligger nära verkligheten. Med andra ord: går en sådan grund inte att hitta eller etablera är distinktionen mellan myt och verklighet inte särskilt meningsfull. Detta kan uttryckas på två sätt: 1) datan som skulle stödja distinktionen saknas, eller 2) Lenemarks argument vilar på en tyst förutsättning: bakom det som kommer till uttryck i boken finns ett autentiskt, biologiskt liv som den litterära medieringen i *Natta de mina* och den medialiserade myten är sekundära i förhållande till. Men detta primära liv är och förblir okänt, också om eller när det kommuniceras kilas intention och mediering in mellan oss och detta biologiska liv, vilket förstås bara är ett annat sätt att säga att all självframställning och kommunikation är estetiskt betingad. Som sagt gestaltar Larsson dessutom gränsen mellan fakta och fiktion, exempelvis i den barndomsbiografiska dikten ”Höstvecka”. Minutiöst detaljerat beskriver han en minnessekvens, men stannar sedan upp: ”Fast, *ja*?… Det här, / det är ju någonting som jag har hittat på // eller vad ska man kalla det? Just den

här händelsen / ska inte alls ha inträffat – men / på ett ungefär en sådan händelse".[941] Givetvis implicerar den här invändningen att jag inte kan bevisa att uppriktigheten som jag lyft fram är uppriktig, i betydelsen 100% sanningsenlig. Ska *jag* vara uppriktig måste jag alltså medge att Larsson mycket väl kan föreställa sig, tala med dold avsikt, iklä sig den medialt producerade mytbilden, ljuga, esteticera. Om det är en mask eller ett ansikte som visas får förbli ovisst.

Och möjligen är saken för komplicerad för att ge en entydigt lösning. Uppriktigheten sätts nämligen i gungning av en av bokens sista texter, den apropå Larssons obetingade förtroende för sin näsa redan diskuterade "Inte intala sig att man har hört fel". Efter att ha fastslagit att han äger förmågan att avgöra kvalitet skriver han något som faktiskt tycks vända upp-och-ner på innehållet i dikterna som föregått denna – och därför på den dåliga dikten, sådan den har tolkats och förståtts ovan:

> Säkert det enda som jag aldrig har kunnat skriva: en rad, *eller ens ett ord*, som jag själv ansett misslyckad.
>
> Om jag i en dikt påstår att de kommande fyra raderna är dåliga, är det inte så att jag menar att de *är* dåliga. Kanske jag först såg dem som oanvändbara för mig: så annorlunda är de. Och skriver jag att de är dåliga, svajar det till ytterligare i den atmosfär som skapats dittills av dikten. Liksom att det svajar till om man avslutat med: "JAG HOPPAS KUNNA SKRIVA DENNA DÅLIGA, bah-bah-bah, DIKT."
>
> (Det där bah-bah-bah – att inte säga exakt vad jag avser, strunta i om detta är "denna dåliga *kärleks*-dikt" eller "denna dåliga *surrealistiska* dikt" – gjorde diktens tilltal något mer avspänt. Och känns den avspänd, var det ännu underligare att ha poängterat att dikten är "dålig". En spänd person spårare lättare ur, är mindre förutsägbar, än en som är avspänd.)
>
> Att jag, trots att det är omöjligt, ändå tänkt *att jag ska skriva någonting dåligt*. – För att därigenom uttrycka något av det som jag ser som en självdestruktivitet? [942]

På grund av sin känsla för kvalitet blir han tvungen att ställa sig tveksam till idén om den dåliga dikten; varken den eller den litterära självdestruktiviteten tycks honom plausibla föresatser för boken. Det vore ju att trotsa det möjliga!

Om påståendet har bäring på de föregående dikterna kan det möj-

ligtvis finnas en potentiellt ironisk retorik – ett sken, en oärlighet, en fiktiv hinna – som kodar Larssons framställning av sin självdestruktiva vilja till uppriktighet. I *Avklädda på ett fält* återkommer han till saken. Han skriver att det finns en likhet mellan påståendet om att vilja skriva dåligt – något som han uppfattar som dåligt ”när det skrivs och vid samtliga tillfällen jag läser igenom det innan det trycks” – och förordet till Marguerite Duras *La Vie matérielle* (1987, till svenska av Katarina Frostenson, 1989). Likheten handlar, mer specifikt, om att det där påpekas att Duras har talat in boken på band, att hon inte själv har skrivit ned orden rent fysiskt, vilket Larsson tar som intäkt på att boken inte ska räknas till hennes författarskap på samma sätt som tidigare texter.[943]

Likheten har en friskrivande funktion. *Natta de mina* står inte bara utanför litteraturen, utan också utanför hans *œuvre,* tycks det. Han upprepar sedan påståendet från ”Inte intala sig att man har hört fel” men generaliserar det, gör det till ett slags skapandets lag. Skriva dåligt, hävdar han, är nog det enda som ingen kan *förmå* sig att göra. Och även om det vore möjligt, hade resultat blivit ointressant.

> Och det är väl uppenbart att jag inte blir glad, om den som läser det här – *som jag VILL bli läst av, det är omöjligt att föreställa sig någon som man INTE vill bli läst av* – bara såg ett högmod. Kanske ska ärklas av en metafor. Jag vet ju själv hur lite som krävs, ett aningen för exalterat adjektiv och jag börjar betrakta det jag läser med misstro.[944]

I linje med detta försök till reservation – en slutets tvekan på intentionen han uttryckt, som dock inte stryker eller utplånar den – skruvar han ner anspråket, eller bättre: förändrar anspråket, avpassar det tydligare, gör det mindre radikalt. Han vill alls inte skriva så dåligt att ingen kan förstå eller läsa boken. Det han gör ska vara intressant och estetiskt värdefullt; den dåliga dikten är alltså en strategi.

I slutet av ”Inte intala sig att man har hört fel” berättas att han sent under arbetet med *Natta de mina* får ”*en oroande tanke*”,[945] som utgör Larssons förklaring till varför litteraturen ser ut som den gör i slutet av nittonhundratalet. Utgångspunkten är att litteraturen befinner sig i ett förfallsskede, men anledningen är ingen av dem som brukar framföras när liknande elegiska perspektiv växlas in – inte originalitetens svårighet i förhållande till en allt större tradition, inte tabubrottens upprättande av nya tabun i en modernistisk utmattningsprocess, och så vidare, nej, pro-

blemet är inte litteraturintern utan av sociokulturell art. Föreställningen om estetisk kvalitet har förändrats, i betydelsen relativiserats, menar nämligen Larsson och nämner ett par av det sena nittonhundratalets stora författare – Thomas Bernhard, Samuel Beckett, Harold Brodkey – och konstaterar att de är döda eller döende, precis som litteraturen i stort:

> *Och efter dem* kommer ingenting.
>
> Intellektuella vet att en kvalitetsskillnad kan vara lika påtaglig som ens plötsligt upptäckta näsblod. Helt medvetet hade de valt det världsvant mediokra. Vitalism. Berättare av skrönor. Kundera, Rushdie.[946]

”Helt medvetet” har intellektuella bidragit till förfallet. De väljer det livsstarka, sprudlande och världsvant medvetna, symboliserat av romanförfattarna Kundera och Rushdie. Dessa kontrasteras mot de tre författarna ovan, vars verk är skrivna i negativitetens, pessimismens och (det estetiska) tabubrottets tecken (alltså mot tre författare som enligt Larsson varit trogna den förståelse av modernismen som han själv förfäktar). Eller bättre: det rör sig om tre författare som liksom Larsson i *Natta de mina* skriver en litteratur som vänder sig mot litteraturen, ställer sig i opposition mot det förhärskande konceptet om litteratur och, för att tala genom Adorno, tabubelägger tidigare positiviteter, en logik som enligt den tyske filosofen svarar mot att verkligheten håller på att utvecklas till en abnormitet, varför konstens oundvikliga affirmation av den blir ”outhärdlig”.[947] Att prisa författare som Rushdie och Kundera istället för sådan litteratur tycks enligt Larsson innebära att man förnekar kvaliteten som sådan.

Länge såg det annorlunda ut, menar han: publiken var kunnig, engagerad, i många fall utgjordes den av människor som själva ville bli författare och konstnärer. Då var kvalitetsomdömena relativt stabila och kollektiva, delade. De som var engagerade i litteraturen ägde omdöme, kunskap och förmåga att avgöra vad som *faktiskt* var kvalitativ litteratur och konst. Men sakernas tillstånd har förändrats.

> Sedan en tid tillbaka förnekas alla former av kvalitet. Alla ”skillnader”. **DÅ INTE DETTA LYCKAS** – gäller det kollektiv finns det ju ingen förträngning som i längden är framgångsrik – **KOMMER MAN ATT** (första gångerna väckte det nog ändå en viss uppmärksamhet) **BÖRJA MÖRDA KONSTNÄRERNA**[948]

Jag vill, först, koncentrera mig på de två inledande meningarna, förfallsförklaringen som texten långsamt har rört sig fram till: det som Larsson kallar för förnekelsen av "'[a]lla skillnader"' åsyftar konsten och kulturens demokratisering, en förändring som går att beskriva så här: kvalitetens en gång vertikala hierarki blir horisontell och relativistisk, det moderna tillståndet har blivit postmodernt: smaken är som baken.

I essän "Den fördömda kulturen" har Engdahl talat om en kulturell – eller konstnärlig – *förändring* på ett liknande sätt, fast utan att direkt beskriva den som ett förfall. Ursprungligen publicerades texten i *Dagens Nyheter* den 14 mars 1996,[949] det vill säga mot slutet av den tidsperiod som försättsbladet anger att *Natta de mina* är skriven inom ("3/8 1995 – 27/7 1996").[950] Med tanke på den tidigare diskuterade relationen mellan dem finns det goda skäl att göra en poäng av diagnosernas likheter. Engdahls essä och Larssons dikt diskuterar, implicit eller explicit, nämligen det som enligt Jameson utgör grundbulten i modernismens ideologi: konsten och litteraturens autonomi, eller vad som mer negativt kan beskrivas som ett slags *kulturfobi*. Oavsett benämning är det en idé eller föreställning som, enligt Jameson, syftar till att slå vakt om den högt syftande litteraturen – samt dess anspråk på sanning eller det Absoluta – och fungerar genom en sanerande disjunktion: även om en reklamfilm för Coca Cola inte är mindre *estetisk* än Joyces *Ulysses* är det förra kultur och därför litteraturens fiende, eller som Jameson skriver:

> the ideologists of modernism (as opposed to its genuine practitioners), from Greenberg to Adorno, and passing through the American New Criticism, are in agreement that the concept of culture is the true enemy of art as such; and if one opens the door to 'culture' everything currently reviled under the term of cultural studies pours in an leaves pure art and pure literature irredeemably tainted.[951]

Konsten och litteraturen, skriver Engdahl i analogi med detta, måste till skillnad från kulturen tro sig sann (tro sig förmögen att åsyfta det Absoluta, för att tala med Jameson) om dess privilegierade ställning ska bestå. Men "postmodernisterna" påstår, enligt Engdahl, att konsten och litteraturen saknar väsen, vilket gör det omöjligt för dem att bibehålla sin undantagsställning.[952] De blir då del av kulturen; det estetiska fältet demokratiseras, för på vilken grund kan en konst som saknar väsen hävda att den är *något annat* och *mer* än tv-serier och Coca Cola-reklam?

Engdahls essä skildrar en lång konflikt mellan drabanterna *kultur* och *konst* och även om Jameson medger att autonomitanken inte föds med modernismen, utan präglas av just en sådan konflikthistoria, argumenterar han för och demonstrerar hur den blir till *modernistisk ideologi* under åren efter Andra världskriget, på olika men betydelsefullt homologa sätt i olika nationella kontexter.[953] Autonomin som omtalas här är alltså inte Adornos, utan en enklare: ideologiseringen av modernismen ger termen 'litteratur' en ny referent, eller enklare uttryckt: den modernistiska ideologins litteraturbegrepp är en ny uppfinning – modernismen, "along with such fragments of the past as modernism has chosen to rewrite in its own image" – som Jameson definierar så här: "high literature and high art mean the aesthetic minus culture, the aesthetic field radically cleansed and purified of culture (which mainly stands for mass culture)".[954] Eftersom detta sker i samklang med att högmodernismen – den kämpande modernismen – och det historiska avantgardet institutionaliseras, bildar tradition och teoretiseras, gör Jameson tydligt att modernismen (som ideologi eller idé) inte upplöses i och med postmoderniteten.[955]

Mot seklets slut tycks alltså Larsson och Engdahl vara av åsiktens att ideologins grundval – litteraturens och konstens autonomi visavi kulturen – upplöses, även om det ska understrykas att den senare inte är fullt så drastisk som den förre.[956] Det ska betonas särskilt att det är "postmodernismen" och "postmodernisterna", epitet som vi har sett hängas vid Larsson och Engdahl, som hos den senare står ansvariga för förändringen. Engdahls lägesbeskrivning är bestämd: "Vad vi idag bevittnar är det slutgiltiga sammanbrottet för den uppdelning som varit bestämmande för både kultur och konst i några hundra år." [957] I anförandet "Högkultur som subkultur" från 2006 återvänder Engdahl till tanken – den här gången i aningen mer grovkorniga ordalag – och hävdar att högkulturens anspråk på att vara normgivande för samhället har gått förlorad.[958] Analysen är närmast lyotardsk: den stora berättelsen eller metanarrativet – den stora traditionen, modernismens ideologi – om konsten och litteraturen har förlorat sin legitimitet. Alltså, ideologins anspråk (sanktionerat av att den tror sig sann, i relationen till det Absoluta) på en funktion – "to redeem and transfigure a fallen society" – är inte längre legitimt.[959] I dess ställe finns ett platt landskap med olika likvärdiga uttryck, omöjliga att etablera en vertikal hierarki över: det postmoderna tillståndets demokra-

tisering av kulturen har inneburit en konjunktion som står i diametral motsättning till den ideologiska modernismens disjunktion.[960] Inget är rent. Inget står över något annat. Implikationen av Engdahls diagnos är att det inte längre finns en måttstock med vars hjälp man kan hävda att *To the Lighthouse* är bättre än *Titanic*; att betrakta det som en fråga om god smak ses, menar han, idag som ett sätt att utöva makt. Överklassen använder sitt symboliska kapital för att tvinga de andra att erkänna sin kulturella underlägsenhet och på så vis göra rådande maktförhållanden legitima. Objektiva estetiska värden? Nej, efter att Bourdieus kritik – boven i Engdahls drama – vann gehör är modernismens värderingar och idéer bara uttryck för en cynisk elit, som också när den under sextiotalet försökte inkorporera populärkulturen i sin verksamhet bara sysslade med social exkludering i maktsyfte.[961]

Man kan förstås föreslå en misstänksam läsart.[962] Men ställs de kongruenta diagnoserna i relation till postmoderniteten kan något mer intressant friläggas: en specifik relation mellan Larsson, *Natta de mina*, modernismens ideologi och den föreställning om litteraturens slut som kommer till uttryck i ”Inte intala sig att man har hört fel”.

Utflykt i det postmoderna

Are you immensely pleased.

DAVID FOSTER WALLACE, ”E Unibus Pluram”

Engdahl och Larssons hållningar kan med en förenklande term betecknas som ’kulturkonservativa’, men det är, för det första, att lägga lite för stor vikt på synsättets nostalgiska sida och, för det andra, att undvika frågan om det ligger ett korn av sanning i deras diagnoser, ignorera möjligheten att se dem som ett svar på en betydelsefull förändring.

Berglund beskriver en sådan när han ställer Larssons estetiska tänkande i kritisk relation till omdaningen av den svenska kulturpolitiken under sjuttiotalet. 1972 lade nämligen Kulturrådet fram ett förslag som gjorde gällande att kulturen inte bara skulle nå ut till och angå en liten, socialt avgränsad grupp. Istället ville man få till stånd ett bredare, folkligare – ja, mer demokratiskt – kulturliv och i linje med detta om-

funktionaliserades kulturbegreppet med hjälp av styrande ledord som 'aktivitet', 'gemenskap', 'kontakt' och 'kommunikation'. Man riktade satsningar mot barn, funktionshindrade, sjuka och invandrare och man integrerade det som en gång kallades för fritidssektorn – där stöd till sådant som idrotts- och friluftsverksamhet ingick – i kulturpolitiken. Kulturens funktion som politiskt instrument blev således tydligare; den skulle *användas* för att förbättra samhällsmiljön, bidra till att forma ett bättre välfärdsbegrepp, främja jämlikhet, och denna nya ordning innebar förstås också att den modernistiska ideologins disjunktion förnekades officiellt (vilket inte betyder att författare och konstnärer förnekade den): konsten är varken särskiljd eller särskild och att läsa *Komedin I* som ett slags dystopisk extrapolering av detta politikens ingrepp i konsten kräver ingen större hermeneutisk insats. 'Det vidgade kulturbegreppet' är en konventionell beteckning på denna förändring; begreppet täckte mer, blev vagare, mer instrumentellt, underkastat föreställningar om nytta och användbarhet.[963]

Berglund påpekar att denna form av kulturpolitik hör ihop med vad som har kallats för en postindustriell utveckling.[964] Även om jag föredrar Jamesons i viss mån synonyma term 'senkapitalism' – koncipierad som en kritik av beteckningen 'postindustriell', som döljer att västvärlden snarare än att ha gjort sig oavhängig industrin har förflyttat den från sina medborgares synkrets – är det ett påpekande som kan användas för att fortsätta beskriva de förändringar som Larsson och Engdahl reagerar på.

I studien *Late Postmodernism* (2005) argumenterar Jeremy Green för att det som Engdahl beskyller postmodernismen för i själva verket ska ses som underbestämt av en djupgående förändring i relationen mellan kapital och kultur – alltså, inte som en konsekvens av postmodernistiskt tänkande, utan som ett sätt som det postmoderna tillståndet yttrar sig på.[965] Förändringen är inte punktuell utan successiv och gradvis intensifierad, menar Green, vars framställning jag vilar mig mot i det som följer.[966]

Förändringen Berglund lyfter fram är bara en av de relevanta: kulturens funktion har inte bara blivit instrumentell och politisk, dess legitimerande funktion har också – och i fortsatt tilltagande omfattning – *ersatts* av användningen av kultur som vara. "Capital", skriver Green, "has to an increasing extent penetrated the cultural realm, making it over in its own image."[967] Att ge en fulltäckande beskrivning av vad det-

ta betyder låter sig inte göras här,[968] särskilt eftersom såväl orsakerna som konsekvenserna har beskrivits i flertalet inflytelserika studier, varav Daniel Bells,[969] David Harveys[970] och Ernest Mandels[971] ska lyftas fram särskilt. Den sista är särskilt viktig – inte huvudsakligen för att Larsson uttryckte fascination för Mandels *Das Spätkapitalismus* (1972) under sitt marxistiska sjuttiotal[972] – utan för att att den ligger till grund för Jamesons teoretisering av postmoderniteten.

Gemensamt för studierna är att de kartlägger och analyserar hur den keynesianska konsensus som efter Andra världskriget beredde väg för västvärldens ekonomiska boom började brytas sönder på sextio- och sjuttiotalen. Tillväxten svajade, såg ut att stagnera, konsumentmarknaderna mättades, men i nyliberalismens form hägrade en lösning: omvandlingen var inte omedelbar, men på åttio- och nittiotalen kom både politik och ekonomi att genomgå omfattande omstruktureringar. Harvey menar att ideologiskt laddade ledord som 'flexibilitet' och 'mobilitet' styrde processen.[973] Konsumtionsvarornas beskaffenhet blev en annan (se exempelvis inbyggt åldrande) och med dem konsumtionsmönstren; nya informationsteknologier spred sig fort och såväl underblåste som möjliggjorde konsumtionsförändringarna.[974] Masskommunikation, reklam och populärkultur fick genom ett slags teknologiskt *språng* en dittills oöverträffad förmåga att uppta människors uppmärksamhet och därmed kapaciteten att gestalta deras drömmar och begär, vilket, hävdar Jacques Derrida, radikalt avlägsnade oss från det tidiga nittonhundratalets mediala situation och offentlighet.[975]

Att den modernistiska ideologin blev allt mer marginaliserad – inte utrotningshotad, men förskjuten till periferin – har således åtminstone en tidslig korrelation med förändringen som Ronald Reagan och Margaret Thatchers regimer ofta får fungera som metonymer för. Den liberala demokratin blir normaltillståndet, definitionen av en välfungerande stat, upplysningens zenit, Sovjetunionen föll, Francis Fukuyama lanserade sin tes om att historien nått sitt slut och som svar kom Jamesons bevingade kliché om att det blivit lättare att föreställa sig världens undergång än kapitalismens slut. [976] Man kan, med Bauman, uttrycka det som att det på åttio- och nittiotalen uppstår en tilltagande konsensus om att samhället *inte* ska förändras i grunden. Politiken får en förvaltande funktion och lämnar över den aktiva, förändrande arbetsuppgiften till "de avreglerade och alltså inte politiskt ansvariga marknadskrafterna".[977] Finner man en

sådan slutsats för drastisk kan man säga att det politiska blir en fråga om administration, att styrningen av samhället alltid sker med hänsyn till marknadskrafterna: frågan om vem som ska stifta landets lagar och styra staten blir en fråga om vem som kan få ekonomin att fungera bäst. Politiken, menar Bauman, har inte längre råd ”att förklara, och ännu mindre föra, krig mot marknadens tendens att förstärka konsumenternas drömmar och begär”.[978] Osäkra anställningar och deltidsarbete blev vanligare när den industriella produktionen förlades till länder där priset på arbetskraft var lägre; i väst expanderade servicesektorn, varvid kunskap och information blev viktiga varor, ekonomiska grundbultar, en förändring underblåst av de informationsteknologiska förändringarna: marknadsföringen av och kapitaliseringen på symboler – livsstilar, bilder, trender, idéer – fortsätter expandera, har fått sådan utbredning i västvärlden att det mer eller mindre framstår som det centrala uttrycket för vår tid.

Det finns litteratur och konst som bejakar detta och det finns litteratur och konst som kritiserar detta, men skillnaden mellan dem är, som Green påpekar, inte det centrala här. Central är omkonfigurationen av litteraturens villkor, underbestämd av politikens förändring, det ekonomiska förnuftets tilltagande dominans och informationsekonomins expansion – det vill säga, de icke-litterära, socioekonomiska ramarna för litteraturens postmoderna situation: från att ha varit en *relativt* skyddad sfär började litteraturen att i allt högre – och i fortsatt tilltagande – grad underordnas marknadens villkor. Den moderna litteraturens särart, skillnaden mot andra kulturella objekt, förlorar så sin strukturella grundval. *Profitens lag vinner över kvalitetens*. Kulturkonsumenten blir en legitim subjektsform: Madonna, *Ulysses* och *Seinfeld* blir jämbördiga val – en fråga om smak, bara i viss mån prestige – på konsumentens kulturella avsmakningsmeny. Institutionerna som traditionellt bevakat Den Stora Konsten och upprätthållit den modernistiska ideologin – dagstidningarna, media- och förlagshusen, exempelvis – underkastar sig, mer eller mindre villigt, samma logik. Kultursidorna vill ”ta populärkulturen på allvar” och drar sig inte för att anklaga det som en gång var högkultur för elitism. På universiteten anländer disciplinen kulturstudier, med det uttalade och förmodat radikala ärendet att bryta ned barriärerna mellan högt och lågt, göra kulturbegreppet mer heterogent och inkluderande, lika platt som kulturkonsumentens meny: ”reading Dante is no better

than watching a soap opera. Culture can now be enjoyed without appeal to evaluative criteria founded on aesthetic disinterestedness".[979] Prestigen förblir förvisso ojämnt fördelad också där, men förklaras hellre med referens till Bourdieu – makt, klass, symboliskt kapital – än med hjälp av värdeorden som vi finner i exempelvis modernismens ideologi. Larsson framställer det som förfall; Green beskriver hur den gamla kvalitetsvärderingen förlorar sin legitimitet, varvid konsumtionens mätbarhet – försäljnings- och tittarsiffror – tillmäts allt större betydelse, tar de plötsligt gamla värderingarnas plats, gör kulturen till en stor konjunktion av likvärdiga sfärer och objekt.[980] Engdahl skriver: "Ibland flyttar ord ihop och får gemensam ekonomi, trots att de borde hålla sig på sin kant."[981]

Finns det i en sådan situation giltiga argument för att utmaningen som exempelvis Claude Simons experimentella prosa erbjuder har en viktig funktion i samhället och kulturen? Jameson väcker tanken, men undrar om inte konkurrensen som uppstått, dels från de prolifererande mediaformatens allt större utbud (kvantitet), dels från det som kallas kulturstudier (kvalitet), är tecken på en "transformation in the role and space of mass culture today which is greater than a mere enlargement and which increasingly leave no space whatsoever for literary 'classics' of this kind?"[982] Har modets logik korrumperat modernismen? "If the *nouveau roman* is over, can it have been a fad and still have literary value today?[983] Jamesons diagnos är jämförbar med Larssons och Engdahls, men han värderar inte när han understryker att de gamla modernisternas situation i grunden är olik det sena nittonhundratalets, där experimentella verk som Simons *Les Corps conducteurs* (1971) sannolikt är dömda till att vara och förbli marginella fenomen.[984] Eller subkulturella, för att tala med Engdahl.[985]

Även om det alltså verkar finnas ett par korn sanning i både Larssons och Engdahls diagnoser kan man dock fråga sig om de inte också ger uttryck för en specifikt postmodern erfarenhet, för bilden ovan kan utan vidare kontrasteras med några enkla medgivanden: kulturella hierarkier existerar än, universiteten och liknande institutioner upprätthåller dem fortfarande, likaså finns det fortfarande idéproduktion som är jämförelsevis orörd av eller fri från marknadens logik. Förfallet som Larsson (och Engdahl) gör gällande kan dock på ett meningsfullt sätt förbindas med förändringarna som skisserats, men det förstås sannolikt bäst som en figur, motsvarande en modalitet som utmärker litteraturen i

postmoderniteten. Larsson är nämligen inte den enda som gjort litteratur av en föreställning om litteraturens slut.

Litteraturens slut, eller litteratur om litteraturens slut

> Det där feodala över den kulturen, det där att vi höll oss för oss själva och trodde oss förmer än vanligt folk, allt det där var dött, dött, dött.
>
> STIG LARSSON, *Komedin I*

> the literary era has come to an end
>
> PHILIP ROTH, intervju i *The New Yorker*, 8 maj 2000

Engdahls anförande från 2006 avslutas faktiskt med en gnutta hopp. Han frågar sig nämligen om det egentligen finns någon anledning att beklaga sig och landar i osäkerhet. De gamla, nästan glömda, förståelserna av konst och litteratur är inte nödvändigtvis försvunna, kanske ligger de någonstans i periferin, utanför scenen, och pyr och kanske kan de då fortfarande ”sätta någonting brand”. Kanske inte. Kanske är det deras öde att slockna en gång för alla. [986]

”Inte intala sig att man har hört fel” avslutas däremot med en drastisk och säregen version av den inverterade millenarism som enligt Jameson präglar postmoderniteten. [987] Green påpekar att det möjligen är detta föreställningsmodus som gjort folk trötta på beteckningar som ’postmodernism’ och ’senkapitalism’, i anslutning till vilka man gjort industri av att deklarera det ena och andras slut: de stora berättelsernas, konstens, metafysikens, ideologiernas, historiens, ja kulturen och tänkandet i postmoderniteten tycks format av profetior eller föreställningar om slut, det är nästan som om någonting i själva kulturen har underminerats, kollapsat utan att vi blivit varse det, men vars lätta vaga skalv får oss att rikta blicken bakåt, mot något som vi upplever oss ha förlorat, men utan att riktigt kunna formulera vad detta något är. ’Litteraturens slut’ har alltså inte med någon oro av apokalyptiskt slag att göra utan betraktas bättre och hellre som ett topos, markant framför allt i den senare delen av postmodernitetens litteratur; en gemensamhet som, påpekar Green, försöker benämna och/eller förhålla sig till de problem och förändringar

som diskuteras ovan och kan förstås som ett tvivel på eller oro över litteraturens överlevnad.[988] Eller närmare bestämt litteraturens överlevnad i en viss – modern – form.

Jag återvänder till dikten och citerar dess slutstycke än en gång:

> Sedan en tid tillbaka förnekas alla former av kvalitet. Alla ”skillnader”. **DÅ INTE DETTA LYCKAS** – gäller det kollektiv finns det ju ingen förträngning som i längden är framgångsrik – **KOMMER MAN** (första gångerna väckte det nog ändå en viss uppmärksamhet) **BÖRJA MÖRDA KONSTNÄRERNA**[989]

Litteraturen förfaller i dikten, den är alltså inte död. I alla fall inte än. Men förnekandet av alla ”’skillnader’” och ”alla former av kvalitet” framställs i dikten som ett förnekande av verkligheten, en ”förträngning”. Dikten spelar alltså med psykoanalysens lära om försvarsmekanismer och i det här fallet kommer den nämnda försvarsmekanismen, förr eller senare, få farliga följder: förnekandet av kvalitet innebär nämligen en så stor förvrängning av verkligheten att konsekvenserna blir patologiska. Larsson extrapolerar fram ett öde ur sin samtids tillstånd, som därför blir ett varsel om förestående död. Litteraturen och konsten är redan slut, deras död går inte längre att undvika, *när* förträngningen av kvaliteten inte längre är framgångsrik, kommer kollektivet, folket, ta bort dem som är kvalitetens upphov.[990]

Men menar han verkligen det? Är det inte bara en retorisk hyperbol? Eller är passagen snarare ett uttryck för att tiden har sprungit ifrån Stig Larsson, som framhärdar i en förlegad, antikverad litteratursyn, alls inte olik dem som upprördes och talade om förfall när artonhundratalsidealismens människoförädlande estetik förlorade anhängare? Mindre ordagrant förstådd, kan passagens utsaga dock tänkas handla om att de som i dikten kallas konstnärer utgör ett fåtal som inte förnekar alla former av kvalitet och att dessa förr eller senare kommer att stötas ut ur det samhälleliga kollektivet, eller bli successivt färre och, gradvis, försvinna, bli ointressanta för omvärlden. En skeptisk tolkare, som privatiserar framställningen och binder diktens utsaga kring det författande subjektet, kan förmodligen undra om förfallet kanske snarare består av att läsarna som imponeras av Larssons eventuella poesibragder blir allt färre. En sådan tolkning ser ett mått av självömkan i toposet; oron har det egna författarskapet, inte litteraturen, som objekt. Men egentligen

skiljer sig dessa möjligheter bara i grad från varandra: litteraturen, sådan Larsson förstår och representerar den, kommer att försvinna.

Dikten utgör, som sagt, en sen vändning i boken. Larsson förnekar den dålighetens intention som han tidigare tillkännagav och ställer sig, till synes, på kvalitetens snarare än på det dåligas sida. Förvisso får det dåliga han har sagt sig sträva efter bara mening i förhållande till en föreställning om kvalitet, men vändningen öppnar ändå upp för möjligheten att ge *Natta de mina* en helhetstolkning, eller bättre uttryckt: vändningen öppnar upp för en möjlighet att *använda* verket, aktualisera dess förbindelser med allt runt omkring, som Anders Johansson formulerar den ”deleuzianska” litteraturvetarens tillvägagångssätt.[991] För även om Larssons beskrivning av det litterära läget tycks överdriven eller en smula förryckt, kan den öppnas upp för en mer spekulativ tolkning.

Eller rättare sagt: finner man som Larsson litteraturens tillstånd sjukt vore det ett gott tecken, ett tecken på att han har gjort något rätt, om svaret han erbjuder anses sjukt eller förryckt av läsare och uttolkare, det vill säga av oss som bevakar och upprätthåller tillståndet. Och framstår det inte som just galet, vansinnigt – som en den påtändes paranoia – att hävda att man i framtiden, om det rådande förblir, kommer att börja mörda författare och konstnärer? Vore det inte mer logiskt att man i gemen slutar bryr sig? Att författarna glöms bort, ignoreras, blir ointressanta för de flesta? Jo, förmodligen, men Larssons framställning av ett slags sjukdomstillstånd genererar en produktiv förståelsemöjlighet, eftersom den slår fast en koppling mellan postmodernitetens liberaldemokratiska jämlikhetsideal och litteraturens slut och pekar på ett intolerant hyckleri gömt i en demokrati som säger sig eftersträva mångfald men vägrar erkänna konsten och litteraturens kvalitativa skillnader, eller: som överför kampen för social rättvisa och jämlikhet på estetiken (smaken är som baken), men låter andra ojämlikheter – exempelvis de ekonomiska – växa. Varför kvalitetsskillnader förnekas ger Larssons framställning inte något svar på. Klart står dock att den litteratur han skriver och litteraturen han uppskattar och värderar högt, har fått en annan ställning i samhället och kulturen. Trots allt detta – och trots att Larssons drastiska bild av läget skär sig mot, inte ryms i den svenska kulturens föreställning om samma sak – blir *Natta de mina* inte mottagen som en sjuk bok. Dess eventuellt produktiva dålighet neutraliseras. Med andra ord kan boken, trots dess eventuellt frigörande krafter – dess flyktlinjer och virtualiteter – inte

undkomma de reterritorialiserande krafter som alltid är i verkan; även om den visar en väg mot en annan, mindre fin och god – eller mindre tolerant och mer elitistisk – litteratur kan de larssonska öppningarna stängas.

Toposet 'litteraturens slut' behandlas inte likadant av alla och med hjälp av filosofen och författaren Lars Iyer, som aktiverar det i essä från 2011, kan en kontrast ges och resonemanget vecklas vidare:

> Literature is a corpse and cold at that. Intuitively we know this to be the case, we sense, suspect, fear, and acknowledge it. The *dream* has faded, our *faith* and *awe* have fled, our *belief* in Literature has collapsed. Sometime in the 1960s, the great river of Culture, the Literary Tradition, the Canon of Lofty works began to braid and break into a myriad distributaries, turning sluggish on the plains of the cultural-delta. In a culture without verticality, Literature survives as a reference primer on the *reality effect*, or as a minor degree in the newly privatised university.[992]

Iyer är explicit med att han ser det postmoderna tillståndet som förändringens orsak; kulturens vertikalitet har gått förlorad och med den *drömmen* om, *tron* på, *bävan* inför litteraturen. Hans bild av litteraturens slut skiljer sig alltså väsentligen inte från dem ovan. Förutom på en viktig punkt: Larsson jämställer sin tro på litteraturen med sin tro på Gud. Han säger ju sig hysa ett "patos för kvalitet. För kultur – i egentlig mening. Det betyder någonting för mig, som Jesus på korset för en kristen".[993]

Även om kulturen i övrigt har blivit horisontell fortsätter Larsson alltså verka i enlighet med den förlorade vertikaliteten och där, menar jag, gömmer sig en utopisk potential i hans pessimistiska dikt – även om litteraturen befinner sig i *ett* slut, betyder det inte att den är död. I likhet med slutet på Engdahls anförande rymmer detta religiösa synsätt möjligheten att litteraturen, sådan Larsson förstår den, kan återvända, stiga upp ur graven och det är i linje med en sådan, utopisk, föreställning som Larsson apostroferar framtidens *happy few* och hoppas på att det han har skrivit fortfarande är giltigt om "tre hundra år".[994] För Iyer finns dock bara marknadens platthet kvar, en andra natur som vi sällan eller aldrig ifrågasätter på ett sätt som gör kritiska alternativ tänkbara, varför också författarna som omhuldar modernistiska, antikapitalistiska motståndsi-

deal råkar i samförstånd med den kommersiella logiken: modernismens yttre former finns kvar, men de har förlorat sin mening och betydelse.[995] Iyer menar därför att författarna, ja litteraturen själv, måste medge att litteraturen är död och söka efter något annorlunda, ”that literature which comes after Literature”.[996] I *Natta de mina* finns denna litteratur inskriven som en virtualitet, eller mer specifikt: Larssons dikt skrivs med både en framtida läsare och en litterär framtid i åtanke (eller kanske till och med *för* dessa). Det vill säga, med en föreställning om att det inte alltid kommer att vara som det är nu, vilket mildrar den drastiska bilden och prognosen i slutet av ”Inte intala sig att man har hört fel” och betonar att *Natta de mina* syftar till att vara någonting annat än den inställsamma, förfallande och döda litteratur som existerar i kulturen och situationen den skrivs i. Det är en bok om litteraturens slut, i dess slut, men också en bok – vilket har varit den röda tråden i min tolkning – som i detta slut försöker lämna litteraturen och närma sig *något annat*. Larsson har valt att lystra till och verkställa Engdahls summering av den unge Barthes utgångspunkt, värd att upprepa än en gång: ”[l]itteraturens plikt är att förinta sig själv”.[997] Och det *dåliga* och *självdestruktiva* kan förstås som plikttrogna tillvägagångssätt – som kategoriska negationer av den litteratur som Larsson vill lämna, som strategier för att skriva inte bara i motstånd mot utan strax utanför gränserna till den svenska litteraturens värderangordningar och smak. Förstådda så har negationerna ett slags uppfinnande funktion, men det positiva resultatet benämns inte, utan är ett *utanför* eller *bortom* snarare än något i sig.

Kring detta kretsar kapitlets avslutande diskussion.

Modernismens ideologi och den litterära institutionen

> No longer imminent, the End is immanent.
>
> FRANK KERMODE, *The Sense of an Ending*

Vad betyder det egentligen att kalla Larsson för den sista modernisten? Jag ska försöka svara på frågan genom att centrera diskussionen via begreppen ’modernismens ideologi’ och ’den litterära institutionen’. Möjligen kan man inledningsvis binda samman dem så här: Larssons framställning av litteraturens tillstånd består av historiografiska figurer

('förfall', 'undergång') som inverterar det modernas anspråk på framsteg och progression, det vill säga: han upprättar en berättelse som aktiverar ett för postmoderniteten återkommande topos, med en specifik estetisk-ideologisk flexion, för att beskriva en förändring som någon med andra övertygelser eller annan smak hade kunnat kalla för utveckling.

Man kan också, som Frederik Tygstrup, nöja sig med att tala om en förändring i en tre sekel gammal litterär institution, definierad av en uppsättning sociala konventioner, protokoll för produktion, cirkulation och bruk av utvalda texter, som svarar mot historiskt specifika föreställningar om vad ett litterärt verk är. Modernismens ideologi är en del av detta, men det litterära verket har också en särskild rättslig status och det finns en noggrant kodifierad inställning som läsaren intar när hon vill förstå eller tolka det – och runtom finns en särskild ekonomi, ett system av hanteringsformer som är knutna till förlag, kulturråd, bibliotek, skolor, tidningar och så vidare.

Litteraturen är alltså inte bara verken som vi kallar litteratur, den är också denna institutionella inramning: gemensamma föreställningar och förväntningar om vad ordet betyder, handfasta principer om kategorisering och kanonisering som producerar och upprätthåller den sociala kategori som vi kallar för litteratur. [998] Förändringar i kulturen eller samhället, världen eller politiken, registreras alltså inte bara av enskilda litterära verk, utan kan också gripa in i sättet som den litterära institutionen fungerar på. Att ge en heltäckande beskrivning av denna *institution* är nog ett sisyfosarbete, men som teoretisk entitet hjälper den förståelsen, åtminstone om man inte misstar termen för att beteckna något särskilt stabilt, utan förstår den som en benämning på ett komplext system som är avhängigt samhället i övrigt och därför befinner sig i ständig förändring eller tillblivelse. Och även om den inverterade millenarismens dödsdom följer som en logisk möjlighet – allting som har uppstått kan upphöra; upplöses grunderna för litteraturens sociala praxis är den inte längre till – är det bara en av många möjliga förändringar. Förändringstesen som Tygstrup driver är väsentligt olik de tidigare avsnittens förfallsscenario, och han talar bara i liten utsträckning om orsaker när han beskriver tre omvälvande men förhållandevis tysta transformationer som den litterära institutionen genomgått under den sista halvan eller de sista delarna av nittonhundratalet. Tillsamman pekar de dock mot att det vi kallar litteratur är på väg att förändras i grunden.[999]

Samtliga tangerar fenomen som postmoderniteten har diskuterats genom: 1) Nationen, som den litterära kulturen byggdes upp kring och som under lång tid utgjorde litteraturens epistemiska rum, är inte längre en självklar kategori. Idag utmanas den av distinkt nya – kosmopolitiska och postnationella – erfarenhetsrum. 2) Boken, som länge har varit litteraturens grundläggande teknologi, är inte längre en självklar och centrerande punkt i kulturen. Till och med där man förväntar sig nostalgi, som i litteraturvetenskapen, går en förändring att se; infrastrukturen omdanas, bokläsningen har fått starka konkurrenter i andra medier.[1000] 3) Den för min studie mest intressanta förändringen rör vad Tygstrup kallar för litteraturens epistemologi och kommer an på den form av skrivande som Franzén hävdade att den modernistiska traditionen ansåg omöjligt ”*qua* litteratur”.[1001] Tygstrup menar nämligen att det gamla fiktionskontraktet – en överenskommelse om att fiktionen i något avseende ska *likna* verkligheten, med kravet att den inte *refererar* till något i verkligheten föreliggande – omförhandlas.[1002] Med andra ord: förståelsen av vad ett litterärt yttrande är blir annorlunda. Andra former av utsagor tillåts i den institution vi kallar för litteratur.

Givetvis har gränserna mellan och betydelserna i kategorier som ’fantastik’, ’fiktion’ och ’referentialitet’ modifierats och förskjutits under hela den moderna litteraturens historia – parallellt med att litteraturforskare har uppfunnit termer för att beskriva de provisoriska gränsdragningarna (’autofiktion’, ’metafiktion’, ’paralitteratur’, och så vidare) – men Tygstrup menar att de senaste decennierna har präglats av författare som ägnat gränserna och deras betydelser stor, undersökande uppmärksamhet. Han ger exempel som Michel Houellebecq, Bret Easton Ellis, Marie Darrieussecq, Karl Ove Knausgård och Claus Beck-Nielsen. Samtliga, menar han, utmärks av en stark gränsmedvetenhet, som tar sig uttryck i lekar – ett tassande fram och tillbaka – eller direkta brott med fiktionskontraktet, men även när de skriver med en handfast, empirisk referent kallas resultatet för romaner och litteratur.

Parallellt med den här förändringen har ett fenomen som jag har talat om som kännetecknande för postmoderniteten – med konsekvenser för synen på fiktionens status och värde – blivit mer påtagligt. Det ges poetologiskt uttryck i det sjätte bandet av Knausgårds *Min kamp* (2009–2011), där han – i en framställning besläktad med Baudrillards teori om det postmodernas simulakrala logik och hyperverklighet – kri-

tiskt fäster uppmärksamheten vid en ”fiksjonsverdenen” som befinner sig i konstant expansion. Nästan omärkligt, skriver Knausgård, men fort har denna fiktionsvärld kommit att uppta en allt mer betydande portion av vår tid, blivit en allt mer central del av vår erfarenhet. Det är en värld som finns på skärmar. Och skärmarna som denna värld finns på är inte längre bara tv:n i vardagsrummet – från taket på tåg och bussar hänger de, på väntrummens väggar, vi bär dem i fickan, tar upp och stirrar och bläddrar så fort möjlighet ges,

> slik at vi egentlig lever i to virkeligheter, en abstrakt, billedlig, hvor alle mulige slags mennesker og steder viser seg, som ikke har noe annet til felles enn at de befinner seg et annet sted enn det vi gjør, og en konkret, fysisk, som er den vi går rundt i og kontinuerlig berører – når det er slik, at alt enten er fiksjon eller blir sett på som fiksjon, kan det ikke lenger være en romanforfatters oppgave å skrive flere fiksjoner.[1003]

Knausgård menar dock inte att detta nödvändigtvis är av ondo för litteraturen. Den kan förändras och genom att riva sönder det gamla fiktionskontraktet säger sig den norska författaren vilja använda litterära medel för att erövra det autentiska, det verkliga och icke-fiktiva, och bestämmer sitt verk som en sorts motstånd mot ett samhälle och en kultur, där ”allt” antingen är eller blir sett som fiktion. Eller, för att tala med Baudrillard, som ett motstånd till ett samhälle *där* det blir allt svårare att skilja bilden av det verkliga från det verkliga. och *när* fiktionens strategier är desamma som företagens försäljnings- och marknadsföringsstrategier, när reklamens och nyhetsmediernas bild- och berättelseproduktion både kvantitativt och kvalitativt utgör en allt större del av inte bara våra estetiska erfarenheter utan också vår vardag – toalettbesöken, de fem minuterna innan bussen dyker upp, morgnarna i sängen, promenaderna, vid barborden omgivna av öl och vänner. Tygstrup skriver: ”hvis nogen siger, at fiktionen i dag leger med brugen af virkelighedselementer, kunne vi svare, at det er fordi virkeligheden i stadig højere grad leger med fiktionselementer.” [1004]

Han menar alltså att konventionen att betrakta litteraturen som en *privilegierad fiktiv diskurs* håller på att försvagas – vilket är jämförligt med Larssons fiktionskritik och tematisering av diktens lögnaktighet, tecken som tillsammans med det biografiska och anspråket på uppriktighet i *Natta de mina* kan tänkas peka på att Larsson bör betraktas som

delaktig i den epistemologiska förändring som Tygstrup beskriver. De senare dragen ter sig också som plausibla skäl till varför Knausgård talar om sitt litterära jag som ”larssonifisert” i sista bandet av *Min kamp*.[1005]

Talet om litteraturens slut är alltså alldeles för drastiskt, såvida man inte med ordet ”litteratur” åsyftar en essens som den pågående förändringen avviker från eller förnekar. Som topos betraktat kan det dock förstås som ett slags fråga: vad återstår när så mycket av det som litteraturen tagit för givet, vilat på och förutsatt, har förändrats? Och vad finns i dess ställe? Hur ser det nyas relation till det modernas tradition ut? Böcker publiceras fortfarande. Söktrycket på författarutbildningar är högt. Priser och prestige omger författarna som tränger genom mediernas brus och av alla empiri att döma är varken romanen eller dikten död. Men ordet ”litteratur”, konstaterar Tygstrup, kommer att betyda, eller kanske redan betyder, något litet annorlunda än vad vi är vana vid.[1006] Specificerar man frågan som föreställningen om litteraturens slut bär på kan man så få något mer intressant för handen: är det kanske den moderna litteraturen som närmar sig sitt slut? Det är en möjlig tolkning av Larssons framställning i ”Inte intala sig att man har hört fel”, men vad hans skrivande beträffar är dess idéer fortsatt bestämmande: förbudet mot imitation, det medföljande kravet på originalitet och autenticitet samt synen på litteraturen som ett privilegierat estetiskt uttryck – litteraturen som en sorts sanningsform – är centrala, men också traditionella eller modernistisk-konventionella – eller kanske ännu hellre modernistisk-ideologiska – element i hans poetologi. Han kallar, som sagt, modernismens idé för ”nödvändig”, ”en punkt utan återvändo”, ”som att vakna ur en dröm”.[1007]

Så vad betyder då beteckningen ”den sista modernisten”? För det första avses ingen svepande historisk metafysik, varken litteraturens eller modernismens historiska slut. För det andra påstås inte att Larsson är den absolut sista modernisten, den som hissar ideologins flagg medan resten av litteraturen går vidare. Nej, ”den sista modernisten” är en figur som artikulerar rollen, positionen som Larsson intar, men också *Natta de minas* betydelse (med stöd hämtat från andra texter av författarens hand); den pekar på de modernistiska idéernas bestämmande funktion i den larssonska poetologin och deras underbyggande koppling till föresatsen att förinta litteraturen, eller närmare bestämt det som med Barthes kan kallas myten om litteraturen, sådan den florerar i Larssons

samtid. [1008] Eller för att uttrycka det i positiva termer: avsikten att göra sig av med begränsningarna, doxan, de aggressiva självklarheter som den litterära institutionen betingar skrivandet med.

I *Mythologies* (1959) påpekar Barthes att det han kallar för myt har funktionen att förvandla *mening* till *form* – det är efter honom jag använder dessa ord nedan – vilket kan tjäna som tentativ förklaring till vad Larsson vänder sig mot och vad han vill göra. [1009] Stueland påpekar som sagt att Larsson identifierar litteraturens förfall med dess anlag för eller tendens till att bli vacker och dekorativ. [1010] Eller kitsch, som jag argumenterade för ovan, vilket med Barthes kan översättas till att förfallet består i att *formen* bevaras men *meningen* försvinner, eller: samtidslitteraturen som Larsson anklagar är inte trogen modernismens mening, den är bara skönskriveri, form som *signalerar* att det skrivna är fin litteratur. Ovan talade jag om detta som en sorts repertoardiktning (eventuellt möjlig att kalla postmodern), vilket förstås medför att en av den modernistiska ideologins grundbultar – nyskapelsen – sviks. Jameson bestämmer denna grundbult genom Adorno – och på ett sätt som dels avnaturaliserar, dels avstår från, den heroiska upptäcktsimplikation som finns i termer som 'innovation', 'originalitet' och 'nyskapelse'. Det är inte, skriver Jameson, en fråga om att nya material uppfinns – att okända delar av den mänskliga själen uppdagas, att briljanta kombinationer av form och innehåll blir till – utan om att man fortlöpande uppfinner "new taboos on older positivities". [1011] Detta innebär, kort sagt, att tidigare former och representationsmodus tabubeläggs, det kommer alltså an på uttryckets och inte det uttrycktas konventionalitet, på signifikanterna och inte signifikaten; sviks detta blir resultatet konvention, retorik och sentimentalitet. [1012] Det som diskuterats i de föregående avsnitten – den dåliga dikten, den litterära självdestruktiviteten, uppriktigheten, viljan att lämna litteraturen, och så vidare – kan läsas i linje med en sådan logik, med tillägget att dessa strategier bör förstås som underbestämda av den mytförintande föresatsen.

Barthes påpekar förvisso att den moderna poesin i stort är ett slags språk som står emot myten. Men också att den trots det, eller kanske snarare på grund av det, blir ett idealiskt byte för denna myt. Dess ihärdiga motstånd eller envisa förnekande av den blir i sig ett slags form – ett tomt betecknande som om igen reproducerar samma revolt – och således del av myten som den försöker resa sig mot. [1013] Larsson är alltså varken

först eller unik, Barthes påpekar till och med att denna strömning går igenom hela den moderna litteraturen och att revolterna, nästan genomgående, har införlivats av myten. Undantagen utgörs av författarna som tystnat, vilket, skriver Barthes, tycks vara ”det enda möjliga vapnet mot mytens starkare kraft: dess återkomst”.[1014] Omständigheten tycks illustreras av hyllningarna som *Natta de mina* mottog; att förinta litteraturen inom ramarna för den litterära institutionen – inom vars ramar ett verk utgivet av Bonniers, recenserat av erkända kritiker på kultursidorna, förstås befinner sig – verkar inte möjligt. Även om man kallar det för en litteratur-utanför-litteraturen eller en litteratur efter litteraturen verkar befrielseförsöket dömt att misslyckas, bli mytens byte; vad en författare än gör verkar en kapabel läsare förmögen att göra det till litteratur.[1015] Barthes ger dock ett förslag på ytterligare ett vapen: den konstlade myten, mer specifikt: bildandet av en annan myt, ett uttalat mystifierande, i syftet att skapa en mytologi som kan avslöja den andras falska naturlighet.[1016] Om *Natta de mina* går att förstå i enlighet med en sådan modell är tveksamt, men genom att prova tanken och således rikta blicken mot bokens mystifierande och avmystifierande *eller* kritiska funktion kan jag komma närmare en slutsats.

Larsson ställer sig med *Natta de mina* utanför litteraturen (sådan den existerar i hans samtid) genom att upprätta nya och egna estetiska värden och inte ge dem konkreta garanter i traditionen – inte upprätta en genealogi (med undantag av att han framför det mer generella argumentet att skriftställare som har uppfattats som provokatörer i efterhand har visat sig ha rätt). I stället arrangeras värdena i implicit eller explicit förbindelse med dem som härskar på den litterära kulturens insida. Ett exempel på en uttalad förbindelse är när Larsson skriver fram (den biografiska) uppriktigheten som en kontrast till resten av litteraturen, som därmed avslöjas som falsk, inställsam, behagsjuk. Självdestruktiviteten, en litterär strategi som Larsson menar sig vara först med att sätta i litterärt bruk, är ett annat värde med en kontrasterande funktion, fast outtalad: genom att accentuera detta värde framställs den andra litteraturen indirekt som självförhärligande, inte nödvändigtvis i betydelsen att dess författare framstår som goda och fina personer, men åtminstone som skapare, konstnärer, kanske genier, medan Larsson ger en detroniserande bild av sig själv som Horace Engdahls litterära språkrör.

Den dåliga dikten bör också nämnas här, eftersom det bestämmande

adjektivet blir meningsfullt i relation till den reglerande måttstock som den litterära institutionen tillhandahåller, det vill säga den kodifiering som aprioriskt betingar poesin med en estetisk hierarki eller kvalitetsdoxa. När Larsson försöker göra rent hus, ”fullständigt koppla bort / allt det där som förr eller senare kommer att hämma en”,[1017] kan han sägas söka efter en sorts frihet i skrivandet, eftersom han på det sättet vill undfly den litterära institutionens betingning. Den dåliga diktens frihet uppenbarar sålunda den andra litteraturens ofrihet, avslöjar föreställningar som exempelvis konstnärlig frihet, kreativitet och skapande som historiskt villkorade, lika mycket begränsningar som möjligheter. Till detta ska läggas att Larsson tycks insistera på att *Natta de mina* – trots att värdena den skrivs efter tycks negativa – har ett värde, men dock ett värde som är helt oavhängigt domarna som samtidens mest kompetenta författare, konstnärer och smakdomare fäller (oavsett hur positiva de är). Förr eller senare kommer boken finna läsare som ser dikternas skönhet och sanning – vilket, å ena sidan, underkänner kvalitetsdoxan som också dem han faktiskt respekterar bedömer litteratur efter samt historiserar denna, markerar den som tillfällig och, å andra sidan, kan tänkas implicera ett anspråk på förebildlighet.

Jag undrar dock om Barthes inte övervärderar denna strategi. Liknar den inte normalpraxis, eller i alla fall en nästan föreskriven metod i alla tänkande och undersökande diskurser – ja, litteraturen, journalistiken, vetenskapen, filosofin, tänkandet i stort – som förblir sorgligt reaktiv, en indirekt bekräftelse på ordningen den vänder sig mot? Möjligen vore en konstlad myt som är helt oavhängig något yttre en annan femma, men den sista modernisten, förstådd genom Barthes förslag, är fortsatt beroende av ordningen som han försöker överskrida, varför Larssons bok blir ännu ett försök till överskridande som fort assimileras, eller som på sin höjd åstadkommer en liten förskjutning i den moderna litteraturens långa serie av flyktförsök. Vilket givetvis inte gör *Natta de mina* ointressant, till blott ett tomt betecknande: texter äger inte bara betydelse i den historiska kontexten de tillkommer i och absolut inte bara i relation till avsikter, intentioner eller författares självförståelse, varje situering är möjlig att i sin tur situationalisera, texter kan röra sig över temporala gränser, få nya, andra och oväntade resonanser; i det här avseendet är inte bara *Natta de mina* utan det litterära verket som sådant essentiellt oavslutat, vilket korresponderar med att Larsson sätter sitt hopp till framtidens

glada få, som förstås kan vara alltifrån okunniga om till ointresserade av till experter på verkets historiska situation, men även de senare skulle sannolikt ha en annan bild och förståelse av den svenska litteraturen vid nittonhundratalets slut än Larsson eller jag har. Bara för att så här mot slutet ägna ett par rader åt det radikalt tillfälliga i denna vår verksamhet.[1018]

Intressant nog har boken talats om som en sorts ursprung till en annan eller ny litteraturform av Stefan Kjerkegaard och Anne Myrup Munk. De danska litteraturvetarna placerar den som början på en berättelse om autofiktionens uppkomst, som upptakt till en ”stor strømning, hvor litteraturen ændrer kurs fra slutningen af 1990erne i retning mod det, Larsson ville kalde antilitteratur.” [1019] En *berättelse* – Kjerkegaard och Myrup Munks historieskrivande anspråk markeras som modesta, prövande – men en som likväl betonar att *Natta de mina* fort blir litterärt förebildlig, utgör en betydande, markant och tidig punkt i den epistemologiska förändring som Tygstrup talar om, när – kort uttryckt – intresset för författaren växer. Ett intresse som, så att säga, tvingar honom eller henne att använda sig av detta som litterärt verkansmedel. Man kan, efter Haarder, uttrycka det så här: biografismen har blivit eller är på väg att bli det litterära fältets dominant; autonomin som den modernistiska ideologin värnar om vittrar, vilket får konsekvensen att också frånvaron av biografiska utspel blir betydelsebärande, att författaren som väljer att varken i eller utanför verket använda sig av biografins performativa medel likväl tillskrivs estetiska, eller marknadsmässiga, intentioner i relation till ett sådant val. Ändrar ett sådant perspektiv tolkningen av *Natta de mina* som befrielseförsök? Blir den förebildlig på grund av, snarare än trots att, Larsson skriver fram värden som negerar eller demaskerar den litterära institutionen? För att den framstår som annorlunda? För att dess befrielseförsök faktiskt lyckas?

Sådana frågor låter sig förstås inte svaras på. Å ena sidan finns det ingen anledning att betrakta *Natta de mina* som orsak till förändringen, om det håller på att ske eller har skett en epistemologisk förändring av sorten som Tygstrup talar om kan *Natta de mina* helt enkelt vara ett (mer eller mindre) tidigt exempel. Kongenial, först och främst. Å andra sidan behöver man inte vara fullt så kategorisk. Det är inte omöjligt att läsa *Natta de mina* som ett verk som, även om dess mytförintande föresatser misslyckas, tillsammans med andra verk är med och rubbar

eller förflyttar serien den upptas i (men för att ett sådant påstående inte ska vara både tveksamt och en smula heroiserande krävs förstås en annan sorts undersökning, långdistansläsning). Om detta i sin tur innebär att *Natta de mina* faktiskt är del i förfallet som Larsson talar om i ”Inte intala sig att man hört fel” låter jag vara osagt, men enligt en sådan berättelse verkar den sista modernisten göra skäl för beteckningen: subversionen riktas genom biografismen mot den autonomi som Jameson identifierar som hjärtat i modernismens ideologi.

LAGEN OCH NÅDEN

SEXTITALETS första halvlek har begynt, och med den har också 50-talets första litterära manifest anlänt. Sonja Åkesson, Kai Heumark, Bo Holmberg och P C "Peace" Jersild har i DN den 29 augusti gemensamt undertecknat en kort programförklaring under rubriken "Peace mot hotvent tystnad". De har beslutat sig för att reagera mot "det alltcrera tilltagande intresset för den 'yttre formen', då de exklusivitet sig med '40-talets lika hänsynslöse trotsande av alla konventioner som vitala engagemang i folkdemokratiska samverkansrörelser", och de vill slå vett sing för ursprungslighet och spontanitet i motsats till stelt akademism, förkvävande och schematist och "anglikyet innehåll" gestimmt "formmässigt elegans".

Detta synes hetsigt än precist formulerade och till sin tendens ocsra sympatiska än direkt revolutionerande manifest komplexitet ras av en av undertecknarna, Kai Heumark, med en längre artikel om 50-talets bristfälligheter, som är mera noggrant underbyggd och betydligt hovsamrare i tonen, ifiland så hovsam att det verker som om författaren försökte skyla över sitter rest av rotsiga skärmen i det gemensamma manifestet. I princip gär han emellertid på samma linje.

Tanken är god och tillfället väl valt att sparka i gång den litet senfärdiga 60-talismen (hermen använda dock inte: decenniebeteckningarna är vil alltför diskvalificerade numera), men det hela förefaller något vid negativt och obestämt för att se riktigt lovande ut. Det av manifestmakarna så ofta använda ordet 40-talet konnotiderades inte riktigt på det alltför god 40-talisterna ville var inte att backa på 30-talet, utan något mera storslaget: en revolution mot en hundradels, mer eller mindre formellt klassicerande i tradition och en form av Anarkins av helt en allmänt europeisk litterär rörelse. I den revolutionen anammades Eliot och Eluard, Sartre och Kafka med samma entusiasm som bondfilmvarelser — trots att ingen kunde vara blind för att dessa skilde de sig betydligt åt vad beträffar "innehållet". I stället vorket visar sig ouniformitetsfaktorn i ett avseende som gudo motsvarare till 50-talet genom att ägna sig åt 20-talistiska favoritsysselsättning: att klarka på det egna årtiondets prestationer. Man tycker sig ha litet det rosata i denna kritik åtskilliga gånger redan, ur det egna ledet. Inte desto mindre finns det en del intressanta sider av deras program som är väl värda att ta upp.

Jag tror emellertid att själva svängtappen i denna resonemang är lika väl för "formens tyranni" är inte bara att vagt uttryck, det är positivt vilseledande. Hermark har uppenbarligen haft en känsla av det då han i sin adjungerande artikel börjar med att påpeka truhågheterna i termerna "form" och "innehåll" vilket emellertid inte hindrar honom från att använda dem i fortsättningen.

Men först med att uttryck som "formens tyranni" är vil inte så mycket det att det inte går att definiera "innehåll" — hur många av de litterära termerna kan man för övrigt definiera sena något så när nöjaktigt? — utan att det över huvudtaget är meningslöst att ställdas fel hill, vare sig det en skett medvetet eller omedvetet från manifestmakarnas sida.

Under franskklassicismens höjdpunkt fanns det till exempel ansättning att tala om ett "formens tyranni", eftersom de tillåtna versformerna och genrerna verkligen var högst tillåtna och vokabulären också begränsades av strikta regler. Det är väl inte manifestmakarnas åsikt — trots deras gärnar få klassiska versmått — att 50-talets litteratur, vilken om något gavit formellt ytterst variationsrik och mångfasetterad, skulle ha utövat något liknande tyranni. Under franskklassicismen användes den formella konformismen som värdeskriterium. Så är det snarare de formella nyheterna. Vad man syftar till är väl något helt annat — inte ett "formens tvångsherrne" utan ett "det formella experimentets" tyranni, alltså något som liknar en paradox, ett frihetens tyranni. Detta är en intressant och berättigad iakttagelse, som jag tror delvis omedvetet legat under manifestmakarnas ställningstaganden, de har bara varit en smula för raska i sina slutsatser.

Det är nämligen svårt att komma ifrån att "experiment" i vår tid är en ytterst positivt värdelagd term — i motsats till för femtio år sedan — och detta har tvingat Heumark & Co till en mycket vacklande inställning till det litterära experimentet. Formexperimentets här tydligen inte duchhållas för ett monopol av litterära giganter — "författare med en påträngande uppfinnelse, ett ingenivt nytt innehåll att gestalta" — medan övriga mindre andor snällt bör hålla sig till redan uppprovade och vill ingångna former, så att de hale riskerar att misslyckandet "bryta lom från sin motivering". För det är väl inte så enkelt att den stackars lekfulle esseten bara behöver läsa en programförklaring i DN för att genast rusa hem till skrivbordet, tyfsd av länger och goda föresatser att skapa dikt med "obändig intensitet och hällig puls".

Konsekvenserna verkar förvirrande, och jag tror att denna förvirring är reell, dvs inte avspeglar bristen i manifestmakarnas intellektuella utrustning, utan ett tillstånd i vår litterära situation just nu. Den modernistiska revolutionen, har genomförts — så gott som hundraprocentigt — under 40- och 50-talen, och ingen märker formell konventionalism har vänt i dess ställe, ja, jag skulle vilja säga att ingen konventionalism kan träda i dess ställe. De gamla traditionerna — de omodvetet accepterade — har försvarats ett gång för alla, och i deras ställe reser sig, för diktaren och för konsumären, ett "intersum utan vägnar", en universell tradition av former och knep, färdiga att brukas av den som hinner först fram. Det senare är viktigt, för traditionen är också — med ett uttryck myntat av konstkritikern Rosenberg — en "bevarings tradition": man kan naturligtvis se den som ett mysfilter av traditioner, som förbrukas ytterligt snabbt och där varje individ bevakar sin lilla inmuning. De antikonventionalistiska krafterna som tillämpas på den postmodernistiska litteraturen tillhör inte att nya konventioner växer upp: en diktare som *experimenterar* med traditionen kan inte bli traditionell i den gängse meningen. Den gamla tidens konstnärer och diktare bygde sin personliga lilla del av traditionen stora kvadrer; modernisterna lyfter av ytor ur den gängse formerna som färdiga ur gruppen; dagens konstnärer och diktare liknar mera eremitkrafter, som lever ett skal för att skydda sin sårort och sin sårbarhet. Pastischen blir inte en lek, utan en bitter erkänsla: ingenting är nytt, och mest absurbetade styske prosa blir lika mycket pastisch i vidaste mening som den mest formfulländade sonett — om det presenteras med konstnärliga anspråk. Det var Dada som först uppfattade konsekvenserna av denna situation och Joyce och Thomas Mann som utvecklade den litterära pastischen, egentligen är det två sidor av samma utveckling.

Författaren och kritikern Göran Printz-Påhlson (bilden) gör här ett inlägg i debatten kring författarmanifestet i Dagens Nyheter av den 29 augusti.

Den formella osäkerhet är emiljig eller likgiltig.

Detta tillånd, vare olika åsider analysersts av Malraux och Peitlhan, Harold Rosenberg och Donald Davie, har, det skall genast erkännas, sina egendomliga sidor. Även egendomligare blir det manifestfrid när man uppsöker att nyheten konstituerat en akademism och det panthesen blivit passerat och vill göra revolt mot modernitningarna. Hur överhuvur man sett kriterier som är i sig revolutionära — inte nominellt revolutionära, utan i realitet vara i liten skala —, hur ska man kunna ersätta den programvatiska nyheten med något nytt? Det finns bara ett konstevkvatt sätt, och det är att bli reaktionär och tala för ortodoxi i stället för förnya. Men det är inte många av vilja att gå så långt. De flesta försöker göra blir i stället en smula komiska, Ibsenlik allt person en egenskap jag skulle vilja halla barnkhandsnatalgi, en längtan till fäder då modernismen var en okänpande och inte en accepterad fenomen. Ofta påminner de om en anarkistsammanslutning i ett land utan statsmakt.

Den gamle religionsmarkisten Samuel Butler gjorde på sin tid i "Erewhon" och "Ahbi" en ny distinktion av ett gammalt teologiskt begreppspar: nåden och lagen. De säger vi utför med den största lätthet är sådana som vi gjort så länge att vi inte är medvetna om hur och varför vi utför dem, ten anbringen: de som är omedvetet troende är under nåden, men de som är medvetet och reflekterat troende är under lagen. Och med kyrkan är det så att "ju mera hon blir medveten om sin kunskap, desto mindre vet hon. Likväl har hon ätt ideal i nåden." I litteraturen råder det liknande tankländanden: de stora författarna är under nåden, de gör med största lätthet det som de stackars kritikerna, som helt bör under lagen, har den största svårighet att förklara. Inspiration, spontanitet och inlevelse hör under nåden, former, traditioner och experiment under lagen. Båda är lika nödvändiga. Men en sak kan man aldrig göra: man kan inte påtvinga nåden i lagen.

Under det stora moderniststrida kriget mot konventionerna hade slagord som spontanitet och förvelse blottställde en betydelse på det formella planet, på lagens plan. Man menade — med rätta — att de gamla konventionerna hindrade känslans fria utlopp, och man bokhade inte ta hänsyn till att de former man satte i stället också hade sina konventioner — så länge de var nya. I dagens läge är sådana slagord fullständigt meningslösa utanför de rådens beravalde. Vilken dikt är spontan, och vilken är — med raffinerade metoder — skriven så att den verkar spontan? Spontanitéten kommer att ingå som ett vapen bland andra i experimenterarna stora sittarsenal, den är inte längre en allmän honnörsbeteckning för dikten.

Vad beträffar det allestädes närvarande engagemanget ligger det delvis något annorlunda till. Det är naturligtvis möjligt att bela för en engagerad diktning i någon serie journalistisk bemärkelse; Reidar Ekner gjorde ett utmärkt försvarstal för denna sorts engagemang för en del år sedan. Men har inte just detta engagemang varit ett 30-talets mest omdiskutie skönheter? Det är tydligt att Kai Heumark tänker på en annan sorts engagemang av mera komisk omfattande karaktär då han talar om författarens identifikation "med dem som lider och förföres". Men detta motiv har ju inte med eventuella former att göra, utan hör till de evige-följeslagarna inom litteraturen. Att göra det till det enda ingitima ämnet för dikten förefaller ohållbart.

Hur vacklande programmets inställning till sina egna grundidéer är bar man sett av det av dessa mest förbluffande påståenden: "Den ovanligt stelbenta inställningen från officiella instanser till all experimenterande litteratur är för övrigt helt orimlig." Jag vet få ting som förefaller orimligare än den officiella instansen, som så att säga per definition är stelbenta, vinse denna egenskap också vet att så diffust begrepp som experimenterande litteratur. Det är bekläglight att officiella instanser inte mera uppmuntrer litteraturen över huvud. Men att denna inställningar verkligen har uppmärksammat den experimenterande litteraturen och konsten i så hög grad som skett förefaller mig framför allt signifikativt; det visar att den experimenterande litteraturen i dag är den officiella litteraturen, den mertierade om än inte den bästa. Att påstå motsatsen är ett ovanligt svårt fall av barrikadmentalitet efterskjutning.

Vi lever i en tid som tillgodogjort sig modernismens revolt och exploaterat den för sina egna ändamål; vi ser modernistiska diktare i ur-smörgåsbord, skolmarks intervjuer i tunnelbanorna, spontaneistiska taylor i handlikbarnsmusseum. Barnbadarnas tid med dess hällipare puls och vitalare engagemang kommer inte tillbaka i förkärlekar, lät oss hellre välkomna det nya, nyfiket studera lagen, och vänta på nåden. Och den kommer i form av skagod konst, skönt i form av propaganda för en eller annan konstriktning.

GÖRAN PRINTZ-PÅHLSON

Skoman-gatan öppnar idag!

– gatan förbinder Sergelgatan med Sveavägen –

De första affärerna är:

Tullbergs Antikvariat
Excelsior
Nordens frimärken
Sandelius konditori
AB Svensk Byggtjänst
RCA

Vi hoppas att den nya Skomangatan skall bli en trevlig genomfartsled för Sergelgatans flanerande publik till Sveavägen och att affärsivet skall blomstra än mera i vårt nya City.

I december öppnar butikerna i tre nya stora hus bland annat i 3:ans och 4:ans skyskrapor (världens minsta som dom alaka säger om höghusen i Hötorgs-City).

Gatan får flera skoaffärer. Det är alltså roligt med konkurrens och det gör oss alla gott. En stor herrekipering — Gulins från Göteborg öppnar också den 1 december. Välkomna alla till vårt nya City.

Åke Ström

Skoman

HAMNGATAN vid Norrmalmstorg

SERGELGATAN i nya City

BERÖMDA NAMN i höstens läsecirkel

PEARL S. BUCK
Bjud dagen att gry
Roman 18:50, inb. 2

– ett svumhjärtad roman med ett budskap till var och en som intresserad av vår tids stötesta problem — storinbomben, ett är en kärlekeroman som utspelas i ett forskarlig av mrdjuiker under 2:a världskriget med en kvinna i centrum.

ALICE EKERT-ROTHOLZ
Straffande sol
– lockande måne
in 24:50, inb. 33:–

rellande underhållning bjuds i denna roman, som skildrar förnärna och mäktiga holländska kolonialfamiljerna ute Fjärran Östern och deras öden från till våra dagar. Av den nda författarinnan till succéromanen "Där tärar är fre-nilva".

JÖRGEN BITSCH
JLU – världens ände
osch lidning 27:50, inb. 27:50

kunnande äventyr och paradiliv i Borneos djungler skildr den berömde danske upptäcktsresanden i sin nya, allde rikt färgillustrerade succébok.

Bonniers

I dag kl 12 öppnar Herrdams drottninggatan 37

nytt KONFEKTIONSHUS för DAMER och HERRAR

VID T-CENTRALENS NEDGÅNG KLARABERGSGATAN-DROTTNINGGATAN

med anspråk på moderna, yettiga kvalitetskläder

välkomna in redan denna vecka för att se vad vi har att

rbjuda just ER ur höstens kollektion

5.

AVSLUTNING

> Är det detta som kallas ”postmodernism”? Kursiv: *En som länge undrat.*
>
> GUNNAR D HANSSON, *Idegransöarna*

Studien har drivit tesen att den litteraturhistoriska associationen mellan postmodernism och Frostensons och Larssons författarskap är felkoncipierad, vilket inte vill säga att den är rakt av felaktig. Med hjälp av Jamesons distinktion mellan ’postmodernism’ och ’postmodernitet’ har jag först kritiserat grunderna på vilka den litteraturhistoriska associationen har gjorts, men ändock tillstått den till viss del, i motsats till den tidigare forskningen som väsentligen skrivit in författarna i en – oproblematiserad – modernistiska fålla. En av funktionerna som Jamesons postmodernitetsbegrepp har är att historisera modernismen; en del av det som görs synligt kan måhända tyckas självklart, exempelvis dess status av tradition och ideologi, men den kvalitativa skillnaden mellan det som efter Printz-Påhlson kan kallas *kämpande modernism* och *accepterad modernism* har varit särskilt betydelsefull i studien. Den förra var, för att tala med Jameson, ett revolutionärt förslag, en alternativ, oppositionell och utopisk kultur, vars *reella* revolution misslyckades. Den blev istället accepterad, eller: modernismen blev i en viktig betydelse konvention, ”den officiella litteraturen”.[1020] Med andra ord: modernismen blev en *estetisk* revolution, vars resultat Printz-Påhlson benämner som *det formella experimentets tyranni* eller *frihetens tyranni*.[1021] Denna accepterade mo-

dernism kallades ”postmodernistisk” av Printz-Påhlson,[1022] vilket, som jag har visat, i princip aldrig har varit referenten för termen ’postmodernism’, utom när Jameson på ett ställe skriver: ”when modernism […] finally did come to power, it had already outlived itself, and what resulted from this posthumous victory was called postmodernism instead.” [1023]

Jag återkommer till denna oortodoxa – men *common sense*-aktiga – periodisering av postmodernismen. Än så länge räcker det att stanna vid den skillnad mellan en kämpande och en accepterad modernism som postmodernitetsbegreppet gör synlig och som i studien fungerar som en situering av de undersökta författarskapen. Vilket inte betyder att de intar samma attityd till den; istället för att reducera fram eller söka efter ”postmoderna egenskaper” i Larssons och Frostensons poesi har jag försökt frilägga och tolka respektive poets specificitet.

I diskussionen av Larsson har den *accepterade modernismen* – som också kan kallas för *konventionsmodernism* eller en *institutionaliserad modernism* – och hans vilja att slita sig från den utgjort studiens centrala linje, koncentrad kring figuren ’den sista modernisten’. Larsson ser modernismen som en nödvändig idé, en punkt utan återvändo, men vill ändå lämna eller röra sig bortom den; en modernistisk uppbrottstanke som försöker negera modernismen. Viktig i diskussionen av figuren ’den sista modernisten’ har också den inverterat millenaristiska föreställningen om litteraturens slut, som enligt Jameson (och Jeremy Green) präglar postmoderniteten i stort, varit. För Larsson tycks inte modernismen ha ett efteråt, dess slut sammanfaller med litteraturens. I en viktig betydelse är denna form av tänkande antitetiskt till modernismens utopiska böjelser: ingen aning om vad som kommer i det dödas ställe ges, annat än den eventuella möjligheten att de gamla tankarna kan väckas till liv igen. Ingen ny värld, bara en gammals fall; tvånget att omigen återskapa eller omskapa sig litterärt, som lyftes fram som en väsentlig del av den larssonska poetologin, överges i hans dåliga dikter, han slutar skriva det han betraktar som poesi, och ersätter det med den biografiska kroppens apoetiska trivialitet.

Vad Frostenson beträffar är den typen av uttalat epokala tankegångar svårfunna och vid en första anblick tycks hennes relation till modernismen vara av ganska traditionell art, det är åtminstone uppfattningen som präglar den tidigare forskningen. I diskussionen av hennes diktning argumenterade jag, i linje med forskare som Franzén och Olsson, för att

det går att förstå den som samhällskritisk och mer specifikt som negativt bestämd i förhållande till postmoderniteten eller den postmoderna tillvaron. Flera aspekter av denna tillvaro tematiseras och kritiseras i Frostensons diktning och även om inte alla nödvändigtvis är utmärkande för postmoderniteten, har hennes kritiska förhållande till vad jag efter Jameson och Baudrillard, och i viss mån Kristeva, har beskrivit som en simulakral logik och dess så kallade kollektivisering av teckensystemen stått i centrum. Kritiken mot det simulakrala går också att utläsa hos Larsson – i tematiseringen av diktens och fiktionens lögnaktighet. Därutöver har jag diskuterat Frostensons poesi i förhållande till två poetiska funktioner – som kan ges epokal betydelse – som betecknades 'negativets funktion' och 'det öppnas funktion'. Jag argumenterade för att en tvekan på den förra funktionen tematiserades i "Negativ, tindra" – utan att den förkastades – medan den senare fick metapoetisk behandling först i "Hornet" och därefter i *Flodtid*. Negativiteten är förstås traditionellt förknippad med modernismen, men det är inte fullt så enkelt som att det öppnas funktion ska förstås som en postmodern innovation, vilket visas genom den intertextuella relationen till Rilke. I relation till ett postmodernt tillstånd som Frostenson betraktar som genomrationaliserat och vars bildvärld sluter verkligheten i entydighet, verkar det öppnas funktion dock ha en privilegierad betydelse åtminstone i jämförelse med negativitetens reaktiva modus.

Båda författarna kan sägas dela något som, mycket allmänt, kan kallas en motståndshållning, en kritisk inställning gentemot omvärlden som nog också kan sägas utmärka stora delar av den moderna litteraturen. Men den är av klart olika slag. Hos Larsson är detta motstånd riktat mot modernismens institutionalisering, sättet som den har blivit repertoardiktning och skönskriveri på; sättet som den sviker sin idé, slutar bestå i ett risktagande och har blivit en form av accepterad snarare än kämpande litteratur. Hos Frostenson handlar det om en poetisk kritik, kanske till och med ett poetiskt förnekande, av det postmoderna tillståndets bländvärld, ja samhällets postmoderna form. Delar gör de en stark tro på litteraturen (eller poesin) som ett privilegierat estetiskt uttryck, med kapacitet att vara *sant*, vilket kan förstås som ett utslag av vad Jameson på ett ställe kallar för modernismens "religion of art".[1024] Att hysa en sådan tro gör dem inte unika, även om Jameson menar att den har blivit allt ovanligare i det postmoderna. Han betraktar till och med trons

olikartade uttryck som ganska ointressanta pastischer på modernismen och tron i sig som en sorts regression.[1025]

En sådan värdering behöver man givetvis inte hålla med om, liksom man kan ifrågasätta om det är meningsfullt att betrakta den som en pastisch – jag menar att det lika gärna kan betraktas som att skriva i en tradition (och att göra tradition till pastisch är att underkasta sig modernitetens nyhetslogik), en fråga om kontinuitet, en vilja att framhärda i det Jameson kallar en religiös inställning, hur anakronistisk (i förhållande till en majoritets inställning till eller förståelse av konst och poesi) den än har blivit. Att värdera inställningen positivt är lika rimligt: den går att förstå som ett slags ortodoxi som står emot sin samtid och den programmatiska nyheten, inte nödvändigtvis på uttryckets men åtminstone på idéns nivå.

Något tal om sanningsförnekande relativism är det alltså inte. Och gemensamheten, som tar sig mycket olika uttryck, är väsentlig just för att den står i skarp kontrast till hur den omgärdande kulturen ser på litteratur. Barthes har, i linje med detta, argumenterat för att litteraturen genomgår en betydande förändring under efterkrigstiden eller – från mitt perspektiv – i postmoderniteten. Värdena med vilka den moderna litteraturen har definierats slutar cirkulera meningsfullt i kulturen; de genomskådas, avslöjas som ideologiska, slutar imponera. Litteraturen *avsakraliseras* och institutionerna som den upprätthålls av försvagas, den förstörs inte, men litteraturen är inte längre försvarad och bevakad.[1026] Detta kan enklare beskrivas som ett slags auktoritets- och legitimitetsförlust, ett specifikt postmodernt dilemma, bärande minnet av det förlorade, som både Frostensons och Larssons diktning kan förstås i förhållande till.

Frostenson svar består alltså i det jag har diskuterat i termer av två poetiska funktioner, å ena sidan negativets fientliga genmäle på verkligheten, å andra sidan det öppnas funktion, i vilken dikten blir ett sätt att öppna världen mot det som inte ryms i människans (tillfälliga) bild av den, en vidgning av det signifierbara som står i motsats till den simulakrala logikens kollektivisering av alla teckensystem. I sina mest radikala uttryck har det öppna funktionen att utgöra ett slags absolut negation av postmodernitetens mänskliggjorda värld, pekande mot ett obenämnt, radikalt öppet tillstånd, ett *inte längre* och *ännu inte*, som dessutom är kongenialt med Frostensons syn på poesins kapacitet att förvandla, för-

foga över verkligheten på ett sätt som håller den öppen snarare än sluter den i bestämd betydelse.

Om detta ska bestämmas som ett framhärdande i en romantiskt sakral syn på poesin, eller – i relation till Barthes – som ett slags återsakralisering, går inte att svara tillfredsställande på, men det är heller inte avgörande. Viktigt är dock, som Jeremy Green påpekar, att denna syn på poesin ter sig allt mer ”quixotic”,[1027] men om man som Frostenson föraktar och säger nej till sin tid – ja, önskar den upplysta, genomrationaliserade världens undergång – är det att vara verklighetsfrämmande inte nödvändigtvis negativt, inte nödvändigtvis en elegisk konservatism. Det kan också ses som utopiskt.

Som sagt jämställer Larsson sin tro på litteraturen med sin religiösa tro och förhållningssättet liknar i allt väsentligt Frostensons, men får inte ett jämförbart poetiskt uttryck. Den dåliga dikten i *Natta de mina* – som Larsson inte vill kalla men ändå kallar poesi – kan nämligen förstås i relation till litteraturens förlorade auktoritet och ställning; det dåliga och självdestruktiva som ett sant ådagaläggande av – och som ett uttryck kongruent med – litteraturens postmoderna tillstånd, framställt av Larsson som en förfallotid. I motsats till vad som hävdades ovan går det dock att läsa fram en utopisk impuls i *Natta de mina*, som dock inte återfinns hos Frostenson. Det dåliga och självdestruktiva ska nämligen inte förstås som ett slags larssonsk apostasi, utan som uttryck för Larssons försök att förinta litteraturen, eller den myt om litteraturen som florerar i hans samtid. Hans försök att göra sig av med det som han tidigt kallade för ”begränsningar som alltid finns i huvudet”,[1028] det vill säga den outtalade doxan, de aggressiva självklarheter som den litterära institutionen betingar skrivandet med, och på så vis skapa något radikalt nytt, eller kanske: något som är så annorlunda att ’nytt’ blir ett kategorifel. Han tror inte att någon nu levande, inte ens dem han respekterar mest, ska förstå vad han gör. Men tron på litteraturen, som formuleras som en tro på att någon – en dag, i framtiden – ska göra det, legitimerar försöket.

Larssons inverterade millenarism motsvaras alltså av en försiktig, osäker och obestämd millenarism, två föreställningssätt som båda rör frågan om litteraturens fortlevnad och det är, som sagt, inte en utopism som påminner om Frostensons. Men gemensamt för de två poeterna är att tron på litteraturen riktar deras diktning mot ett bortom, mot något som varken är eller benämns – bort från tiden de lever och skriver i.

Jag har, med andra ord, visat hur Frostenson och Larsson intar *distinkta* positioner i relation till en *specifik* situation – postmoderniteten – och en generell och relativt enkel poäng, som gäller för respektive kapitel, kan formuleras såhär: modernismen, eller hellre, de formella strategier och idéer som brukar sägas utmärka modernismen, försvinner inte i och med postmoderniteten, kontinuiteten tycks tvärtom stark, trots att de institutionella, existentiella och fenomenologiska villkoren blir andra. Jag försöker inte hävda att Jamesons postmodernitetsbegrepp erbjuder den enda eller absolut bästa utgångspunkten för en undersökning av Frostensons och Larssons respektive författarskap, men däremot att begreppet pekar ut dessa institutionella, existentiella och fenomenologiska villkor och historiserar dem, gör dem till kännetecken för en period som författarskapen och deras poetologiska problem kan situeras och förstås i förhållande till.

Det utesluter alltså inte att det finns andra kontexter som är lika eller mer meningsgivande. Läsaren får ta ställning till hur fruktsamt vidare arbete med och utveckling av postmodernitetsbegreppet är men förvånas förhoppningsvis inte av att jag vill göra gällande att så är fallet. Precis som jag har hävdat tidigare är kontextuella förklaringar begränsande, de har en objektiv dimension, men kontexten blir med nödvändighet en begränsad beskrivning av någonting obegränsat och således är den per definition i behov av kompletteringar. Det betyder att svaret på frågan om postmodernitetsbegreppet är litteraturhistoriografiskt produktivt inte kan komma an på objektiv riktighet (någonting faller alltid utanför), liksom att begreppets produktivitet inte nödvändigtvis motsägs om andra periodiserande föreställningar kan visa sig förklara det jag har förklarat här – alternativt ge andra förklaringar på samma fenomen (däremot kan det förstås finnas bättre förklaringar, begrepp, möjligheter). Svaret bör istället handla om huruvida postmodernitetsbegreppet gör det möjligt för oss att berätta en historia om den svenska litteraturen som genererar nya, produktiva, intressanta problem och frågor, samtidigt som det reder ut, svarar på eller helt enkelt upplöser gamla.

Att ge ett sådant svar faller en bra bit utanför avhandlingens syfte – som ju har varit att lämna bidrag till forskningen om Frostensons och Larssons poetiska författarskap – men genom ett slags avslutande utblick vill jag ändå presentera ett skissartat förslag. Innan jag presenterar detta vill jag dock göra en mer allmän historiografisk poäng. Jamesons perio-

disering har nämligen stött på substantiell kritik av Nathan Brown, som i artikeln ”Postmodernity, not yet” från 2018 dessutom presenterar ett alternativ; hans perspektiv är också marxistiskt, en diskussion av kritikens marxistiska detaljer låter sig dock inte rymmas här,[1029] men de för denna studie eventuellt undergrävande slutsatserna kan fungera illustrativt.

Argumentets kärna är enkel: inget radikalt brott med moderniteten har ägt rum, eller: så länge kapitalismen existerar befinner vi oss inom moderniteten. Jameson måste därför göras mindre radikal. Naturen har inte försvunnit, allting har inte nått samma tidpunkt på utvecklingens stora klocka, menar Brown och i konsonans med föreställningen om en senkapitalism – som han, med modifieringar, ser som riktig – vill han istället tala om en senmodernitet.[1030]

Vid första påseende är detta ett lockande alternativ, inte minst eftersom studien har uppehållit sig vid att påvisa hur Frostensons och Larssons diktning tjänar på att placeras i en modernistisk tradition *och* i förhållande till en postmodernitet. Av rent symmetriska skäl tycks beteckningen ’senmodernism’ därför både attraktiv och vettig, särskilt eftersom Brown inte förnekar riktigheten i Jamesons empiriska beskrivningar av fenomenen som han kallade postmoderna. Brown menar dock att begreppen ’postmodernism’ och ’postmodernitet’ är för suggestiva, de producerar en vilseledande bild, får det att se ut som om vi allaredan har lämnat moderniteten, modernismen och därmed kapitalismen bakom oss.[1031] Genom att rikta om blicken en smula kan man dock argumentera för att Jameson inte menar att vi har lämnat moderniteten, åtminstone inte på sättet som Brown gör gällande. Sara Danius påpekar nämligen att Jameson *inte* betraktar postmoderniteten som en fas som *avlöser* moderniteten, utan som en fas där moderniseringen är fullbordad, eller tendentiellt fullbordad, [1032] vilket vill säga att det inte längre finns fler hinder för den kvar att övervinna: moderniseringen möter inte längre motstånd, den har lyckats ”iscensätta sin egen autonoma logik”,[1033] varvid situationen blir kvalitativt annorlunda. Och kallas postmodernitet.

Browns förslag är, som sagt, lockande, men jag är inte övertygad om att det är bättre. Hans invändningar illustrerar nämligen ett problem som finns inbyggt i periodiserande eller epokala begrepp av det här slaget. Prefixet post- suggererar förstås ett brott, eller tycks i sig ha funktionen att införa föreställningen om en omvälvande förändring, med ett före och ett efter, i historieskrivningen, medan prefixet sen- implicerar

en kontinuerlig syn, men reser andra problem. Exempelvis frågan om *hur sen* senmoderniteten är – ja ifall någon modernitet eventuellt kan vara senare än senmoderniteten, eller om den är ett slutskede som i teorin kan pågå hur länge som helst? Det senare problemet kan i och för sig sägas gälla också för det förra prefixet, illustrerat i uppkomsten av fumliga och fula begrepp som 'post-postmodernitet' och 'post-postmodernism'.

Är det alltför ovetenskapligt och nonchalant att påstå att det inte spelar så stor roll vilken av beteckningarna vi väljer? Som Jameson har påpekat kan valet mellan de historiografiska troperna 'brott' och 'kontinuitet' inte rättfärdigas filosofiskt eller av det historiska materialet, eftersom valet är "the inaugural narrative act", en absolut historiografisk begynnelse, som grundar ens uppfattning av och organiserar materialet från början.[1034] Valet handlar snarare om vilken historia man vill berätta och hur och varför man vill berätta den.

Att jag föredrar 'postmodernitet' – och 'postmodernism' – går tillbaka på den för studien avgörande diskussion som Printz-Påhlson förde i artikeln "Lagen och nåden": jag menar att 'postmodernitet' dramatiserar den sociokulturella förändring som han (och Jameson) förfäktar på ett mer effektivt sätt än 'senmodernitet', vilket vill säga att termen accentuerar den betydelsebärande skillnaden mellan vad som, något förenklat, händer när modernismen går från en *oppositionell* till en *officiell* eller åtminstone *officiellt sanktionerad* position i kulturen; när den modernistiska revolutionen förvandlas till en den programmatiska nyhetens tradition, *som inte verkar kunna ersättas av något nytt*, och börjar således påminna om den teknologiska utvecklingens ideliga men okarismatiska innovationer, eller om marknadens ständiga behov av nya varor. Samtidigt som den oppositionella positionens retorik, idéer och former sprider sig utanför konsten, börjar dekorera livsvärlden, tillämpas i företagskulturer och politik, men utan att denna retorik, dessa former och idéer, dödförklaras eller överges av författare och konstnärer. Det medför således möjligheten till en tolkning som kan medge att det hos poeter som Frostenson och Larsson finns både betydande kontinuiteter med den kämpande modernismen och väsentliga skillnader – utan att något krav därmed ställs på att det ska finnas en symmetri mellan hur lika och olika den de båda poeterna är. Kort sagt: begreppet 'postmodernitet' belyser denna förändring effektivt och kan göra synligt vad den är och innebär.

Implikationerna av detta är dock alldeles för anspråksfulla. Eftersom jag inte betraktar Frostenson eller Larsson som *typiska* poeter i den svenska postmoderniteten verkar det innebära att perspektivet jag har anlagt på dem kan anläggas på *alla* författare som verkar inom tidsrummet som postmoderniteten gäller – och eftersom jag har argumenterat för att detta inte tar sin början i och med Frostensons och Larssons debuter tycks en ganska betydande revision av den svenska litteraturhistorieskrivningen vara perspektivets logiska följd.

Jag vill dock inte göra ett sådant påstående dogmatiskt. Möjligen är det bättre att med Jameson kalla det för terapeutiskt, format för att exkludera gamla problem och producera nya och mer intressanta sådana.[1035] Avslutningsvis kommer jag därför att presentera ett förslag till en omperiodisering av den svenska *postmodernismen*, som ska läsas i relation till diskussionen som fördes under rubriken ”Postmodernism revisited” i kapitel 2, och alltså som ett försök att genom postmodernitetsbegreppet producera en mer användbar förståelse av begreppet ’postmodernism’. De alldeles för stora anspråken ska inte missförstås: det presenteras med en förhoppning om att frambringa invändningar och idéer. Förslaget är inte studiens slutsats utan ska läsas som en prövande utblick.

Om vi ändå hade en postmodernism

> Men det är själva kartan du lever i
>
> GÖRAN PRINTZ-PÅHLSON, ”Gläd dig, du skåning”

Precis som i David Perkins historik över den engelskspråkiga moderna poesin, *The History of Modern Poetry* (1987), är termen ’postmodernism’ i bruket jag föreslår ett *pis-aller*.[1036] Det vill säga, en icke-optimal lösning på ett problem som saknar optimal lösning: om litteraturen, vid något tillfälle, inte längre tjänar på att kallas modernistisk, men för den sakens skull inte blir radikalt annorlunda – det vill säga om vi som jag ser en poäng i att göra skillnad mellan vad som, förenklat, kan ses som två åtskilda perioder av något slags modernism – behöver vi en term för att skilja dem åt. Perkins pragmatiska argument är värt att lyfta fram: ”Postmodernism is a more or less accepted term, and highlights, to repeat, a central fact about contemporary poetry, namely, that the most strongly

shaping factor in it is the Modernist achievement from 1910 to 1950."[1037] Man bör dock modifiera tidsrummet han anger som modernismens och betrakta den som en något längre historia än så.

Kortfattat är mitt förslag att litteraturen som skrivs inom tidsrummet som begreppet 'postmodernitet' pekar ut kallas för 'postmodernistisk'. Postmodernismen är alltså en litterär period, och begreppet 'period' har inte med en uniform och allestädes närvarande stil, filosofi eller tankemodell att göra, utan ska förstås som en objektiv situation, delad av verken som hör perioden till, och på vilken ett stort spann litterära svar och reaktioner är möjliga.[1038]

Jag har, med initialt stöd i Printz-Påhlson, argumenterat för att det finns skäl att sätta startpunkten för denna period någon gång på sextiotalet, men utan att därmed bestämma en specifik vändpunkt, en dag när vädret slog om. Varför har förhoppningsvis framgått, men kan konstateras kort: det handlar om en litteraturens situation, och inte om att en specifik stilkostym en dag uppstår, inte om ett mode möjligt för författarna att anamma. Övergången mellan perioderna kan alltså inte förstås som ren, en poäng som nog måste framhållas särskilt: det kommer finnas verk skrivna under perioden som kallas postmodernism som har mer gemensamt med sådana som skrevs under modernismen, utan att de därför ska kallas efter sin tid eller senkomna.

Det kan tyckas vara en lätt ad hoc-artad lösning på ett komplicerat problem – som annars tycks ropa efter mer formella distinktioner – men det kan också ses som ett sätt att förhålla sig till faktumet att en period inte blir nästa över en natt och att världen inte blir postmodern på ett ögonblick. Lösningen är också ett sätt att mildra retoriken som brottets trop är vävd av, att inte konstruera en sorts heroisk vändpunkt, en historia byggd på nyheter och landmärken, vilket dock inte innebär att jag förnekar att vissa dikter eller romaner eller böcker är särskilt markanta. 'Markant' är dock inte detsamma som 'nyhet' eller 'representativitet', historiografiska figurer som jag försöker låta bli att orientera det här förslaget efter, vilket inte utesluter att vissa formella drag och idéer är särskilt dominanta, utmärkande eller markanta vid specifika tillfällen. Poängen är snarare att något kan vara markant utan att därför vara dominant eller representativt – exempelvis tron på litteraturen och sätten som den tar sig uttryck hos Frostenson och Larsson.

Jag medger gärna att det kanske kräver mer än vad det ger att skapa

en sådan, ganska annorlunda bild, av den svenska litteraturen och jag gör inte anspråk på att ha kläckt en felfri eller särskilt enastående idé om hur en sådan ska tecknas. Men brister går inte att undvika, ingen framställning är fullkomlig, som Perkins påpekar är historien själv den enda trogna framställningen av historien, men det betyder inte att våra framställningar av den, om än selektiva och ofullkomliga, nödvändigtvis är falska. Han citerar Arthur Danto: "'Not being what it is a picture of is not a defect in pictures.'"[1039] Den som ger sig i kast med att skriva litteraturhistoria, menar han, får inte ge upp idealet om att nå objektiv kunskap om det förflutna, men måste vara medveten om att det inte är möjligt. [1040] Resultatet kommer att vara en bild, som kan vara mer eller mindre trogen, mer eller mindre användbar.

Innan jag går vidare ska en möjlig bakgrund till detta omperiodiserande förslag tecknas. Men bara kort, med fokus på förtjänsterna snarare än problemen som detta har och medför. Omperiodiseringen är inte beroende av riktigheten i de arbeten jag nu kommer att åberopa, men är ett försök att göra dem produktiva på ett nytt sätt.

Peter Lutherssons stridsstudie *Svensk litterär modernism* (2002) går till angrepp mot den hävdvunna föreställningen att modernismen kom sent till Sverige (med fyrtiotalister som Karl Vennberg och Werner Aspenström), vilken, menar han, har förvandlat modernismen till en rent formell företeelse, ignorerande dess kopplingar till den sociohistoriska eller sociokulturella kontexten.[1041] Att modernismen för honom är direkt knuten till en definierande jagproblematik diskuterar jag inte här,[1042] likaså ignorerar jag de värderande delarna av Lutherssons arbete. Det viktiga är hans periodiserande bidrag. Han argumenterar nämligen för att modernismen i Sverige företräddes av författare som skrev en bra stund innan fyrtiotalismen bröt fram. Strindberg är förstås ett konventionellt bevis på detta, liksom den svenskspråkiga poesin från Finland (Södergran i första hand, Björling, Parland, Diktonius och Enckell i andra), och så förstås Pär Lagerkvists *Ordkonst och bildkonst* (1913). Dessa brukar också erkännas, fast som undantag.

Men integrerar man dem med Lutherssons icke-ortodoxa förslag, som konstrueras genom en omvärdering av Ola Hanssons författarskap, ges en annan bild av den svenska modernismen. Parentetiseras Strindberg och Lagerkvist kan man dessutom argumentera, Luthersson gör det, för att den svenska modernismen ska förstås som ett slags strid mel-

lan centrum och periferi, eller: mellan officiell och oppositionell litteratur, Stockholms litteraturvärld och de andra.

Hansson, vars böcker tidigt och genomgående mötte häftigt motstånd bland svenska kritiker, har inte direkt gått till historien som modernist, men Luthersson förfäktar, med huvudsakligt stöd i böcker som *Ung Ofegs visor* (1892) och *Materialismen i skönlitteraturen* (1892), att en sådan kategorisering är långt rimligare än den officiella versionen. [1043] Hansson var då en marginell och allt annat än uppskattad författare som hade gått i landsflykt redan 1890 och när han i den senare boken kritiserade den estetiska konservatismen och provinsialismen hos litterära makthavare som Oscar Levertin och Verner von Heidenstam uteblev svaren. Det var anklagelser som man inte behövde ta på allvar. Hansson ville bara hämnas. Luthersson argumenterar dock utifrån möjligheten att hans kritik inte drevs av hämndlystnad, utan ägde ”ett icke försumbart mått av riktighet”.[1044] Anders Österling höll sig i början av sin författarbana med idéer som var snarlika Hanssons, men skillnaden mellan dem var att den senare vägrade buga och anpassa sig när dessa klandrades, hånades eller kritiserades av det litterära etablissemanget, vid tiden demonstrativt ointresserat av alla idéer som senare skulle kallas modernistiska.

Istället blev Hansson ”exproprierad”, främst av fienden Levertin, som om- och uppvärderade hans tidiga författarskap, medan det senare betraktades som klent: han blev kallad en vek drömmare, en provinsialist som gav uttryck för bygdens vemod, en skånsk natur- och stämningsmålare. Bilderna letade sig senare in i litteraturhistoriernas framställningar och fungerade enligt Luthersson länge som den traderade sanningen om Hanssons författarskap.[1045] Modernisten Hansson fick dock efterföljare, men dessa mötte möjligen ännu hårdare kritik, ja till och med hån av det litteraturetablissemang som anfördes av Fredrik Böök. Namn som Gustaf Uddgren, Ivar Conradson och Gustaf Otto Adelborg lyfts fram. Kring de två senare, som Luthersson betraktar som tidiga högmodernister, uppstod dessutom ett kotteri av både kritiker och författare: Vilhelm Ekelund, Klara Johanson, Gustaf Ullman och Fredrik Vetterlund.[1046] Även den unge Bertil Malmberg räknas till en sådan modernistisk tendens, även om han ändrar sig en smula efterhand, men utan att tappa respekten för Conradson och Adelborg.[1047]

Som svar på den hävdvunna föreställningen att den litterära moder-

nismen kom till sent till Sverige hävdar Luthersson att den som högmodernism kom tidigt,

> ja, för tidigt, så tidigt att den kunde bli ihjälklubbad innan det existerade förutsättningar för den att nå omfattande spridning. Att det i Stockholm inte fanns grogrund för ett intresse att omstörta den befintliga litterära institutionen när futurismen erbjöd ett mönster kan, förutom med bristande närkontakt med brutal samtidshistoria, hänga samman med att de unga redan hade sett hur illa det gick för Adelborg-Conradsonska skolan. […] Förmågan att vara samtida med sin samtid gick förlorad.[1048]

Så vad med fyrtiotalets frambrytande författare?

Mest välkänd, bredvid föreställningen om en senkommen modernism, är sannolikt Ingemar Algulins uppfattning i *Den orfiska reträtten*, där fyrtiotalets poeter betraktas som ett slags mellanstadium – efter vad han kallar ”den romantiskt präglade modernistiska estetiken” under det tidiga nittonhundratalet, men innan ”det omvälvande, både konstnärligt och politiskt betingade upproret mot modernismen under 1960-talet”.[1049] Vilken historiografisk status kategorin ’mellanstadium’ har är inte uppenbart och även om Algulins något förenklande bild inte ska avvisas i farten, tror jag att Lutherssons är att föredra.

Precis som Printz-Påhlson och Jameson menar han att modernismen kom att bli en sorts segermakt, vilket illustreras av hur det under fyrtiotalet börjar byggas moderna muséer i västvärlden, ett tydligt tecken på att modernismens konstyttringar erkänts av dem man ursprungligen utnämnt som fiender: den liberala och demokratiska kapitalismen och dess representativa borgarklass. ”Den segrande modernismen”, skriver Luthersson, ”är dock inte modernism i dess egentliga innebörd utan modernism som innehållsneutralt formspektakel.”[1050] Fyrtiotalismen har med andra ord inte med den totala revolt, den revolutionära situation, som präglade den tidiga modernismen eller högmodernismen att göra. Den är inriktad på formspråket, på estetisk förnyelse, och betraktade det estetiska som ett värde i sig, gjorde stil och form till diktningens *vad* och *varför*.[1051] Dess företrädare var enligt Luthersson aldrig intresserade av att skapa ett nytt samhälle, en ny människa, men dock av att modernisera den förhärskande konstinstitutionen. Snarare än pionjärer bör de därför förstås som representanter för en ny standard; stilgreppen de gjorde bruk

av var inte längre särskilt radikala, de hade redan börjat exproprieras och exploateras inom reklam och mode, vilket ”förenklade normaliseringen av det vars syfte var att krossa normaliteten”.[1052] Luthersson är kritisk och när han skriver detta gör han det med en starkt negativ värdering – som man inte behöver hålla med om för att se poängerna i omperiodiseringen. Magnus Ullén har, med stöd hos Jameson, riktat relevant kritik mot Luthersson, dels mot hans något enkla modernismdefinition, dels mot studiens värderingsprinciper.[1053] Men han har också gett den luthersonska periodiseringen en produktiv läsning. Lånar man som Ullén in Jameson kan man nämligen upphäva den dom som Luthersson fäller över de så kallade fyrtiotalisterna: om man inte som den senare betraktar modernismen som ett uttryck för ett slags jagproblematik utan istället, som många kommentatorer har gjort, ser den som ett uttryck för modernitetens tilltagande autonomisering av tillvarons olika delar blir fyrtiotalisternas vidhållande av det estetiskas egenvärde inte en märklig sak.

Ullén växlar sedan in på diskussionen om modernismens ideologisering (som också återfinns i förra kapitlets avslutning) och menar att omständigheten som Luthersson anklagar fyrtiotalisterna för istället bör ses som en indikation på att deras diktning var en *senmodernism*, det vill säga ett utfall av den ”ideologisering av modernismen som ger upphov till föreställningen om konstverkets autonomi”.[1054] En sådan föreställning har mycket för sig. De tidiga modernisterna refererade inte till sig själva som modernister, varken i Sverige eller i Europa, men i och med att det som Jameson kallar för en senmodernism uppstår börjar man göra det. För senmodernisterna var förståelsen av sig själva som modernister central och skillnaden mellan dem och högmodernisterna är alltså enkel, men betydande: senmodernisterna skrev i en situation när högmodernisterna redan existerade, eller: de senare skrev i en värld där ingen accepterad och kodifierad social roll existerade för dem, där ingen godkänd idé om vad deras litterära verk var och hade för syfte fanns, vilket för de förra alltså inte var fallet.[1055] Precis när en postmodernism därefter börjar ger varken Ullén eller Jameson ett klart svar på, men båda understryker att postmodernismen inte ska förstås som en fullt så radikalt brytning med modernismen som man gärna vill tänka sig.[1056] I den här icke-optimala lösningen vill jag föreslå att postmodernismen tillåts vara heterogen nog att inkludera både fortsättningen på modernismen och försöken att negera den, liksom medge att det senare ibland konvergerar med det förra och att detta kan ta sig olika uttryck.

Vad fyrtiotalets poeter beträffar vill jag hävda att det är meningsfullt att betrakta senmodernismen som ett uttryck utmärkande för den korta period när modernismen går från att vara kämpande till att bli accepterad – som just det mellanstadium som Algulin talar om, det vill säga: uttrycket för modernismens kodifierings- och ideologiseringsprocess, som framkallar eller förhandlar fram och föreskriver det som efter Printz-Påhlson kan kallas *det formella experimentets* eller *frihetens tyranni*.[1057]Detta är en möjlig läsning av de värderings- och obegriplighetsdebatter som Luthersson diskuterar (framför allt den som gäller pseudonymen Jan Wictors *Camera Obscura* från 1946).[1058] Och Per Rydén har i *Domedagar* (1987) dokumenterat och analyserat hur modernismen förvandlas till en litterär institution i den svenska efterkrigstidens kritiska offentlighet.[1059] I *Spejare* från 1960 skriver Ulf Linde dock så här:

> *Idag verkar det som om "modernismens" tradition är uttorkad*. Alla manifest och avantgardistiska teorier från mellankrigstiden, alla proklamationer om "renhet" och "sanning" som i Apollinaireska vändningar höjt sig mot det absoluta – allt detta tycks tillhöra en naiv och avlägsen värld. […] Man fortsätter med detta Apollonaireska tonfall; som om det fanns en enda konst som gjorde all annan konst överflödig – tidskrifterna ljuder av det, men ingen tar det på riktigt allvar. Det är pittoreskt, i bästa fall har det en viss charm, men inte mer. [1060] [min kursiv]

Precis som Printz-Påhlson ger han uttryck för att situationen är en annan. Lindes modernismkritiska diskussion gör dock inte avkall på det modernas progressionslogik eller konventionskritik: "Naturligtvis finns det folk som menar annorlunda", lägger han till, "men deras argument vet vi inte håller. Deras ord är naiva relikter."[1061] Linde pläderar för en "öppen" estetik, och som jag har visat tidigare – bland annat genom Charles Altieri – är det konvention att knyta samman en sådan med postmodernismen. Stöd för en sådan periodisering hittas även i Claes-Göran Holmbergs avhandling om unglitterära tidskrifter, *Upprorets tradition* (1987).[1062] De antiexpressiva synpunkter som anfördes av Horace Engdahl under åttiotalet och diskuterades i andra kapitlet går också att se hos Linde, samt hos Leif Nylén, under sextiotalet. Beata Agrell har dessutom visat att båda under den här perioden argumenterar för vad som – något förenklat – kan kallas för en intertextuell litteratursyn, det vill säga en

litteratursyn av en art som är snarlik den Engdahl förespråkar under åttiotalet.[1063] Det är också möjligt att placera Printz-Påhlsons tankar om metapoesin, som Rikard Schönström har kallat för ”en sorts ’dekonstruktion’ avant la lettre”, i en sådan fålla och därmed undslippa den förenklande *avant la lettre*-figuren.[1064]

Jag kan förstå om periodiseringen som således antyds väcker visst missnöje. Dessa ord skrivs 2019 och ligger det något riktigt i dem skulle den postmoderna perioden sträcka sig från sextiotalet in i våra dagar och således bli längre än vad många – tror jag – är bekväma med. Detta problem medger jag gärna, men huruvida problemet är kosmetiskt eller inte är en fråga som jag, tyvärr, lämnar öppen: det finns ingenting sant i periodavgränsningar, de fungerar mer eller mindre bra och genom Andreas Malms begrepp *the warming condition* kan man fråga sig om vi eventuellt rör oss mot någonting annat eller redan är där, men det är förstås svårt att se var i tiden man befinner sig och frågor om början och slut låter sig inte svaras på definitivt. Problemet uppstår eftersom jag följer grundvalen i Jamesons argument: realism, modernism och postmodernism är avspeglingar av kapitalismens utveckling – eller förändring – och alltså, i tur och ordning, av marknadskapitalism, imperialism och multinationell kapitalism, en form av *snygg* parallellitet som givetvis står öppen för invändningar.

Avslutningsvis vill jag – så koncist som bara möjligt – rikta blicken mot ett par av periodiseringens förtjänster, varav den att i största möjliga mån undvika decenniet som historiografisk kronotop redan har lyfts fram. Längre perioder kan ge fler intressanta gemensamheter, de jag pekar på – inte mer – nu är högst tentativa, men i mina ögon värda att utforska vidare.

På de första sidorna i Printz-Påhlsonstudien *Minnets öar, glömskans traditioner* (1995) skriver Rikard Schönström om 1984 års publikation av poetens samlingsvolym *Säg minns du skeppet Refanut?* och hur Prinz-Påhlson där avfärdar föreställningen om att hans författarskap skulle ha inneburit någon som helst utveckling. Boken är därför – och för att poeten är övertygad om att så kallat genuina poeter skriver bäst i sin ungdom – omvänt kronologisk, den inleds med de senaste dikterna och avslutas med ungdomsalstren. Schönström avfärdar dock synsättet och spekulerar i om gesten, liksom publiceringen av de samlade dikterna,

> bland annat hade ett litteraturpolitiskt syfte. Sannolikt ville han skingra det litterära klimatets ”impotenta skum” för att retrospektivt framhäva betydelsen av sin egen diktning under femtio- och sextiotalen. Kanske ville han dessutom visa att han sedan mer än trettio år praktiserar en art av poesi som i dag – efter postmodernismens tumultuariska genombrott – har blivit à la mode, för att inte säga de rigeur.[1065]

Metapoesin, konstaterar Schönström, fick aldrig det genombrott i svensk poesi som Printz-Påhlson ”möjligen” hade hoppats på när han skrev sina tidigare verk (*Solen i spegeln,* 1958; *Gradiva*, 1966). Även om de blev positivt mottagna av kritikerna lyckades de varken väcka publikens uppmärksamhet, uppskattning eller förståelse och under sjuttiotalet blev Printz-Påhlson en bortglömd figur. Hans återkomst på åttiotalet med den stora dikten ”Gläd dig, du skåning” (1983), en serie John Ashbery-översättningar och uppmärksamheten som ett flertal större priser genererade förklaras med ”postmodernismens genombrott”, eller bättre med ”de många parallellerna mellan åttiotalet och den epok för vilken Printz-Påhlson allmänt anses vara en förnäm representant”. Schönström går alltså hela vägen tillbaka till femtiotalet och menar att likheterna mellan den periodens diktare och åttiotalets unga är betydande (”samma intresse för det språkliga hantverket och samma medvetenhet om traditionens makt, samma lustfyllda inställning till skrivandet och samma önskan att pröva olika diktformer”). Kritikern Bengt Holmqvist menade till och med att Printz-Påhlson från början var en sorts postmodernist.[1066]

Schönström har i princip, men utan att uttala det, genomdrivit den omperiodisering jag förespråkar här. För om likheterna mellan de två perioderna är betydande, måste det finnas en avgörande anledning till att den ena men inte den andra kan betraktas som postmodernismens genombrott, men en sådan presenteras inte och jag ser ingen anledning till att gripa tillbaka på mystifierande ad hoc-figurer som säger att *tiden hunnit ifatt* Printz-Påhlson, att han var en postmodernist *avant la lettre*, att senfemtio- och sextiotalets diktning *föregrep* åttiotalets. För vad betyder det? Egentligen?

Nej, hellre använda det periodiserande begreppet för att markera de väsentliga gemensamheter som Schönström uppmärksammar, peka på att litteraturens historia inte fungerar enligt decennielogiska utvecklingslinjer, inte rör sig från revolt till revolt och nyhet till nyhet, utan är

stökig och oren, liksom att det inte finns någon bestämd anledning till att föreställa sig decennier som brott mot varandra: om litteraturhistorien skrevs med tjugoårsperioder som organiserande tidrum hade man förmodligen haft mindre anledning att, säg, betrakta Printz-Påhlson som bortglömd under sjuttiotalet, när han ändå inte publicerade något på svenska.[1067] Andra linjer hade visat sig, en mer sammansatt bild vore möjlig att teckna. En sådan skulle dock inte innebära en *egentlig* definition av postmodernismen. Men egentligheten finns ändå inte. Vad vi får är en användbar och mer produktiv definition.

Agrells rika avhandling om sextiotalet behandlar flera inflytelserika och välkända författare – för att nämna några: Per-Olov Enquist, Lars Gustafsson, Torsten Ekbom, Göran Palm, Lars Ahlin, Göran Sonnevi, Bengt Emil Johnson – och kan, om en revision av den sentida svenska litteraturhistorien efter det här verkar av intresse, fungera som ett slags grund här. Hon värjer sig förvisso mot att blanda ihop perioden med ”den massmediala ’post-modernitet’ som började omhuldas på 1980-talet” och vill istället tala om ”ett slags ’efter-modernistisk’ modernitet” som tar avstånd från ”högmodernismens expressiva patos”. Vad som skiljer det *eftermodernistiska* från det *postmodernistiska* blir dock inte klargjort – termerna tycks dessutom förvillande lika – men det förra sägs ”föregripa en del av” det senares ”seriösa förutsättningar”.[1068] Vid ett tillfälle ger hon dock termen ”*’post’*-modernistisk” betydelsen ”’anti’-modernistisk”,[1069] vilket alltså varken är en definition jag förespråkar eller en som stämmer väl överens med den övriga forskningen.

Mot bakgrund av den här studiens argument kan man redan på sådan grund välja att inkorporera den, såvitt jag vet, sällan brukade termen *eftermodernism* i termen *postmodernism*. Ett vägande element i Agrells analys kan dessutom ställas i betydelsefull relation till vad jag i den här studien har talat om som en litteraturens postmoderna situation: det hon lägger i dagen apropå Linde och Nylén har redan ställts i kontinuerlig relation till den poststrukturalistiskt influerade litteratursyn som Engdahl pläderar för under åttiotalet, men mest betydande här är den *repertoarestetik* som hon menar utmärker den så kallat eftermodernistiska litteraturen, enligt vilken modernismen betraktas som ett slags tradition, konvention och repertoar att umgås kreativt med, men utan att därmed ”binda sig vid fadermordets strategi”.[1070] Alltså, modernismen blir något som man både är kritisk till och bejakar, en konvention som man försö-

ker överskrida utan att överge, som man kritiserar och accepterar – en skenbart orimlig eller direkt paradoxalt attityd som har likheter med den som Larsson ger uttryck för.[1071]

Agrell skriver inte att en sådan attityd är *representativ* för sextiotalets författare, och lika lite som jag talar om att Larsson är representativ för åttiotalet eller för postmodernitetens litteratur, vill jag göra en sådan inställning till något representativt för, eller till något som utmärker eller definierar, den svenska postmodernismen. Däremot är det ännu en form av gemensamhet som termen kan göra synlig, och samtidigt kan den hjälpa oss motstå den drift eller konvention som vill göra definitiv skillnad mellan sextio-, sjuttio-, åttio- och nittio- och nollnolltalet på decenniekronotopens godtyckliga grund – vilket givetvis inte betyder att inga skillnader finns, bara att likheterna är lika intressanta och betydelsefulla.

En betydande poäng med detta är att postmodernismen görs lika oren som modernismen och en avgörande vilja bakom en sådan förändring är att göra de två begreppen likställiga. En annan poäng är att postmodernismen, precis som modernismen, inte utgör – för att utnyttja potentialen i ett missbrukat begrepp – ett estetiskt paradigmskifte, vilket kommer an på en mer generell och förhoppningsvis helt okontroversiell poäng: litteraturen fungerar inte enligt ett slags revolutionär successionsordning där nya estetiska konstitutioner skrivs för att ersätta de förra. Tvärtom är kontinuiteterna betydande. Fördelen med denna omperiodisering är, som sagt, att begreppet 'postmodernism' kan medge samma heterogenitet som begreppet 'modernism' redan gör, vilket vill säga att det kan användas utan att dragen som återfinns i ett verk som betecknas postmodernistiskt måste återspegla en teoretisk abstraktion eller ett universellt begrepp. En periodiserande funktion är att föredra framför en ortodox eller essentialiserande definition, som vi ändå inte kan ge: materialen och objekten som begreppet täcker är för diversifierade, för heterogena. Istället får vi en öppen teoretiskt struktur, om vilken vår kunskap hela tiden är stadd i förändring, men som förblir tillräckligt stabil för att kunna ordna och organisera vår närtida litteraturhistoria. Det betyder, i bästa fall, en annorlunda möjlighet till minne för en kultur som är inkapslad i ett alltid lika nytt och förgängligt nu – ett annat sätt att se och förstå vår plats i tiden, historien, som är närmare oss än den känns och ser ut att vara i skenet från skärmtillvarons bildflöde.

SUMMARY

During the 1980s the word 'postmodernism' was inserted into the discourse of Swedish literature in a curious way. It sparked fierce debates, even though most writers and critics found it bewildering, or deemed it a buzzword devoid of meaning. But despite this, and notwithstanding the fact that few if any wanted to be affiliated with the term, a truth has developed, recurrent in the writing of literary history: the 1980s was the era of Swedish literary postmodernism.

This thesis, where I examine two poets, Katarina Frostenson (b. 1953) and Stig Larsson (b. 1955) – who have been deemed significant examples of this so called "postmodern turn" in Swedish literature – begins by arguing that the current use of the term 'postmodernism' is profoundly flawed. However, the thesis examines and interprets the poetry of Frostenson and Larsson by partially recognizing this historiographical association, but endows it with new meaning. For this purpose, Fredric Jameson's concept 'postmodernity' is introduced. In his early work (*Postmodernism, or the Cultural Logic of Postmodernism*, 1991), 'postmodernism' is not used to designate a period style or an ideology, or rather: it is not an aesthetic but a periodizing category, designating a cultural change, mirroring a change in the history of capitalism. In short, it is the name of our historical period. Later (e.g. in *A Singular Modernity*, 2002; "The Aesthetics of Singularity", 2015) Jameson begins using the term 'postmodernity'. His main point is that we are all within the culture of postmodernism, or the condition of postmodernity; it is not something to be opposed or celebrated, but a concept that should be rejected only if it proves to give an inadequate account of our historical period.

The argument for a conception of such a category in relation to literature is based on the presupposition that even if all the formal features present in (high) modernism can be found in works written under the condition of postmodernity, *the significance* of those features are changed. In other words, it does not imply a cancellation of the modernist tradition, but that the conditions of literature become altered. Therefore, I do not examine Frostenson and Larsson as characteristic examples of an autonomous artistic current called 'postmodernism', but as two significant, concurrent yet decidedly distinct ways of writing poetry in the condition of postmodernity.

The study is divided into three main chapters. The first chapter is composed as a discussion of the problematics of postmodernism and postmodernity, which forms the background of the second and third chapters. In its first three segments I introduce and discuss the significance and implications of Jameson's conception of 'postmodernity', provide a brief sketch of the concept's history, and examine a few of the most influential definitions of 'postmodern literature'. Two segments deal with how the concept entered, was received, understood and made operative in the discourse of Swedish literature. By first engaging with literary or cultural debates it sparked, I argue that even though 'postmodernism' seemed to become the flavor of the 1980s, no one in particular wanted to be associated with the term. What it meant remained relatively unclear, but both authors and critics made an effort to distance themselves from it, even though a few – e.g. Ola Larsmo, Jan Henrik Swahn, Ulf Eriksson and Steve Sem-Sandberg – recognized that society had undergone changes that corresponds to those implicated in Jameson's conception of postmodernity. This is followed by a critical examination of how the concept of 'postmodernism' has been used in the historiography of Swedish literature, primarily engaging with the work of Bo G. Jansson (*Postmodernism och metafiktion i Norden,* 1996; *Nedslag i 1990-talets svenska prosa,* 1998; *Ljuga vitt och brett. Den svenska prosaberättelsen i den postmoderna skärmkulturens tidevarv*, 2013), Peter Luthersson ("Synpunkter på postmodernismen", 1988), Staffan Bergsten (*Den svenska poesins historia,* 2007) and Ebba Witt-Brattström (*Stå i bredd. 70-talets kvinnor, män och litteratur*, 2014). The customary idea or picture of the 1980s as the era of Swedish literary postmodernism is argued to be vaguely fashioned and unproductive, largely because the term 'postmodernism' lacks a well-functioning definition.

From this, however, it does not follow that the concept as such must be rejected. The chapter ends by discussing how a redefinition of 'postmodernism' could look. Following Jameson, Perry Anderson, Charles Altieri and Linda Hutcheon I argue that a definition distinguishing postmodernism from modernism using formal and stylistic features is untenable and that focusing on the changed *significance* of such features is better. I also argue that 'postmodernism' ought to be a category with the same weight as 'modernism': a *post facto* category, unifying after the event a wide variety of literary expressions and forms, regardless of if they defined themselves as postmodern or not. 'Postmodernism' would, then, designate a literary period coinciding with the condition of postmodernity. In the concluding chapter I return to this by offering a very brief suggestion of what such a definition and periodization would entail in relation to the history of modern Swedish literature, and provide a discussion of its merits and drawbacks.

The second chapter examines the poetry of Katarina Frostenson, primarily focusing on her poetological writings, the poem "Negativ, tindra" (*Joner,* 1991), the poem "Hornet" (*Karkas*, 2004) and the collection *Flodtid* (2011). By demonstrating that her poetry can be read as an act of resistance toward – or as a confrontation with – the condition of postmodernity and in particular the logic of the simulacrum (as discussed by Jameson and Jean Baudrillard), I center the chapter around what I argue to be two particularly significant poetical functions in Frostenson's poetry: 'the negative' and 'the open'. The former aligns her with the negative strain of the modernist tradition, but is also construed as photographical metaphor (as in 'photographic negative'), designating the function of her poetic imagery as a way of negating the logic of the simulacrum, or what she calls "a certain picture of reality". "Negativ, tindra" is read as meta-poem in which this function is both theme and method, articulating the radical negativity of Frostenson's poetical approach, and, in turn, her attitude toward contemporary postmodern society. By turning to "Hornet", published 13 years later, I argue that a poetological change can be traced: midway through the poem, Frostenson leaves the negative mode and turns toward what I, by way of Rainer Maria Rilke, discuss in terms of 'the open'. 'The open' labels the different ways in which Frostenson in her later poetry seeks to open the poem toward what lies beyond the logic of the simulacrum – or toward that which has been repressed,

swept away, forgotten or blotted out in the condition of postmodernity. Although images remain the main device of her poetry, other devices, such as the fragment and grammatical negation, are employed to this end. In its most radical or Utopian form – a characteristic feature of *Flodtid* – 'the open' concerns Frostenson's attempts to point toward or depict something beyond human.

In the third and final chapter, I turn to the poetry of Stig Larsson – and in particular the peculiar poetry of *Natta de mina*. This 1997 work, published two years after Larsson had offically announced the end of his authorship, is an attempt to write 'bad poetry', the meaning of which is the focal point of this chapter. Through an examination of his poetological thoughts – particularly focusing on his discussions of modernism, tradition, form and style, but also his contempt for the state of (Swedish) literature during the late 1900s – I argue that Larsson's writing is determined by an epochal awareness and the ideology of modernism – as construed by Jameson in *A Singular Modernity* – and that his poetological problem could be thus stated: to be a great poet, which means: unlike any other great poet. My main argument is that the 'bad poetry' of *Natta de mina* is his way of achieving this.

Before turning to *Natta de mina* I discuss Larsson's contempt for the state of Swedish literature by connecting it to Jameson and François Gaillard, who both stress a significant change in the culture of postmodernity: the abandonment by art and literature of the modernist quest for the Absolute and of truth claims. Thus reshaped, art and literature receive a decorative, culinary status, though they still bear passing formal and stylistic resemblances with modernism. In relation to this, that does not hold true for Larsson, I show that a pattern of anti-literature is distinguishable throughout Larsson's writing, the discussion of which is primarily focused on his *struntdiktning* (approx. nonsense poetry), which I interpret as derisory critique of an at that time dominant literary paradigm, which – according to Larsson – is caught in its own preciousness. The 'bad poetry' of *Natta de mina* is obviously related to this, but raises the stakes. With it, I argue, Larsson attempts to write *literature outside of literature*, a way of writing construed as independent of the literary institution, unconditioned by its forms, conventions and values, both aesthetic and ethical.

My thesis gives no clear answer to the question of classification.

Whether Frostenson and Larsson should be considered postmodernist writers, modernist writers in the condition of postmodernity, or – if Jameson's conception of postmodernity ought to be rejected – postmodernists in a modern situation cannot be answered definitively. Still, the thesis ends by providing a tentative or exploratory solution.

NOTER

1 Ett exemplifierande utsnitt: Erik Wijk, ”Det hela är ju väldigt enkelt”, *Aftonbladet*, 16 december 1987; Anders Cullhed, ”Hemlösa själar i helfigur”, *Dagens Nyheter*, 22 december 1987; Magnus Brohult, ”Vår kunniga och korrumperade kritik”, *Svenska Dagbladet*, 31 december 1989; Ulf Eriksson, ”När orden sviker oss”, *Dagens Nyheter*, 13 november 1997; Anneli Jordahl, ”dagens dikt”, *Dagens Nyheter*, 5 december 1997; Anneli Jordahl, ”aris”, *Dagens Nyheter*, 25 augusti 2000; Mahmut Baksi, ”Dikten finns överallt”, *Dagens Nyheter*, 28 augusti 2001.

2 Staffan Bergsten, *Den svenska poesins historia*, Stockholm, 2007, s. 390.

3 Nils Schwartz, ”Kejsaren är naken – och just detta är själva poängen”, *Expressen*, 21 juli 1986.

4 Anders Burman, *Flykten från Hegel. Den postmoderna vänsterns genealogi*, Hägersten, 2016, s. 192.

5 Ebba Witt-Brattström, *Stå i bredd. 70-talets kvinnor, män och litteratur*, Stockholm, 2014, s. 248.

6 Witt-Brattström 2014, s. 248.

7 De grova dragen i denna framställning följer, om inget annat anges, Perry Andersons historieskrivning över postmodernismen, se Perry Anderson, *The Origins of Postmodernity*, London, 1998, s. 3–77.

8 Jean-François Lyotard, *La Condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris, 1979; hänvisas fortsättningsvis till i den svenska utgåvan: Jean-François Lyotard, *Det postmoderna tillståndet. Rapport om kunskapen*, övers. Mats Leffler & Håkan Liljeland, Göteborg, 2016.

9 Fredric Jameson, ”Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism”, i *New Left Review*, nr 146, juli–augusti, 1984, s. 53–92; Fredric

Jameson, *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism,* Durham, 1991.

10 Burman 2016, s. 191–206.

11 Jordan B. Peterson, *12 Rules for Life. An Antidote to Chaos*, London, 2018, s. 306.

12 Peterson 2018, s. 311.

13 Lena Andersson, ”Allt förändras men är sig likt”, *Dagens Nyheter*, 13 oktober 2017.

14 Lena Andersson, ”VM i postmodern skidåkning”, *Dagens Nyheter*, 17 februari 2017.

15 Andersson, ”VM i postmodern skidåkning”.

16 För hela diskussionen som följde på Derridas berömda föreläsning, se Jacques Derrida, ”Structure, Sign, and Play in the Discourse of the Human Sciences: Discussion”, övers. Richard Marksey & Eugenio Donato, i Richard Marksey & Eugenio Donato (red.), *The Structuralist Controversy. The Languages of Criticism and the Sciences of Man*, Baltimore, 1972, s. 265ff.

17 Burman 2016, s. 227.

18 Hans Bertens, *The Idea of the Postmodern. A History*, London, 1995, s. 14.

19 Göran Printz-Påhlson, ”Lagen och nåden”, *Förtroendekrisen. Artiklar och debattinlägg 1958–1970*, Staffanstorp, 1971, s. 160ff.

20 Sonja Åkesson, Kai Henmark, Bo Holmberg, P.C. Jersild, ”Front mot formens tyranni”, *Dagens Nyheter*, 29 augusti 1960.

21 Printz-Påhlson 1971, s. 160.

22 Printz-Påhlson 1971, s. 161.

23 Printz-Påhlson 1971, s. 162.

24 Efter Harold Rosenberg, *Tradition of the New*, New York, 1959. Rosenberg är tidig med att uppmärksamma hur denna tradition, vars mest exemplariska företrädare är avantgardet, vävs in i den sociala sfären på problematiska sätt och skriver i *Discovering the Present* (1973) om hur avantgardet och nyskapandets tradition blir del av modets logik och värld: ”Fashion injects vanguard creations with a transcience different from the epochal span that each avant-garde expects its revelations to definie. In the fashion world, freshness and shock do not represent the emergence of the new but are mere artifices for refurbishing the familiar, as in the instance of the ’daring’ neckline. […] The movements are doomed to an early death by the conditions of their social existence, and this has been the case with every avant-garde from the Impressionists to the hippies.” Det här är en aspekt som diskuteras mer ingående nedan. Harold Rosenberg, *Discovering the Present. Three Decades in Art, Culture, and Politics*, Chicago, 1976(1973), s. 86.

25 Printz-Påhlson 1971, s. 162.
26 Printz-Påhlson 1971, s. 163.
27 Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt am Main, 1974.
28 Jameson 1991, s. 314.
29 Zygmunt Bauman, *Vi vantrivs i det postmoderna*, övers. Sven-Erik Torhell, Göteborg, 1999, s. 108. Zygmunt Bauman, *Postmodernity and its Discontents*, Cambridge, 1997.
30 För en intressant diskussion av den moderna konstnärens roll i den svenska välfärdsstaten, se Lars Diurlin, *"Filmreformens förste avantgardist". Experimentfilmaren Peter Kylberg*, diss. Lund, Lund, 2017, s. 133–147.
31 Jameson 2015, s. 108f.
32 Printz-Påhlson 1971, s. 164f.
33 Jameson 1991, s. 318.
34 Fredric Jameson, "Modernitet och postmodernitet", övers. Sven-Olov Wallenstein, i Anders Burman & Sven-Olov Wallenstein (red.), *Svar på frågan: Vad var det postmoderna?* Stockholm, 2009 [2009a], s. 103f.
35 Jameson 2009a, s. 104.
36 För en kort genomgång av olika moraliska och ideologiska positioner som intagits i debatten kring postmodernismen, eller postmoderniteten, se Jameson 1991, s. 55–66.
37 Jameson 1991, s. 62.
38 Jameson 2009a, s. 104.
39 Roland Barthes "Lecture in Inauguration of the Chair of Literary Semiology, Collège de France, January 7, 1977", övers. Richard Howard, i *October*, nr 8/1979, s. 3–16.
40 Se exempelvis Evelina Stenbeck, *Poesi som politik. Aktivistisk poetik hos Johannes Anyuru och Athena Farrokhzad*, Lund, 2017; Erik Erlanson, *Ordkonst och levnadskonst. Det skrivande subjektet i John Ashberys, Yves Bonnefoys och Inger Christensens diktning*, diss. Lund, Lund, 2017; Johan Alfredsson, "Uteslutna associationer, språkvåld och återideologisering hos Anna Hallberg och Lars Mikael Raattamaa" i *Samlaren,* vol. 138, 2017; Louise Mønster, *Ny nordisk. Lyrik i det 21. århundrede*, Aalborg, 2016; Peter Stein Larsen, *Poesiens ekspansion. Om nordisk samtidsdigtning*, Hellerup, 2015; Carina Agnesdotter, *Dikt i rörelse. Ingrid Sjöstrand och poesins retorik i kvinnornas fredsrörelse 1979–1982*, Hedemora, 2014; Johan Svedjedal, *Ner med allt? Essäer om protestlitteraturen och demokratin, cirka 1965–1975*, Stockholm, 2014; samt publikationerna i skriftserien *Modernisme i nordisk lyrikk* (2005–).
41 Jameson 1991, s. xx.
42 Jameson 1991, s. 6.

43 Christian Lenemark, *Sanna lögner. Carina Rydberg, Stig Larsson och författarens medialisering*, diss. Göteborg, Hedemora, 2009, s. 109ff.
44 Rita Felski, *The Limits of Critique*, Chicago, 2015, s. 59.
45 För två högst olikartade men relevanta kritiker av litteraturvetenskapens teoribruk, se Toril Moi, *Revolution of the Ordinary. Literary Studies after Wittgenstein, Austin, and Cavell*, Chicago, 2017, s. 148; Anders Johansson, *Avhandling i litteraturvetenskap*, diss. Göteborg, Göteborg, 2003, s. 21f.
46 Se Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Kapitalism och schizofreni. Anti-Oidipus*, övers. Gunnar Holmbäck, Hägersten, 2016, s. 145–167. Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie. Mille plateaux*, Paris, 1980.
47 Fredric Jameson, *Det politiska omedvetna. Berättelsen som social symbolhandling*. övers. Sara Danius, Stefan Helgesson & Stefan Jonsson, Stockholm, 1994, s. 55. Fredric Jameson, *The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Act*, Ithaca, N.Y., 1981.
48 Johansson 2003, s. 25.
49 André Pierre Colombat, ”Deleuze and the Three Powers of Literature and Philosophy. To Demystify, to Experiment, to Create”, i Ian Buchanan (red.), *A Deleuzian Century?*, Durham, 1999, s. 204.
50 Eve Kosofsky Sedgwick, *Touching Feeling. Affect, Pedagogy, Performativity*, Durham, 2003, s. 123–151.
51 Timothy Bewes, ”Reading with the Grain. A New World in Literary Criticism”, *differences* 21, nr 3/2010, s. 1–33.
52 Sharon Marcus, *Between Women. Friendship, Desire, and Marriage in Victorian England,* Princeton, 2007.
53 Stephen Best & Sharon Marcus, ”Surface Reading. An Introduction”, i *Representations* 108, nr 1/2009, s. 1–21.
54 Anders Johansson, *Nonfiction*, Göteborg, 2008, s. 196.
55 Johansson 2008, s. 196; se även Hans Ulrich Gumbrecht, ”The Task of the Humanities Today”, i Julio Hans Casado Jensen (red.), *The Object of Study in the Humanities*, Köpenhamn, 2004, s. 13–32.
56 Bewes 2010, s. 27f.
57 Felski 2015, s. 168.
58 Derek Attridge, ”Context, Idioculture, Invention”, i *New Literary History*, vol 42, nr 4/2011, s. 682f.
59 Felski 2015, s. 172.
60 Frank Bidart, *Desire*, New York, 1997, s. 9.
61 David Perkins, *Is Literary History Possible?*, Baltimore, 1992, s. 185.
62 Perkins 1992, s. 130.
63 Perkins 1992, s. 122.
64 Perkins 1992, s. 133f.

65 Perkins 1992, s. 126.
66 Claire Colebrook, ”The Context of Humanism”, *New Literary History*, vol 43, nr 4/2011, s. 710.
67 Se Felski 2015, s. 157.
68 Michael Bristol, ”Macbeth the Philosopher. Rethinking Context”, *New Literary History*, vol 43, nr 4/2011, s. 642.
69 Bristol 2011, s. 660.
70 Jon Helt Haarder, *Performativ biografisme. En hovedstrømning i det senmodernes skandinaviske litteratur*, Köpenhamn, 2014, s. 37ff & s. 41.
71 Haarder 2014, s. 64ff.
72 Haarder 2014, s. 89.
73 Roland Barthes, ”Från verk till text”, övers. Thomas Andersson & Aris Fioretos, i *Kris,* nr 28/1984, s. 48ff.
74 Barthes 1984, s. 50.
75 De två paradoxerna skapar ett slags konstitution, genom vilken modernitéten blir en stabil föreställning, som styr vårt tänkande. Konstitutionen kan sammanfattas såhär: även om vi konstruerar naturen, upptäcker den genom vetenskap och i laboratorium, är naturen *som om* vi inte konstruerar den och även om vi inte konstruerade samhället, är samhället *som om* vi konstruerade det. Således görs samhället och naturen till distinkta från varandra, och all mediering mellan dem tvingas genomgå en reningsprocess: samhället och naturen är två rena former. Moderniteten uppstår genom att en Stor Klyfta konstrueras mellan det mänskliga och det icke-mänskliga. Bruno Latour, *We Have Never Been Modern*, övers. Catherine Porter, Cambridge, Mass., 1993, s. 32; för en diskussion av denna klyftas politiska konsekvenser, se särskilt s. 97ff. Bruno Latour, *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*, Paris, 1991.
76 Latour ser ingen lösning i begrepp som 'postmodernism' och 'postmodernitet'. Han menar tvärtom att de för vidare modernitetens stora myt: historien fortsätter framställas som en progression; vi fortsätter förstå oss själva som om vi rörde oss framåt, från brott till brott, i relation till ett arkaiskt och stabilt förflutet från vilket vi är radikalt annorlunda – ja, det dramatiserar en bild av historien som ett slags strid, med tydligt utpekade vinnare och förlorare. Postmodernitetens filosofi, eller snarare poststrukturalismen och dess avympningar, behandlas som en enhet av Latour. Postmodernismen, som han kallar den, bevarar det modernas ramverk och är snarare ett symptom än en lösning på det modernas problem: även om de argumenterar för en mer polytemporal syn på historien, motiveras deras argument av det modernas krav på kontinuerlig nyhet. Man bevarar dessutom den moderna konstitutionens Stora Klyfta, men i en sabbad

form som producerar föreställningar om *slut* snarare än uppbrott och begynnelser. Se Latour 1993, s. 74f, s. 59ff och s. 10.

77 Jesper Olsson & Carin Franzén, ”Litteraturvetenskapen öppnar sig mot en komplex och social verklighet”, *Respons*, nr 4/2018, http://tidskriften-respons.se/artikel/litteraturvetenskapen-oppnar-sig-mot-en-komplex-social-verklighet/ (hämtad 1 oktober 2018).

78 ’Den fossila kapitalismen’ är ett begrepp som jag hämtar från Malm och som huvudsakligen utvecklas i *Fossil Capital* (2016). En lång och rik diskussion föranleder begreppsutvecklingen och denna kan inte på ett rättvist sätt redogöras för här, men med begreppet menar han att den form av kapitalism vi lever i eller under gjordes möjlig av att man började använda fossila bränslen. I Storbritannien, som är exemplet han diskuterar, sker detta i tilltagande hastighet mellan 1800 och 1850. Följer man Malm är det möjligt att argumentera för att förståelsen av moderniteten och kapitalismen kräver en förståelse av de fossila bränslenas centrala, strukturerande roll. Se Andreas Malm, *Fossil Capital. The Rise of Steam Power and the Roots of Global Warming*, London, 2016, för en empirisk diskussion se s. 249ff; för en teoretisk diskussion, se s. 279–326.

79 Samhället är inte radikalt skilt från naturen, enligt Malms egenskapsdualistiska teori: det uppstår ur naturen och är gjort av samma stoff, samtidigt som det uppvisar egenskaper som inte kan härledas från naturen. Det är med andra ord historiskt, vilket han illustrerar med en pedagogisk bild: ”Picture a tree. It grows out of the soil, draws nourishment from it, expires the moment it is cut of from it: yet it cannot be reduced to it. Nature is a soil for society, the fold out of which it grew and the envelope it can never break out of, but just as a tree can be told from its soil, society can be differentiated from nature, because it has shot up from the ground and branched off in untold directions over the course of what we refer to as history.” Andreas Malm, *The Progress of this Storm. Nature and Society in a Warming World*, London, 2018, s. 58.

80 Malm 2018 s. 57f.

81 Fredric Jameson, *A Singular Modernity*, London, 2002, s. 7.

82 Jameson 2002, s. 9f.

83 Jameson 2002, s. 10.

84 Jameson 2002, s. 32f.

85 Jameson 2002, s. 214f.

86 Allt i den här tanken är inte nödvändigtvis särskilt radikalt: i *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* (1948) tar Ernst Robert Curtius avstånd från den historiografiska metod som följer brottets och nyhetens principer, om än av andra anledningar. Curtius kritik bygger på en ambi-

tion att ådagalägga och diskutera diakrona perspektiv som går bortom de gängse periodiseringarna – men han gör sig inte kvitt framstegsbegreppet och menar, trots ambitionen, att det moderna är inkommensurabelt med den långa epok han undersöker: ”Sie haben die Formen des Daseins verändert under eröffnen neue Möglichkeiten, deren Tragweite nicht zu ermessen ist”. Ernst Robert Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, 2. durchgesehene Aufl., Bern, 1954(1948), s. 13; för hela diskussionen se s. 13–24.

87 Se t.ex. Malm 2018, s. 76f.

88 Jameson 2002, s. 34f.

89 Jameson skriver på ett ställe att en sådan bild innebär att göra varuformen till historiens förklaringsmekanism, marknadslogiken till dess narrativa struktur. Man läser *förändring* som *innovation*, varvid möjligheten att läsa in en progression analog med teknologins eller vetenskapens uppstår, ”a blind behind which the more embarrassing logic of the commodity form and the market can operate”. Jameson, 2002, s. 152ff.

90 Mark Edmundson, *Literature Against Philosophy, Plato to Derrida. A Defence of Poetry*, Cambridge, 1995, s. 128.

91 Jameson 2002, s. 151.

92 Jameson 1991, s. 6.

93 Fredric Jameson, ”Postmodernism in Consumer Society”, i Hal Foster (red.), *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*, Port Townsend, Washington, 1983, s. 111–125.

94 Se Anderson 1998, s. 78f.

95 Vår tid, skriver Marquard, präglas av en sorts orienteringskris, varför de många namnen på den i sig utgör ett slags tillståndsbedömning: ”Sie gilt als ’Industrizeitalter’ oder ’Spätkapitalismus’ oder ’Zeitalter der wissenschaftlich-technischen Zivilisation’ oder ’Arbeitsgesellschaft’ oder ’Freizeitsgesellschaft’ oder ’Informationsgesellschaft’; sie gilt als Zeitalter der ’funktionalien Differenzierung’ oder ’Epoche der Epochisierungen’ oder ’postkonventionelles Zeitalter’ oder bereits als ’nacheuropäisches Zeitalter’ oder einfach als ’Moderne’ oder auch schon als ’Postmoderne’”. Odo Marquard, ”Zeitalter der Weldfremdheit. Ein Beitrag zur Analys der Gegenwart”, i *Giessener Universitätsblätter*, nr 182/1985, s. 9; s. 9–20.

96 Se Hans Ulrich Gumbrecht, *After 1945. Latency as the Origin of the Present*, Stanford, California, 2013, s. 160–210; och Hans Ulrich Gumbrecht, *Our Broad Present. Time and Contemporary Culture*, New York, 2014, s. 27–39.

97 Jameson 1991, s. 16.

98 Jameson 1991, s. 48.

99 Jameson 1991, s. ix.

100 Se Georg Lukács, *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der grossen Epik,* 3., unveränd. Aufl., Neuwied, 1965(1920), s. 60f & Theodor W. Adorno, "Die Idee der Naturgeschichte" (1932), *Gesammelte Schriften. Bd 1, Philosophische Frühschriften*, 3. Aufl., Frankfurt am Main, 1996(1973), s. 345–371.
101 Jameson 1991, s. 35.
102 Jameson 1991, s. 36.
103 Malm 2018, s. 2.
104 Se Jameson 2015.
105 Jonathan Crary, *24/7. Late Capitalism and the Ends of Sleep*, London, 2013, s. 47.
106 Crary 2013, s. 74.
107 Malm 2018, s. 29.
108 Malm 2018, s. 27; eller som han skriver senare: "The nature that is knocking on the door of the postmodern condition – occasionally breaking it down, crashing through glass, sweeping away screen, even in its heartlands – is something of a spectral force, carried forward by a human past. The mad force it possesses is a function of the shafts through which time has flown since the early nineteenth century; more than the revenge of nature, this is the revenge of *historicity* dressed as nature." Malm 2018, s. 77.
109 Burman 2016, s. 227.
110 Carsten Sestoft, "Hvad et begrep gør (u)begribeligt. Postmodernisme-begrepets historier", i *Kritik* nr 139/1999, s. 1–23.
111 Anderson 1998, s. 7–12.
112 "any theory of modernism capacious enough to include Joyce along with Yeats or Proust, let alone alonsgside Vallejo, Biely, Gide or Bruno Schulz, is bound to be so vague and vacious as to be intellectually inconsequential". Jameson 2002, s. 104.
113 Se Jameson 2002, s. 180–196 för en koncis diskussion av detta.
114 Paul Michael Lützeler har, exempelvis, presenterat den tyska postmodernismen som en reaktion på *Gruppe 47* och dess "spätmodernen und spätrealistischen Konventionen". Se Paul Michael Lützeler, "Einleitung. Von der Spätmoderne zur Postmoderne", i Paul Michael Lützeler (red.), *Spätmoderne und Postmoderne. Beiträge zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, Frankfurt am Main, 1991, s. 11–22.
115 Sestoft 1999, s. 9.
116 Sestoft 1999, s. 8f. Se även Ihab Hassan, *The Dismemberment of Orpheus. Toward a Postmodern Literature,* New York, 1971
117 Citerat efter Sestoft 1999, s. 9.
118 Sestoft 1999, s. 9.

119 Sestoft 1999, s. 9.
120 Anderson 1998, s. 93f.
121 Sestoft 1999, s. 12.
122 Burman 2016, s. 216.
123 Essän han argumenterade för detta i, ”The Literature of Exhaustion”, hade sitt ursprung i en föreläsning som författaren höll på University of Virginia 1967, som trycktes i tidskriften *The Atlantic* senare samma år. Den finns bland annat samlad i Barths essäsamling *The Friday Book* (1984), se John Barth, ”The Literature of Exhaustion”, *The Friday Book. Essays and Other Non-Fiction*, London, 1984, s. 62–76.
124 Se Charles Jencks, *The Language of Post-Modern Architecture*, New York, 1977.
125 För en diskussion av detta, se Anderson 1998 s. 20ff.
126 Burman 2016, s. 213.
127 Paul Bové, ”A Conversation with William Spanos”, i *boundary 2*, Summer 1990, s. 21.
128 Även om modern dans och arkitektonisk modernism säkert kan sägas ha saker gemensamt med Woolf och Eliot, är det en jämförelse som riskerar att föra med sig problematiska abstraktioner: begränsas jämförelsen till att finna gemensamma formella egenskaper och värden kommer egenarter och skillnader att döljas. I värsta fall blir resultatet en mycket vag, abstrakt och allmän definition av vad som kännetecknar modernismen. Detsamma gäller en jämförelse mellan, exempelvis, den arkitektoniska postmodernismens anförare Robert Venturi och Thomas Pynchons *Gravity's Rainbow* (1973). Venturi angrep förvisso den arkitektoniska modernismens (eller det som brukas kallas för 'internationell stil') tillsammans med Denise Scott Brown och Steven Izenour i *Learning from Las Vegas* (1972), men även om kritiken motiveras på likartade sätt, är likheterna mellan exempelvis Le Corbusier och nykritiken inte särskilt betydelsefulla: den modernistiska arkitekturen kritiseras för att vara progressiv, revolutionär och utopisk, vilket i princip är en inversion av Fiedler och Hassans kritiker av modernismen. Se t.ex. Robert Venturi, Denise Scott Brown & Steven Izenour, *Learning from Las Vegas. The Forgotten Symbolism of Architectural Form*, [reviderad upplaga], Cambridge, Mass., 1977(1972), s. 3.
129 För en diskussion av detta, se Burman 2016, s. 216f.
130 Burman 2016, s. 220.
131 Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction,* New York, 1988, s. 14f.
132 På ett ställe kommer Jameson in på något särskilt intressant. Apropå Hegels teori om konstens död skriver han att den moderna konsten börjar

blekna någon gång under andra halvan av femtiotalet, men det innebar inte bara att ”the great *auteurs*”, emblematiska för modernismens storhetstid (lite godtyckligt angiven som 1910–1955), långsamt bleknade och försvann, utan också att nya namn framträdde: Levi-Strauss, Lacan, Barthes, Derrida, Baudrillard. Och syftet med att kalla tiden, ungefär från sextiotalet och framåt, för ”the heroic age of Theory” är förstås att framställa poststrukturalismen som postmodernitetens mest markanta och betydelsefulla uttryck. Han lägger dock till att det inte är fråga om ett enkelt skifte. Det som kallas *Theory* uppstod nämligen ur modernismens kultur och det estetiska och bara i ljuset av ”the old anti-intellectual distinction” mellan kreativitet och kritik kan rörelsen från Majakovskij till Jakobson, från Brecht till Barthes, från Joyce till Eco och från Proust till Deleuze ses som ett förfall. Se Fredric Jameson, ”’End of Art’ or ’End of History’?”, *The Cultural Turn. Selected Writings on the Postmodern*, London, 1998, s. 85; s. 73–92.

133 Jameson 1991, se s. 12 och s. 391ff.

134 Jameson 1991, s. 397.

135 Se essäerna ”The Ideology of the Text” (1975–76) och ”Periodizing the 60s” (1984), i Fredric Jameson, *The Ideologies of Theory*, London, 2008, s. 20–76 och s. 483–515.

136 I ”The Ideology of the Text” beskriver han detta drag som en ”automatic and indeed visceral reaction to the older art forms [which] betrays the origin of modernism itself in an aestheticizing reaction against the sordid realities of a business civilization, about which we would prefer not even to have our art remind us. So the death of the referent has been greatly exaggerated; at best, it has gone underground”. Se Jameson, 2008, s. 71f.

137 Jameson 1998, s. 85.

138 Sestoft 1999, s. 7.

139 Jameson 2008, s. 501.

140 För en kritisk diskussion av Lyotards syn på postmodernismen och postmoderniteten, se Anderson 1998, s. 24–36 och Jameson 1991, s. 61f.

141 Lyotard 2016, s. 121.

142 Lyotard 2016, s. 121f.

143 Anderson 1998, s. 26f.

144 Sestoft 1999, s. 19.

145 Man kan till och med, som Anders Johansson gör, beskriva det så här: ”den poststrukturalistiska teorin har i någon bemärkelse segrat, och dekonstruktionen internaliserats i verksamheten.” Johansson 2003, s. 16.

146 Hutcheon 1988, s. 48.

147 Brian McHale, *Constructing Postmodernism,* London, 1992, s. 145–164.

148 Hutcheon 1988, s. 51.
149 Hutcheon 1988, s. 43.
150 Hutcheon 1988, s. 52.
151 Hutcheon 1988, s. 53.
152 Hutcheon 1988, s. 225.
153 Hutcheon 1988, s. 230.
154 McHale 1992, s. 23.
155 Fredric Jameson, ”Foreword”, i Jean-François Lyotard, *The Postmodern Condition. A Report on Knowledge*, Minneapolis, Minnesota, 1984, s. xi.
156 McHale 1992, s. 26.
157 McHale 1992, s. 26.
158 Jameson 1991, s. 302f.
159 Jameson 2002, s. 150f.
160 McHale 1992, s. 56.
161 Hassan 1971, s. 12.
162 Jean-Francois Lyotard, ”Svar på frågan: Vad är det postmoderna?”, i Mikael Löfgren, Anders Molander & Mats Arvidsson (red.), *Postmoderna tider?*, Stockholm, 1986, s. 90.
163 McHale 1992, s. 56.
164 McHale 1992, s. 58.
165 McHale 1992, s. 81ff.
166 McHale 1992, s. 151.
167 Se McHale 1992, s. 42–61.
168 McHale 1992, s. 146.
169 McHale 1992, s. 206.
170 I en tillbakablickande artikel från 2011 periodiserar McHale dock den amerikanska postmodernismen till sextiotalet. Han talar även om att den nådde ett slags höjdpunkt – kritiskt, litterärt, kulturellt – mellan tidigt sjuttiotal och sent åttiotal, men pekar också ut europeiska motsvarigheter i OuLiPo och poststrukturalismen, samt Language-poesin – som relativt fort sprider sig utanför USA. Se Brian McHale, ”Break, Period, Interregnum”, i *Twentieh-Century Literature*, 57.3 & 57.4/2011, s. 328–340.
171 Brian McHale, *The Obligation Toward the Difficult Whole. Postmodernist Long Poems*, Tuscaloosa, 2004.
172 Joseph M. Conte, *Unending Design. The Forms of Postmodern Poetry*, Ithaca, N.Y., 1991.
173 Marjorie Perloff, ”Postmodernism / fin de siècle”, i Edward Larrissy (red.), *Romanticism and Postmodernism*, Cambridge, 1999, s. 179–210.
174 David Antin, ”Modernism and Postmodernism. Approaching the Present in American Poetry”, i *boundary 2*, vol. 1, nr 1/1972, s. 98–133.

175 Antin 1972, s. 132.
176 Antin 1972, s. 132.
177 Antin 1972, s. 133.
178 Anderson är av samma uppfattning, se Anderson 1998, s. 15f.
179 Perloff 1999, s. 182.
180 Perloff 1999, s. 182.
181 Perloff 1999, s. 184.
182 Perloff 1999, s. 183.
183 Perloff 1999, s. 191.
184 Perloff 1999, s. 193.
185 Perloff 1999 s. 194.
186 Marjorie Perloff, *Poetic License. Essays on Modernist and Postmodernist Lyric,* Evanston, Illinois, 1990, s. 28.
187 Perloff 1990, s. 28.
188 Perloff 1990, s. 28f.
189 Perloff 1990, s. 284.
190 Marjorie Perloff, "Modernism Now", i David Bradshaw & Kevin Dettmar (red.), *A Companion to Modernist Literature and Culture*, 2006, s. 571ff.
191 Arne Ruth, "Frigörelse – eller hot mot etiken?", *Dagens Nyheter*, 28 juni 1986.
192 Rikard Schönström, "Postmodernismen i Sverige. Reflektioner kring en nyutkommen antologi", i *Bonniers litterära magasin*, nr 3/1987, s. 198.
193 Schönström 1987, s. 200.
194 Burman 2016, s. 192.
195 Gunder Andersson, "Jag gör som jag vill", *Aftonbladet*, 3 september 1989.
196 Karl Erik Lagerlöf, "En stad med sju portar", *Dagens Nyheter*, 16 juli 1989.
197 Torsten Ekbom, "Förvirring", *Dagens Nyheter,* 4 oktober 1987.
198 Kristoffer Arvidsson, *Den romantiska postmodernismen. Konstkritiken och det romantiska i 1980- och 1990-talets svenska konst*, diss. Göteborg, Göteborg, 2008, s. 156; framställningen som följer vilar på Arvidssons diskussion, s. 154ff.
199 Arvidsson 2008, s. 158.
200 Arvidsson 2008, s. 160f.
201 Arvidsson 2008, s. 388f.
202 Holmberg påtalar postmodernismen i förbindelse med tidskriften *Femtital*, grupperingen Lundaskolan – och kopplar då framför allt samman den med Göran Printz-Påhlson och metapoesin – men även kända prosaförfattare som Lars Gyllensten, Willy Kyrklund och Arne Sand sätts ihop med postmodernismen. Holmberg konstaterar dock att det vore att driva tesen något för långt att betrakta femtiotalet som en postmodernismens

period. Se Claes-Göran Holmberg, *Upprorets tradition. Den unglitterära tidskriften i Sverige*, diss. Lund, Stockholm/Lund, 1987, s. 91; se även s. 87–106.

203 Knut Ahlund, ”Fel val vid fel tidpunkt”, *Svenska Dagbladet*, 2 november 1997.

204 Gabriel Byström, ”’Jag blev äcklad’ Horace Engdahl svarar på angreppen i akademibråket”, *Göteborgs-Posten*, 20 december 1997.

205 Horace Engdahl, ”Bönehus och tro på eviga idéer”, *Dagens Nyheter*, 8 december 1986.

206 Horace Engdahl, ”Odyssé utan hemkomst”, *Dagens Nyheter*, 28 oktober 1986.

207 Se t.ex, Horace Engdahl, ”Drivhus för fri dans”, *Dagens Nyheter*, 11 maj 1983; ”Föga extremt”, *Dagens Nyheter*, 20 december 1983; ”Guldålder för fransk dans”, *Dagens Nyheter*, 25 november 1984; ”Dansmosaik utan handling”, *Dagens Nyheter*, 5 mars 1985; ”Imponerande mimfestival”, *Dagens Nyheter*, 2 juni 1985; ”Fara, äckel, plågeri”, *Dagens Nyheter*, 5 juli 1985.

208 Se Witt-Brattström 2014, s. 246f och s. 256f.

209 Anders Olsson, ”Snittet som delar världen”, *Dagens Nyheter*, 9 juli 1986.

210 Anders Olsson, ”En stegrad känsla av omöjlighet”, *Dagens Nyheter*, 30 juni 1986.

211 Anders Olsson, ”Skönskrift och kvävande samförstånd”, *Dagens Nyheter*, 27 mars 1984.

212 Anders Olsson, ”Derrida. Poetiken”, i *Kris*, nr 16/1980, s. 45; s. 43ff.

213 Karin Hoff, *Vier Autoren suchen einen Roman. Debatte, Dialog und poetischer Diskurs in der schwedischen Prosaliteratur der 1980er Jahre,* Frankfurt am Main, 1993, s. 13–62.

214 Steve Sem-Sandberg debuterade med science-fiction-romanen *Sländornas värld* 1976 på det nu insomnade Bokàd förlag. Denna följdes av ytterligare fyra romaner, som Sem-Sandberg dock nu betraktar som ofärdiga ungdomsverk. Han vill istället att *De ansiktslösa* från 1987 betraktas som hans verkliga, eller andra, debut.

215 Jan Henrik Swahn, ”Kritik av kritiken”, *Aftonbladet*, 6 december 1987.

216 Susanna Roxman, ”Postmoderna myter”, *Aftonbladet*, 13 december 1987.

217 För en omfångsrik diskussion av kritikernas svar, se Hoff 1993, s. 35f.

218 Åsa Beckman, ”Den absoluta sanningen finns inte längre”, *Aftonbladet*, 4 januari 1988.

219 Ulf Eriksson, ”Det räcker inte med att ’tycka’”, *Aftonbladet*, 6 januari 1988.

220 Ola Larsmo, ”Kritik av kritiken – en avslutning”, *Aftonbladet*, 23 januari 1988.

221 Stefan Jonsson, ”Att skriva i islossningens tid”, *Dagens Nyheter*, 6 mars 1988.

222 Roman Jakobson, ”Om realism i konsten”, (1921), övers. Inga-Lill & Kurt Aspelin, i Roman Jakobson, *Poetik och lingvistik,* Stockholm, 1974, s. 54–64.
223 Jakobson 1974, s. 55.
224 Se Fredric Jameson, *Signatures of the Visible*, New York, 2007(1990) [2007a], s. 217–314.
225 Jameson 2002, s. 124.
226 Fredric Jameson, *The Antinomies of Realism*, London, 2013, s. 6.
227 Jamesons argument mot realismen som epistemologisk kategori kan sammanfattas så här: När realismens epistemologiska anspråk på att ”representera verkligheten” *lyckas* – i betydelsen: accepteras som en trovärdig representation av verkligheten – undertrycks eller förbises textens formella egenskaper – dess status av konstruktion – vilket uppmuntrar till en naiv förståelse av estetisk struktur. Texten *misslyckas*: realismen upphör att vara en estetisk kategori, texten slutar vara litteratur. Jameson 2007a, s. 217.
228 Ola Larsmo, ”Kritik av kritiken”, *Aftonbladet*, 12 december 1987.
229 Larsmo, ”Kritik av kritiken”.
230 Fredric Jameson, ”Reflections on The Brecht-Lukács Debate” (1977), *The Ideologies of Theory*, London, 2008, s. 447f; s. 434–448.
231 Huruvida *Engelska parken* är en postmodernistisk roman eller inte låter jag dock vara osagt. Nämnas bör att Bo G. Jansson, den svenska forskare som ägnat postmodernismen mest uppmärksamhet, har kallat Larsmo för ”den kanske viktigaste företrädaren” för ”den litterära moderniteten och modernismen” i Sverige, om än i anslutning till romanen *En glänta i skogen* från 2004. Bo G. Jansson, *Ljuga vitt och brett utan att ljuga. Den svenska prosaberättelsen i den postmoderna skärmkulturens tidevarv,* Falun, 2013, s. 92.
232 Ann Steiner, *I litteraturens mittfåra. Månadens bok och svensk bokhandel under 1970-tal*, diss. Lund, Stockholm, 2006, s. 141ff.
233 Hoff 1993, s. 51ff.
234 Horace Engdahl, ”Vattenglaset och tröttheten. Några reflektioner över effekten av det verkliga”, i *Bonniers litterära magasin*, nr 1/1985, s. 33ff.
235 Ola Holmgren, ”’Jag är realist’. Ivar-Lo Johansson intervjuas av Ola Holmgren”, *Bonniers litterära magasin*, nr 1/1985, s. 7.
236 Kjartan Fløgstad, ”Something written in the state of Denmark. Verkligheten i böckerna, böckerna i verkligheten”, i *Bonniers litterära magasin*, nr 2/1988, s. 119; hela essän, s. 118ff.
237 Fløgstad 1988, s. 120.
238 Jameson lägger dock också till att han inte tror att ”any other concept can dramatize the issues in quite so effective and economical a fashion”. Jameson 1991, s. 418.

239 Peter Luthersson, ”Från litteraturkris till litteraturkris – nedslag i textvärlden efter 1970”, i Lars Lönnroth, Sven Delblanc & Sverker Göransson (red.), *Den svenska litteraturen. 3, Från modernism till massmedial marknad. 1920–1995*, Stockholm, 1999, s. 611ff.
240 Bo G. Jansson, *Nedslag i 1990-talets svenska prosa. Om 90-talets svenska roman och novell i postmodernt perspektiv,* Falun, 1998, s. 9.
241 Jansson 1998, s. 13.
242 Ytterligare några särskilt framträdande exempel: Daniel Sjölins *Världens sista roman* (2007), Carl-Johan Vallgrens *Den vidunderliga kärlekens historia* (2002), Lars Jakobsons *I den Röda damens slott* (2000), Jonas Hassen Khemiris *Montecore. En unik tiger* (2006), Monika Fagerholms *Den amerikanska flickan* (2005) Sara Stridsbergs *Drömfakulteten. Tillägg till sexualteorin* (2006), Aris Fioretos *Den siste greken* (2009), Lotta Lotass författarskap, Erik Anderssons *Den larmande hopens dal* (2008), Mats Kempes *Nattlampan tänd och dörren på glänt* (2011) och Sara Gordons *Martin Andersson. Ett skuggspel* (2013). Se Jansson 2013, s. 69–97.
243 Bo G. Jansson, *Postmodernism och metafiktion i Norden*, Uppsala, 1996, s. 5ff.
244 Burman 2016, s. 212.
245 Burman 2016, s. 220.
246 Jansson 2013, s. 10 & s. 11–30.
247 Jansson 2013, s. 63.
248 Jansson 2013, s. 10.
249 Jansson 1996 s. 152f.
250 Jansson 1996, s. 153.
251 Jansson 1996 s. 153.
252 Peter Luthersson, ”Synpunkter på postmodernismen”, i *Tidskrift för litteraturvetenskap*, nr 2–3/1988, s. 73; hela artikeln, s. 66–77.
253 För en längre diskussion av debatten, se Jansson 2013, s. 66ff.
254 Jansson 2013, s. 139f.
255 Jansson 2013, s. 67.
256 Luthersson 1988, s. 77.
257 Luthersson 1988, s. 69f.
258 Jansson 2013, s. 18, s. 21 och s. 93.
259 Jansson 2013, s. 93.
260 Luthersson 1988, s. 76.
261 Luthersson 1988, s. 71ff.
262 Luthersson 1988, s. 76.
263 Luthersson 1988, s. 77.
264 Bergsten 2007, s. 390.

265 Bergsten 2007, s. 390.

266 Peter Henning menar exempelvis att Sonja Åkessons komplexitet har varit nedvärderad genom åren, och understryker collage- och samplingsteknikerna som hon använder i *Pris,* inspirationen från sena Wittgensteins språkfilosofi och författarskapets radikalt språkkritiska arbete, som också tar sig uttryck i ironiska eller ambivalenta citat och klichéer som subverteras poetiskt. Även Per Rydén har diskuterat henne i liknande termer. Se Peter Henning, ”100% alvor, 100% distance. Perspektiver på den kritiske ambivalens i Sonja Åkessons forfatterskab” i *Kritik*, vol. 208, 2013, s. 67ff; se även Per Rydén, *Till de folkhemske. Om den verkliga vitterheten under efterkrigstiden*, Stockholm, 1994, s. 19–139.

267 Donald Broady & Mikael Palme, ”Inträdet. Om litteraturkritik som intellektuellt fält”, i Donald Broady (red.), *Kulturens fält. En antologi*, Göteborg, 1998, s. 173; s. 173–215.

268 Broady & Palme 1998, s. 184, s. 191, s. 208f och s. 211.

269 Lennart Berntson & Svante Nordin, *Efter revolutionen. Vänstern i svensk kulturdebatt sedan 1968*, Stockholm, 2017, s. 82.

270 Witt-Brattström 2014, s. 246.

271 Berntson & Nordin 2017, s. 91.

272 Johan Svedjedal, *Författare och förläggare och andra litteratursociologiska studier*, Hedemora, 1994, s. 187.

273 Arne Melberg, ”Exemplets makt. Reflexioner kring estetisk teori och kritisk konst”, i *Kris*, nr 5/1977, s. 5–15.

274 Svedjedal har rätt i att den nyrikedom som präglade det svenska samhället på åttiotalet, bistådd av att nyliberala idéer började prägla hur samhället styrdes, är relativt frånvarande i den högst skattade åttiotalslitteraturen. Det pågick en diskussion om arbetarlitteratur, men som Svedjedal påpekar vore kanske en kapitalistroman mer kongenial med perioden. Sådana skildringar importerades, menar han. Klas Östergren behandlar dock efterkrigstidens mentalitetsförändringar i *Gentlemen* (1980) – därtill på det samhällsgenomskådande sätt som Svedjedal efterfrågar. Att den historiska fiktionen *Fattiga riddare och stora svenskar* (1983) också gör samma sak är inte uppenbart, men Östergren tematiserar relationen mellan kapitalets företrädare och folkhemmets framväxt på ett sätt som kan läsas i relation till senare tider. Det är dock först i *Den sista cigaretten* (2009) som han explicit tar itu med det nyrika åttiotalets mentalitet. Jan Henrik Swahn gjorde något liknande – dock utan att specifikt åsyfta en sorts åttiotalsgeist – i den satiriska kapitalistromanen *Pengarna* från 1996. Inger Alfvéns *När jag tänker på pengar* (1998), även den en sorts kapitalistroman, bör också nämnas här. Se Svedjedal 1994, s. 188.

275 Svedjedal 1994, s. 187.
276 Broady & Palme 1998, s. 178–194.
277 För deras diskussion av denna, se Broady & Palme 1998, s. 195ff.
278 Horace Engdahl, ”Myten om litteraturen”, *Dagens Nyheter*, 27 maj 1982.
279 Anders Olsson, ”Kritikern ska inte göra sig dum i onödan”, *Dagens Nyheter*, 27 juni 1982.
280 Witt-Brattström 2014, s. 273.
281 Witt-Brattström 2014, s. 253.
282 Witt-Brattström 2014, s. 256f.
283 Martin Fredriksson, ”Skönheten och odjuret. En kultursociologisk essä om Horace och Stig”, i Johan Fornäs & Tobias Harding (red.), *Kulturellt. Reflektioner i Erling Bjurströms anda*, Linköping, 2009 (elektronisk resurs), s. 78–87.
284 Witt-Brattström 2014, s. 250f.
285 Witt-Brattström 2014, s. 250f.
286 Fredriksson 2009, s. 79.
287 Witt-Brattström 2014, s. 257.
288 Bergsten 2007, s. 391.
289 Jesper Olsson har anmärkt att den konkreta texten problematiserar den logik som antar att tillvaron har en yta och ett djup – att det finns ett yttre och ett inre – och att det förra *uttrycker* det senare. Istället för detta vertikala meningsförhållande, som är förutsättningen för att en text (yta) ska kunna *uttrycka* en författares persona (djup), består den konkretiska texten i ”relativa och horisontella sammankopplingar”, för att låta ”språket som sådant” och inte innehållet bli textens drivande kraft. Se Jesper Olsson, *Alfabetets användning. Konkret poesi och poetisk artefaktion i svenskt 1960-tal*, diss. Stockholm, Stockholm 2005, s. 51ff.
290 Christer Ekholm. *Nervositeten kommer utifrån. Om Erik Beckmans tidiga författarskap*, Eslöv, 2005, s. 22.
291 Magnus Ringgren (red.), *Självdeklaration. 24 nyare författare i egen sak*, Stockholm, 1982.
292 Anders Mortensen, ”Mångfald tack vare postmodernismen”, *Svenska Dagbladet,* 10 oktober 1993.
293 Bergsten 2007, s. 368.
294 Bergsten 2007, s. 368.
295 Steiner 2006, s. 176.
296 Bergsten 2007, s. 366.
297 Witt-Brattström 2014, s. 246.
298 Witt-Brattström 2014, s. 246.
299 Witt-Brattström 2014, s. 248.

300 Witt-Brattström 2014, s. 255.
301 Witt-Brattström 2014, s. 256.
302 Witt-Brattström 2014, s. 257.
303 Bergsten 2007, s. 366.
304 Tranströmers poesi var anmärkningsvärt prisbelönt under just 80-talet. Han fick Petrarcapriset 1981, Litteraturfrämjandets stora pris 1982, Wallinpriset 1985, Ferlinpriset 1987 och Pilotpriset 1988 och slutligen Nordiska rådets stora pris samt Neustadtpriset 1990. Även om han fick lite kritik för bristande politiskt engagemang (detta brukas överdrivas) under vänsterns mest intensiva år, stod han, omkring 1980, ”sedan länge höjd över det litterära modets växlingar och gick med säkra steg sin egen väg som jämnades av allt större berömmelse”, enligt Bergstens biografi. Se Staffan Bergsten, *Tomas Tranströmer. Ett diktarporträtt*, Stockholm, 2011, s. 166ff.
305 Göran Printz-Påhlson, ”Mörknat kartblad”, *När jag var prins utav Arkadien*, Stockholm, 1995, s. 119.
306 Printz-Påhlson 1995, s. 119.
307 Printz-Påhlson 1995, s. 123f.
308 Printz-Påhlson 1995, s. 137f.
309 Jag skulle vilja påstå att det i princip rör sig om åttiotalspoesins centrala kliché, en formell strategi som, oavsett om den förekommer på ett statistiskt signifikativt sätt, kan förstås som en åttiotalets poetiska formel. Några namn av särskild tyngd, som fortfarande intar viktiga positioner i den svenska litteraturen, kan tjäna som exempel – Gunnar D Hansson, Katarina Frostenson, Anders Olsson och Stig Larsson har nämligen alla gjort bruk av denna sorts asyndeser: *Övergångar, uppskov* (Hanssons debutdiktsamling, från 1979) ”Negativ, tindra” (Frostenson, dikt i *Joner*); *Dagar, aska* (Olssons debutdiktsamling, från 1984); ”Trädet, tystnaden” (dikt i Larssons första diktsamling, *Minuterna före blicken* från 1981).
310 Printz-Påhlson 1995, s. 141.
311 Richard Schönström & Oscar Hemer, ”Tillbaka till nollpunkten”, *Bonniers litterära magasin*, nr 4/1987, s. 230.
312 Annelie Brännström-Öhman, *Kärlekens ödeland. Rut Hillarp och kvinnornas fyrtiotalsmodernism*, Stockholm/Stehag, 1998, s. 13.
313 Anders Olsson, ”Åttiotalets vägvisare till underjorden”, *Expressen*, 16 oktober 1987.
314 Svedjedal 1994, s. 186.
315 Wendy Steiner talar om den postmoderna litteraturen som tudelad – å ena sidan rör det sig om en postmodern motsvarighet till högmodernismen och författare som John Barth, William Gaddis och Thomas Pynchon; å andra sidan rör det sig om en ny form av realism, som kännetecknas

av berättande erfarenhetsförmedling och bekännelseformer, genom vilka subjekt som förpassats till marginalen av en vit, manlig norm, kan lämna marginalen, visa på hur verkligheten struktureras av normen och överskrida den. Denna politiska, erfarenhetsförmedlande form av postmodernism bryter fram i USA på sjuttio- och åttiotalen, har bred publik appell och kan med fördel förstås som homolog med Witt-Brattströms förståelse av det svenska sjuttiotalets estetik, ”där den kvinnliga erfarenhetens många framträdelseformer per definition ansågs vara systemsprängande”. Witt-Brattström 2014, s. 273; se Wendy Steiner, ”Postmodern Fictions, 1970–1990”, i Sacvan Bercovitch (red.), *The Cambridge History of American Literature, Vol. 7. Prose Writing, 1940–1990*, Cambridge, 1999 s. 425–538.

316 Jameson 2002, s. 134f.

317 Anderson menar att modernismens ursprung kan ställas i relation till en europeisk *belle epoque* – ett utfall av ett kraftfält triangulerat av tre koordinater: 1) ekonomin och samhället var ännu bara semiindustrialiserade, den styrande ordningen fortfarande agrar och aristokratisk i stor utsträckning; en teknologi präglad av dramatiska innovationer och utvecklingar, med starkt förändrande inverkan på samhälle och kultur; 2) en öppen politisk horisont, där fackrörelser, socialister, anarkister och andra sociala rörelser började hota borgerlighetens hegenomi med revolutionära förtecken. 3) Konstnärerna delade inte nödvändigtvis rörelsernas ideologi eller existentiella situation, men deras kall – att genom radikal estetisk förändring bryta den borgerliga konstens tilltagande konventionalitet och negera dess moralkoder och habitus – underblåstes och förstärktes av en på flera håll gryende övertygelse om att samhället, det sociala och världen var på väg att förändras i grunden: alla var motståndare till marknaden och den burgna borgerligheten som samhälls- och kulturorganiserande principer – om de så var kubister, futurister, imagister, symbolister eller surrealister. Se Perry Anderson, ”Modernity and Revolution”, i *A Zone of Engagement,* London, 1992, s. 25–55.

318 För hela framställningen, se Anderson 1998, s. 78–92.

319 Anderson 1998, s. 85.

320 Anderson 1998, s. 92.

321 Anderson 1998, s. 89.

322 Zygmunt Bauman, *Liquid Modernity*, Cambridge, 2012(2000), s. 23.

323 Anderson 1998 s. 92f.

324 Bauman 1999, s. 65.

325 Anderson 1998, s. 92.

326 Anderson 1998, s. 82.

327 Anderson 1998, s. 83.

328 Anderson 1998 s. 95.
329 Leslie A. Fiedler, *Waiting for the End. The Crisis in American Culture, Race, and Sex*, New York, 1964, s. 174f.
330 Mikkel Bolt, *Avantgardens selvmord*, Viborg, 2013, s. 20.
331 Hutcheon 1988, s. 14.
332 Fredric Jameson, ”Postmodernism and Consumer Society” (1988), *The Cultural Turn. Selected Writings on the Postmodern 1983–1998*, London, 1998, s. 3; för hela framställningen, se s. 1–20.
333 Charles F. Altieri, *Postmodernisms Now. Essays on Contemporaneity in the Arts*, University Park, Pa., 1998, s. 7.
334 Altieri 1998, s. 8f.
335 För en kärnfull kritik av dessa dikotomier, se Hutcheon, s. 48ff.
336 Jameson 2002, s. 104.
337 Jameson 2002, s. 182f; för hela diskussionen, se s. 180–196.
338 Altieri 1998, s. 18.
339 Altieri 1998, s. 29.
340 Per Svensson, ”Nu kan akademin tas på allvar”, *Expressen*, 29 februari 1992.
341 Stina Otterberg, ”Frostenson riktar diktens silverpilar”, *Dagens Nyheter*, 23 oktober 2015.
342 Mats Gellerfelt gjorde 1998 en i sammanhanget illustrativ och väsentligen satirisk poäng av associationen mellan bland annat Frostenson och det postmoderna i en återblickande nyårsartikel. Han kallade henne, å ena sidan, pretentiös och implicerade å andra sidan ett epigonalt förhållande till poststrukturalismens filosofer: ”Den svenska litteraturen och anden har ju på senare år uppmärksammats stort i utlandet, inte minst inom den franska, postmoderna kritiken och filosofin. Jag tänker på epokgörande verk som Gilles Deleuzes ’Les deux pensées originales de Horace Engdahl’’, Jacques Derridas ’Discours de la Méthode: Katarina Frostenson’, ’L’obscurité assise. Etude de la poésie d’Ann Jäderlund’ av Jacques Lacan och Edith de Gaulles litterära maktstudie, ’L’Histoire d’un coude: La carrière miraculeuse d’Ebba-Witt Brattström’.” Mats Gellerfelt, ”Rikedomen i Prettan Schöös poesi”, *Svenska Dagbladet*, 31 december 1998.
343 Björn Wiman, ”Det är dags att Katarina Frostenson tar sitt förnuft till fånga och avgår självmant”, *Dagens Nyheter*, 10 april 2018.
344 Göran Greider, ”En knytblues för en tid som brister, ett litterärt system som kollapsar”, *Aftonbladet*, 17 april 2018.
345 För en analys av Horace Engdahl som celebritet, se Torbjörn Forslid & Anders Ohlsson, *Författaren som kändis*, Malmö, 2011, s. 87–117.
346 Hugo Lindkvist, ”Horace Engdahls hemliga brandtal mot Sara Danius”, *Dagens Nyheter*, 22 maj 2018.

347 Svensson, ”Nu kan akademin tas på allvar”.
348 Anders Olsson, *Skillnadens konst*, Stockholm, 2006, s. 342.
349 Olofsson menade, bland annat, att Jäderlund perverterade ”de etablerade motiven”, satte krokben för ”den poetiska följdriktigheten” och hindrade ”varje tydning att gå jämnt ut”. Tommy Olofsson, ”Lyrisk kurragömmalek”, *Svenska Dagbladet*, 16 september 1988.
350 Ringgren kallade henne för postmodern, menade kritiskt att hon struntat i de krav som kommunikationen ställer på diktens språk och avslutade med en lätt docerande tillrättavisning: ”Till nästa bok är det dags att välja. Språket självt eller vårt gemensamma skitiga kluvna språk.” Magnus Ringgren, ”Dags att välja till nästa bok”, *Aftonbladet*, 17 september 1988.
351 För en kritisk diskussion av debatten, som dessutom inbegriper ett försvar av Selanders position, se Peter Luthersson, *Svensk litterär modernism. En stridsstudie*, Stockholm, 2002, s. 324–334.
352 Åsa Beckman, ”Öva er i att lämna ert kön!”, *Dagens Nyheter*, 24 september 1988.
353 Olsson 2006, s. 345.
354 Annika Birge Frostell, ”Ord – ett SNITT genom tillvaron”, *Göteborgs-Posten*, 27 september 1996.
355 George Steiner, ”On Difficulty”, *On Difficulty and Other Essays*, Oxford, 1978, s. 18–47.
356 Olsson 2006, s. 399ff.
357 Friedrich Schlegel, ”Om oförståeligheten”, övers. Horace Engdahl, i Horace Engdahl (red.), *Obegripligheten*, Lund, 1992, s. 26; för hela essän, s. 17–29. Friedrich Schlegel, *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Bd 2, Charakteristiken und Kritiken, I (1796–1801)*, Schöningh, Paderborn, 1967, s. 363–372.
358 I Schlegels temporalisering av dunklet ser Olsson nämligen ett slags litteraturens särtecken: det är omöjligt, skriver han, att finna ”den arkimediska läsarpositionen som råder över litteraturens mening”, varför dunklet kan förstås som en egenskap i språkets materialitet och texternas konstruktion, ett motstånd – en ”dimension av oläsbarhet” – som förvisso är möjlig att häva, men ”så länge vi talar om klassiker eller texter av någon halt” kommer det genast att ersättas av ett nytt, annat, annorlunda motstånd. Olsson 2006, s. 408f.
359 Katarina Frostenson, ”Scener”, *Bonniers litterära magasin,* nr 1/1989 [1989a], s. 14.
360 Frostenson 1989a, s. 14.
361 Frostenson, ”Språket och den andra”, *Dialoger*, nr 9/1989 [1989b], s. 6.
362 Jameson 1991, s. 80.

363 Jameson 1991, s. 121f.
364 Jameson 1991, s. 121.
365 Katarina Frostenson, *Tankarna*, Stockholm, 1994, s. 35.
366 Jameson 1991, s. 48f.
367 Jameson 1991, s. 48.
368 Den förra har lästs så av flera före mig, se t.ex. Carin Franzén, *För en litteraturens etik. En studie i Birgitta Trotzigs och Katarina Frostensons författarskap*, Eslöv, 2007, s. 116.
369 Franzén 2007, s. 114.
370 Katarina Frostenson, *Tre vägar*, Stockholm, 2013, s. 10.
371 Citerat efter M.H. Abrahms, *The Mirror and the Lamp. Romantic Theory and the Critical Tradition*, London, 1971(1953), s. 171.
372 För en utläggning av dessa teorier, se Abrahms 1971, s. 159–177.
373 Frostenson 2013, s. 25.
374 Frostenson 2013, s. 52.
375 Lars Nylander, *Prosadikt och modernitet. Prosadikt som gränsföreteelse i europeisk litteratur, med särskild inriktning på Skandinavien 1880–1910*, diss. Umeå, Stockholm, 1990, s. 216f.
376 Stéphane Mallarmé, ”Versens kris”, övers. Johan Dahlbäck & Per Erik Ljung, i Anders Mortensen & Per Erik Ljung (red.), *Texter i poetik. Från Platon till Nietzsche*, Lund, 1988, s. 252; s. 247ff.
377 Frostenson 2013, s. 28.
378 Thomas Götselius, ”Dekreativ dikt”, *Lyrikvännen*, nr 1/1998, s. 5–21.
379 Götselius 1998, s. 10f.
380 Altieri 1998, s. 167; för hela diskussionen, se s. 166–192.
381 Olsson 2006, s. 306.
382 Platon, *Skrifter. Bok 2. Menon; Protagoras; Lysis; Charmides; Ion; Menexenos; Euthydemos; Faidros; Kratylos*, övers. Jan Stolpe, Stockholm, 2001, *Kratylos,* 423b.
383 Gerard Genette, *Mimologiques. Voyage en Cratylie,* Paris, 1976. Den mimologiska/kratylistiska traditionen har med avseende på svensk konkretism diskuterats av Jesper Olsson, se Olsson 2005, s. 118–129.
384 Martin Larsen, ”Den trojanske hest. Mimologiske kvababbelser”, *Kritik* nr 211, 2014, s. 175–183.
385 Frostenson 2013, s. 52.
386 Katarina Frostenson, *Flodtid*, Stockholm, 2011, s. 83.
387 Roman Jakobson opponerar sig en aning mot termen ’ljudsymbolism’ när den mimologiska traditionen kommer på tal: den svär mot den semiotiska terminologin, introducerad av Charles Sanders Peirce. Jakobson vill i dennes efterföljd snarare tala om den kratylistiska relationen mellan ord

och ting som ikonisk. Man kan dock invända mot den invändningen, eller åtminstone reservera sig just här: eftersom Mallarmé försökte *skapa* ett sådant schema, innebär det ju en konstruktiv del, där relationen mellan ljud och mening inte så mycket avtäcks som uppfinns. Jakobson lägger dock till att 'ljudsymbolism' har blivit den konventionella beteckningen på frågan, och använder den därför. Se Roman Jakobson & Linda R. Waugh, *The Sound Shape of Language*, Bloomington, 1979, s. 178.

388 Frostenson 2011, s. 95.

389 Frostenson 2013, s. 50.

390 För en diskussion av naturbegreppets ideologiska laddning, se Timothy Morton, *Ecology Without Nature. Rethinking Environmental Aesthetics*, Cambridge, Mass., 2007, s. 14–28.

391 Frostenson 2013, s. 50.

392 Frostenson 2013, s. 50.

393 Franzén 2007, s. 134.

394 Förbindelsen mellan eldens sprak och språket aktualiseras även i Frostenson dikter, exempelvis i titeln "Sprak" i *Flodtid*. Frostenson 2011, s. 75.

395 Frostenson 2013, s. 37.

396 Frostenson 2013, s. 38.

397 Frostenson 2013, s. 36.

398 Frostenson 2013, s. 28.

399 Frostenson 2013, s. 25.

400 Frostenson 2013, s. 36.

401 Horace Engdahl, *Den romantiska texten. En essä i nio avsnitt*, diss. Stockholm, Stockholm, 1986, s. 269.

402 Engdahl 1986, s. 266.

403 Engdahl 1986, s. 266.

404 "Bild – nicht Allegorie – nicht Symbol eines Fremden – *Symbol von sich selbst*." Novalis, *Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs. Bd 2, Das philosophische Werk, I,* Kohlhammer, Stuttgart, 1965, s. 562.

405 Engdahl 1986, s. 265.

406 Olsson 2006, s. 308.

407 "Wenn man den Leuten nur begreiflich machen könnte, daß es mit der Sprache wie mit den mathematischen Formeln sei – Sie machen eine Welt für sich aus – Sie spielen nur mit sich selbst, drücken nichts als ihre wunderbare Natur aus, und eben darum sind sie so ausdrucksvoll – eben darum spiegelt sich in ihnen das seltsamme Verhältnißspiel der Dinge." Novalis 1965, s. 672.

408 Olsson 2006, s. 308.

409 Olsson 2005, s. 127.

410 Horace Engdahl, *Beröringens ABC. En essä om rösten i litteraturen*, Stockholm, 1994, s. 115.
411 Gilles Deleuze, *The Logic of Sense*, övers. Mark Lester & Charles Stivale, New York, 1990, s. 256. Gilles Deleuze, *Logique du Sense*, Paris, 1969
412 Deleuze ger ett pedagogiskt exempel på hur en sådan kan förstås och på varför bildtypen är så förhatlig: Gud skapade människa som sin avbild, vilket implicerar en likhetsrelation mellan Gud och människa. Likheten har dock inte med något yttre att göra, i och med synden går den förlorad, eftersom människan då inte längre är god, rättfärdig, och så vidare, liknar hon inte Guds form. Likhetsrelationen som avkrävs den välgrundade pretendenten är alltså noetisk, spirituell och intern, eller: en välgrundad avbildning liknar det avbildades form, likheten är essentiell, inte ytlig, varför syndafallet gör människan till ett simulakrum, se Deleuze 1990, s. 257.
413 Deleuze 1990, s. 262.
414 Frostenson 1989b, s. 6.
415 Frostenson 1989b, s. 6.
416 Frostenson 1989b s. 6.
417 Franzén 2007, s. 133.
418 Franzén 2007, s. 133.
419 Franzén 2007, s. 136.
420 Frostenson 1989b, s. 6.
421 Frostenson 1989b, s. 6.
422 Frostenson 1989b, s. 6.
423 Barthes 1979, s. 56.
424 Franzén 2007, s. 11.
425 Franzén 2007, s. 13.
426 Franzén 2007, s. 13.
427 Herbert Marcuse, *Den estetiska dimensionen. Bidrag till en kritik av marxistisk estetik,* övers. Anders Molander & Mikael van Reis, Göteborg, 1981, s. 22. Herbert Marcuse, *Die Permanenz der Kunst. Wider eine bestimmte marxistische Ästhetik: ein Essay,* München, 1977
428 Franzén 2007, s. 14.
429 Franzén 2007, s. 18.
430 Franzén 2007, s. 15.
431 Franzén 2007, s. 17.
432 Franzén 2007, s. 17.
433 För en diskussion av samtidens eller postmodernitetens 'realitetsprincip', se Mark Fisher, *Capitalist Realism. Is There No Alternative?*, Winchester, 2009, s. 18ff.

434 Johansson 2003, s. 128.
435 Johansson 2003, s. 128.
436 Se Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main, 1999, s. 178–185.
437 Johansson 2003, s. 129.
438 Franzén 2007, s. 18.
439 Franzén 2007 s. 21.
440 Franzén 2007, s. 27.
441 Franzén 2007, s. 113.
442 Frostenson 2013, s. 10.
443 Hugo Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik. Von Baudelaire bis zur Gegenwart,* Hamburg, 1956, s. 15.
444 Franzén 2007 s. 114.
445 Citerat efter Franzén 2007, s. 116.
446 Franzén 2007, s. 115f.
447 Franzén 2007, s. 115.
448 Franzén 2007, s. 114.
449 Olsson 2006, s. 336.
450 Olsson 2006, s. 337.
451 Olsson 2006, s. 312.
452 Olsson 2006, s. 337.
453 Olsson 2005, s. 117.
454 Olsson 2006, s. 337.
455 Olsson 2006, s. 338.
456 Charles Altieri framhåller skiftet från det stängda verket till det öppna verket som den kanske viktigaste skillnaden mellan modernism och postmodernism. Han beskriver skiftet så här: ”from envisioning works of art as fundamentally self-interpreting and self-sustaining to treating them as relation structures that become complete only when readers and viewers carry aspects of the work into concret situations”. Frågan som reses är emellertid om detta är egenskaper hos verken, eller beroende av positionen läsaren eller åskådaren intar i sin behandling av dem – gränsen däremellan är åtminstone otydlig. Det *kan* vara en egenskap hos verken. Men det är ju fullt möjligt att behandla ett verk som en gång har betecknats som ”stängt” som en relationell struktur och vice versa. Se Altieri 1998, s. 286.
457 Olsson 2006, s. 338.
458 Frostenson 1989a, s. 14.
459 Frostenson 1989a, s. 14.
460 Frostenson 1989a, s. 12.
461 Jean Starobinski, ”Montaigne on Illusion. The Denunciation of Untruth”, övers. John Muresianu, i *Daedalus*, vol. 108, nr 3/1979, s. 85–101.

462 Frostenson 1989a, s. 12.
463 Marcuse 1981, s. 74.
464 Marcuse 1981, s. 74.
465 Marcuse 1981, s. 74.
466 Frostenson 1989a, s. 14.
467 Marcuse 1981, s. 74.
468 Frostenson 1989a, s. 14.
469 Frostenson 1989a, s. 14.
470 Jean Baudrillard, *Fatal Strategies*, övers. Philip Beitchman & W.G.J. Niesluchowski, London, 1999, s. 50–71. Jean Baudrillard, *Les stratégies fatales,* Paris, 1983
471 Frostenson 1989a, s. 14.
472 Franzén 2007, s. 116.
473 Baudrillard 1999, s. 61.
474 Baudrillard 1999, s. 52.
475 Baudrillard 1999, s. 65.
476 Baudrillard, 1999, s. 65.
477 Frostenson 1989a, s. 14.
478 Jämför Franzén 2007, s. 117.
479 Frostenson 1989a, s. 15.
480 Herbert Marcuse ägnar en annan förgrening av den här konstarten, popkonsten, en likalydande kritik, när han skriver ”[a]tt ställa ut en soppburk förmedlar ingenting av livet hos arbetaren som producerade den, inte heller något av konsumentens liv”. Att ge upp den estetiska formen, skriver han, innebär inte att upphäva skillnaden mellan konst och liv, bara skillnaden mellan sken och väsen, en skillnad som utgör hemorten för ”konstens sanning” och bestämmer dess politiska värde. Anti-konsten, som försöker upphäva illusionen, saknar således den estetiska formens överskridande och förvandlande kraft, och ger upp hoppet om att skapa en andra verklighet inom den rådande, en verklighet som Marcuse betecknar ”hoppets kosmos”. Se Marcuse 1981, s. 54.
481 Franzén 2007, s. 125.
482 Franzén 2007, s. 124.
483 Jameson 1991, s. 77.
484 Se Ebba Witt-Brattström, *Ur könets mörker etc. Litteraturanalyser 1983–1993; Ur könets mörker etc. Litteraturanalyser 1993–2003* [Ny utg.], Stockholm, 2011(1993), s. 197 och Martin Hägglund, *Kronofobi. Essäer om tid och ändlighet*, Eslöv, 2002, s. 51.
485 Frostell, ”Ord – ett SNITT genom tillvaron”.
486 Se Hägglund 2002, s. 51–109.

487 Witt-Brattström 2011, s. 197ff.
488 Kristina Fjelkestam, ”Historia”, i Carin Franzén (red.), *Grundbok i litteraturvetenskap. Historia, praktik och teori*, Lund, 2015, s. 210, för hela analysen, se s. 209–215.
489 Franzén 2007, s. 115
490 Även Staffan Bergsten och Lena Malmberg diskuterar motivet. Se Lena Malmberg, *Från Orfeus till Eurydike. En rörelse i samtida svensk lyrik*, diss. Lund, Lund, 2000, s. 173ff och Staffan Bergsten, *Klang och åter. Tre röster i samtida svensk kvinnolyrik*, Stockholm, 1997, s. 29 och s. 35.
491 Hägglund, Franzén, Malmberg och Bergsten diskuterar samtliga motivet. se t.ex. Hägglund 2002, s. 76f, Franzén 2007, s. 124f, Malmberg 2000, s. 173ff och Bergsten 1997, s. 29 och s. 35.
492 Olsson 2006, s. 342f.
493 Olsson 2006, s. 347.
494 Katarina Frostenson, *Joner. Tre sviter*, Stockholm, 1991, s. 9; fortsatta blockcitat med numrerade rader är ur dikten, som återfinns på s. 9ff.
495 Witt-Brattström 2011, s. 201.
496 Journalisten Ulrika Kärnborg skriver i en artikel från 2005 att boken, som anlade ett klass- och genusteoretiskt perspektiv på polisutredningen och rättsprocessen, blev en ”en bibel för många feminister” samtidigt som den, just på grund av det, väckte ”ont blod för att inte säga hat”. Ulrika Kärnborg, ”Styckmordet på sanningen”, i *Dagens Nyheter,* 8 mars 2005.
497 Ebba Witt-Brattström, ”Katarina Frostenson”, *Litteraturbanken.se.*
498 Se Witt-Brattström, *Litteraturbanken.se*; Bergsten 1997, s. 98 och Franzén 2007, s. 120ff.
499 Frostenson 1991, s. 16.
500 Katarina Frostenson, *Sånger och formler,* Stockholm, 2015, s. 41.
501 Witt-Brattström 2011, s. 201.
502 Malmberg 2000, s. 150.
503 Ebba Witt-Brattström, *Kulturmannen och andra texter*, Stockholm, 2016, s. 273.
504 Frostell, ”Ord – ett SNITT genom tillvaron”.
505 Franzén 2007, s. 124.
506 Olsson 2006, s. 341.
507 Den här läsarten har affinitet med Olssons, som understryker att fragmentet associeras till den mördade kroppen och samtidigt värjer sig mot en entydig sakralisering av mordet. Se Olsson 2006, s. 343f.
508 Friedrich Hölderlin, *Sämtliche Werke. Stuttgarter Hölderin-Ausgabe. Bd 2, Gedichte nach 1800*, Stuttgart, 1951, s. 372f.
509 Olsson 2006, s. 320.

510 Olsson 2006, s. 338.
511 Med tanke på jaktmetaforiken går tanken dock också till Artemis, jaktens gudinna i grekisk mytologi, vars betydelse för *Joner* i stort har diskuterats av Lena Malmberg, se Malmberg 2000, s. 153ff.
512 Olsson, s. 340 och s. 327.
513 Anders Johansson skriver inledningen till essäsamlingen *Critica obscura* (2012) att obestämdhet och tvetydighet inte är högt värderade egenskaper i 2010-talets Sverige: ”Man ska veta vad man vill, vara säker på sin sak, helst brinna för den”, vad ens sysselsättning än är. Han understryker vikten av motstånd mot den här tanken genom att anspela på den fascistiska terroristen Anders Behring Breivik: hans ”världsbild byggde på en övertygelse om tingens entydighet, en tro på möjligheten att identifiera det sanna. Att samma övertygelse finns på en mängd andra håll i samhället betyder inte att samhället är fascistiskt, men det betyder att det finns skäl, också politiska, att ägna sig åt en verksamhet som istället bygger på en aning om tingens och ordens icke-identitet” – vilket, vill jag mena, är ett samhälleligt problem som i Frostensons diktning möter estetiskt eller poetiskt motstånd. Se Anders Johansson, *Critica obscura. Litteraturkritiska essäer*, Umeå, 2012, s. 7ff.
514 Frostenson 2013, s. 125.
515 Frostenson 2013, s. 143.
516 Frostenson 2013, s. 148.
517 Frostenson 2013, s. 137.
518 W.H. Auden, *Collected Poems,* London, 1976, s. 197.
519 W.H. Auden, *The Complete Works of W.H. Auden. Prose. Vol. 2, 1939–1948*, Princeton, N.J., 2002, s. 7; för hela essän, se s. 3ff.
520 Angela Leighton, *On form. Poetry, Aestheticism, and the Legacy of a Word*, Oxford, 2007, s. 145f.
521 Frostenson 1994, s. 73.
522 Anders Olsson, *Läsningar av Intet*, Stockholm, 2000, s. 346.
523 Frostenson 1991, s. 19.
524 Frostenson 1991, s. 19.
525 Frostenson 1994, s. 317.
526 Se t.ex. Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation,* Paris, 1985.
527 Se t.ex. Frostenson 1991, s. 17.
528 Frostenson 1991, s. 15.
529 Horace Engdahl, *Meteorer; Cigaretten efteråt*, Stockholm, 2012, s. 113f.
530 Guy Debord, *Skådespelssamhället*, övers. Bengt Ericson, Göteborg, 2002, s. 24. Guy Debord, *La société du spectacle. La théorie situationniste*, Paris, 1971(1967)

531 Frostenson 1989a, s. 14.
532 Jean Baudrillard, *The Transparency of Evil. Essays on Extreme Phenomena*, övers. James Benedict, London, 1993, s. 107. Jean Baudrillard, *La transparence du mal. Essai sur les phénomènes extrêmes,* Paris, 1990
533 Baudrillard 1999, s. 183.
534 Jag följer här Anders Olssons framställning, se Olsson 2000, s. 32–43.
535 Olsson 2000, s. 36.
536 Olsson 2000, s. 37.
537 För en diskussion av Ekelöfs satanism, se Olsson 2000, s. 314ff.
538 Olsson 2000, s. 316.
539 Frostenson 1994, s. 40.
540 Rainer Maria Rilke, *Sämtliche Werke. Bd 1, Gedichte, 1. Teil*, Wiesbaden, 1955, s. 753. Rainer Maria Rilke, *Sonetterna till Orfeus. Skrivna som en gravvård över Wera Ouckama Knoop, slottet Muzot i februari 1922*, övers. Martin Tegen, Stockholm, 2009, s. 67.
541 Jag är inte den första som pekar på en affinitet mellan dikterna. Henrik Petersen gjorde det när han recenserade *Karkas* för *Helsingborgs Dagblad* hösten 2004. Petersen påpekade dessutom att ”Hornet” gev uttryck för ”ett försök att röra sig vidare” fast ”utan att en verklig riktning ännu finns där”. Jag håller med om det förra, men inte det senare. Henrik Petersen, ”I Frostensons sköra våld”, *Helsingborgs dagblad*, 14 oktober 2004.
542 Katarina Frostenson, *Karkas*, Stockholm, 2004, s. 8; numrerade rader i det som följer är ur dikten, som återfinns på s. 8ff.
543 Se t.ex. Frostenson, 2013, s. 16f, men framför allt s. 40f där poeten återger minnet av ”[n]är orden en dag kom fram”.
544 Frostenson 2004, s. 35.
545 Frostenson 2004, s. 53.
546 Frostenson 2004, s. 36.
547 Olsson 2006, s. 332f.
548 Friedrich A. Kittler, *Die Wahrheit der technischen Welt. Essays zur Genealogie der Gegenwart.* 2. Auflage, Berlin, 2014(2013), s. 343.
549 Barry B. Powell*, Homer and the Origin of the Greek Alphabet*, 1991, s. 231ff.
550 Jameson 1991, s. 381.
551 Katarina Frostenson, *Sju grenar. Dikter*, Stockholm, 2018, s. 12 och s. 13.
552 Franzén 2007, s. 164.
553 Franzén 2007, s. 164.
554 Bengt Landgren, *Mannen från Prag. Rainer Maria Rilke, hans liv och hans diktning*, Möklinta, 2011, s. 368.
555 Rilke 1955, s. 714. Rainer Maria Rilke, *Duinoelegier*, övers. Camilla Hammarström, Stockholm, 2010, s. 51.

556 Rilke 1955, s. 716; Rilke 2010, s. 53.
557 Elisabeth Friis, *Mytens æstetik. Orfeus hos Gerárd de Nerval, Victor Segalen og Rainer Maria Rilke*. Roskilde Universitetscenter, 2005, s. 259.
558 Friis 2005, s. 259f.
559 Thorild *rasade* mot samtidens litterära konventioner, mot ”det antagnas fördom” och ”små-lagarnas despotism” och vägrade bedömas i enlighet med dessa. Men han drev det senare ännu längre genom att utveckla en lära om det gudomliga vansinnet, med vilket han, utan stöd i människans institutioner, kunde framställa sig själv som en förmedlande länk mellan himlen och jorden. Han behövde inte bry sig om andra; han såg, enligt Robert Azar, sig själv som ”ett språkrör för den poetiska sanning som en dag skulle utgöra grunden för en ny på naturrätten grundad samhällsordning och försona människan med Naturen och Gud”. Adjektivet ”thorildskt” kan alltså tänkas ange rasets proportioner. Thomas Thorild, *Att följa ögonblicken. Texter i urval. Under redaktion och med inledning av Horace Engdahl*, Stockholm, 2000, s. 6 & Robert Azar, *Förnuftets auktoritet. Upplysning och legitimitet hos La Motte, Thorild och Kundera*, diss. Göteborg, Lund, 2014, s. 220.
560 Frank Kermode, *Romantic Image*, London & New York, 2002(1957) s. 84f.
561 Kermode 2002, s. 58.
562 Frostenson kopplar i ”Svartmålningen” uppmärksamhet med ”det lyriska”, en förbindelse som kommer an på att det lyriska kan av- eller upptäcka någonting i världen, göra saker som annars förblivit osedda synliga: ”*Jag kan gå långt för det lyriska*. Och vad är det lyriska? Stränghet och oberäknelighet. En ordning kännbar fördold. Att inte förstå varför den uppstod men veta att den måste vara just så. / Det är uppmärksamhet. Det som syns i själva ordet, det har facettögon, blick att slå upp i rätt ögonblick, mitt i.” Frostenson 2003, s. 48.
563 Frostenson 2018, s. 132.
564 Moi 2017, s. 228.
565 Frostenson 2011, s. 29.
566 Moi 2017, s. 228.
567 Moi 2017, s. 242; se även hela kapitlet, s. 222–242.
568 Moi 2017, s. 240.
569 Frostenson 1989b, s. 6.
570 Frostenson 2011, s. 79.
571 Julia Kristeva, ”Postmodernism?”, i Peter Brooker (red.), *Modernism/postmodernism*, London, 1992, s. 198ff.
572 Frostenson 2015, s. 123f.
573 Frostenson 1994, s. 105ff.

574 Theodor W. Adorno, *Minima moralia. Reflexioner ur det stympade livet,* övers. Lars Bjurman, Lund, 1986*,* s. 276. Theodore W. Adorno, *Gesammelte Schriften. Bd 3, Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente / Max Horkheimer & Theodore W. Adorno*, 1. Aufl., Frankfurt am Main, 1981.

575 Detta högst förenklade resonemang bygger på Adorno och Horkheimers kritiska och långt mer komplexa diskussion, se Max Horkheimer & Theodor W. Adorno, *Upplysningens dialektik. Filosofiska fragment*, övers. Lars Bjurman & Carl-Henning Wijkmark. 3. uppl. Göteborg, 2012, s. 35–57.

576 Friis 2005, s. 306.

577 Se John Carey, *The Intellectuals and the Masses. Pride and Prejudice Among the Literary Intelligentsia, 1880–1939*, London, 1992.

578 Frostenson 2013, s. 14.

579 Friis 2005, s. 112.

580 Friis 2005, s. 112.

581 Friis 2005, s. 115.

582 Se Philippe Lacoue-Labarthe & Jean-Luc Nancy, *The Literary Absolute. The Theory of Literature in German Romanticism*, övers. Philip Barnard & Cheryl Lester, Albany, 1988, s. 40–51. Philippe Lacoue-Labarthe & Jean-Luc Nancy, *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, 1978.

583 Frostenson 2004, s. 12.

584 ”Die Wendung in das Offene ist der Verzicht darauf, das, was ist, negativ zu lesen.” Martin Heidegger, *Gesamtausgabe. Abt. 1, Veröffentlichte Schriften 1914–1970, Bd 5, Holzwege*, Frankfurt am Main, 1977, s. 303,

585 Jameson 1991, s. 34f.

586 För en diskussion av polemiken, se Arne Melberg, *Några vändningar hos Rilke*, Stockholm/Stehag, 1998, s. 39–52.

587 ”Weil die Sprache das Haus des Seins ist, deshalb gelangen wir so zu Seindem, daß wir ständig durch dieses Haus gehen”. Heidegger 1977, s. 310.

588 Friis 2005 s. 261.

589 Rilke 1955, s. 732.

590 ”Dieser Bezirk ist als was Wesen der Sprache das Sein selber. Singen den Gesang heißt: Anwesen im Anwesenden selbst, heißt: Dasein.” Heidegger 1977, s. 316.

591 Anna Elizabeth Balakian, *The Fiction of the Poet. From Mallarmé to the Post-Symbolist Mode*, Princeton, N.J., 1992, s. 96 och s. 100.

592 Frostenson 2011, s. 7, s. 11.

593 Frostenson 2011, s. 43.

594 Frostenson 2011, s. 62.

595 Frostenson 2011, s. 63.

596 Frostenson 2011, s. 87.
597 Frostenson 2011, s. 67.
598 Frostenson 2011, s. 111ff.
599 Jag följer här Tue Andersen Nexøs analys av *alfabet*'s formella sammansättning. För en komplett genomgång, se Tue Andersen Nexø, "Vækstprincipper. Systemernes betydning i Inger Christensens 'alfabet'", *Passage* nr 30/1998, s. 77–90.
600 Maurice Blanchot, *The Infinite Conversation*, övers. Susan Hanson, Minneapolis, 1993. s. 353.
601 Inger Christensen, *Alfabet. Digte,* Köpenhamn, 1981, s. 74f.
602 Frostenson 2015, s. 20.
603 Frostenson 2011, s. 113 och s. 111.
604 Jämför Perloff 1990, s. 28.
605 Jameson 1991, s. 409.
606 Jameson 1991, s. 409.
607 Se exempelvis Altieri 1998, s. 17 och s. 130ff.
608 Charles Bernstein, *A Poetics*, Cambridge, Mass., 1992, s. 3.
609 Bernsteins långa utläggning och diskussion av dessa återfinns i versessän "Artifice of Absorption", se Bernstein 1992, s. 9–89.
610 Se Marjorie Perloff, *Radical Artifice. Writing Poetry in the Age of Media*, Chicago, 1994, s. 54–92.
611 Katarina Frosenson, *Skallarna*, Stockholm, 2001, s. 7.
612 Jacques Derrida (med översättaren F.C.T. Moore), "White Mythology. Metaphor in the Text of Philosophy", *New Literary History*, vol. 6, nr 1/1974, s. 5–74.
613 Derrida 1974, s. 54.
614 Jameson 1991, s. 382f.
615 Frostenson 2011, s. 22; hela dikten, s. 22–31.
616 Frostenson 2011, s. 22.
617 Frostenson 2011, s. 23.
618 Se Jameson 1991, s. 17.
619 Frostenson 2011, s. 24.
620 Frostenson 2011, s. 24.
621 Frostenson 2011, s. 25.
622 Frostenson 2011, s. 25f.
623 Frostenson 2011, s. 27.
624 Frostenson 2011, s. 27f.
625 Frostenson 2011, s. 29.
626 Frostenson 2011, s. 28.
627 Jameson 1991, s. 409 & s. 386.

628 Frostenson 2011, s. 30.
629 Frostenson 2011, s. 88.
630 Frostenson 2011, s. 88.
631 Frostenson 2011, s. 62.
632 Katarina Frostenson, *Tal och regn*, Stockholm, 2008, s. 91.
633 Michel Serres, *The Incandescent*, övers. Randolph Burks, London, 2018, s. 71. Michel Serres, *L'incandescent,* Paris, 2003
634 Frostenson 2011, s. 31.
635 Elisabeth Friis, "Att bli träd", i *10TAL*, nr 29/30, 2018, s. 76.
636 Frostenson 2011, s. 56.
637 Frostenson 2011, s. 154.
638 Frostenson 2011, s. 20f.
639 Frostenson 2011, s. 153.
640 Frostenson 2011, s. 155.
641 Frostenson 2011, s. 20.
642 Jameson 1991, s. 304.
643 Jameson 1991, s. 309f.
644 Jameson 1991, s. 366.
645 Jameson 1991, s. 367.
646 Franzén 2007, s. 117.
647 Genom likheten med det absoluta kan detta associeras med Lyotards teori om det sublima som en central komponent i modernismens konst: blandningen av smärta och njutning som försöket att representera det orepresenterbara, eller negationen av alla regelsystem, skapar – en känsla som enligt Lyotard ifrågasätter subjektet, pekar på förnuftets och representationens gränser, se Jean-François Lyotard, *The Inhuman. Reflections on Time*, övers. Geoffrey Bennington & Rachel Bowlby, Stanford, 1991 s. 78–88; samt s. 107f. Jean-Françoise Lyotard, *L'inhumaine. Causeries sur le temps,* Paris, 1988.
648 Frostenson 2011, s. 49.
649 Friis 2018, s. 80.
650 Gunnar D Hansson, *Övergångar, uppskov*, Stockholm, 1979, s. 11.
651 Fredric Jameson, *Valences of the Dialectic*, London, 2009, s. 415.
652 Jacques Derrida, *Marx spöken. Skuldstaten, sorgearbetet och Den nya internationalen*, övers. Jonas (J) Magnusson, 2003, s. 29. Jacques Derrida, *Spectres de Marx. L'état de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale,* Paris, 1993.
653 Lenemark 2009, s. 116.
654 Fredrik Agell, "Afanisis. En lacansk läsning av Stig Larssons *Autisterna*", i *Tidskrift för litteraturvetenskap*, nr 4/1986, s. 40–66; Bertil Kristerson, *Stig*

Larssons idé- och romanvärld, diss. Uppsala, Uppsala, 1994; Johan Svedjedal, ”Kylans kronologi. Stig Larssons romaner”, *Gurun och grottmannen och andra litteratursociologiska studier. Om Birger Sjöberg, Vilhelm Moberg, Bruno K. Öijer, Sven Delblanc, Bob Dylan och Stig Larsson*, Stockholm, 1996, s. 133–167; Carin Franzén, *I begynnelsen var ordet. Essäer om den litterära erfarenheten*, Stockholm, 2002, s. 87–116.

655 Peter Berglund, *Segrarnas sorgsna eftersmak. Om autenticitetssträvan i Stig Larssons romaner*, diss. Umeå, Eslöv, 2004, s. 10.

656 Lenemark 2009, s. 115.

657 Lenemark 2009, s. 118.

658 Leif Nylén, ”En poet med egna spelregler”, *Dagens Nyheter*, 25 oktober 1988.

659 Luthersson 1999, s. 613, se även s. 613ff.

660 Stig Larsson, *Komedin I*, Stockholm, 1989, s. 42f.

661 Berglund 2004, s. 181.

662 Lenemark 2009, s. 120.

663 Larsson 1989, s. 44.

664 Larsson 1989, s. 45f.

665 Berglund knyter dessa stickspår till Larssons improviserade och förutsättningslösa skrivsätt, men också som en del av hans ambition att autentiskt teckna vardagens vardaglighet, tillståndet vi lever i, som förstås saknar intrig. Se Berglund 2004, s. 36ff och s. 216–232.

666 Stig Larsson, ”Att förstöra en god historia” (1984), *Artiklar 1975–2004*, Stockholm, 2006, s. 12–126.

667 Larsson 2006, s. 123.

668 Larsson 2006, s. 124.

669 Larsson 2006, s. 126.

670 Magnus Ullén, *Bara för dig. Pornografi, konsumtion, berättande*, Stockholm, 2009, s. 20.

671 Ullén 2009, s. 21.

672 Ullén 2009, s. 21f.

673 Ullén 2009, s. 22.

674 För en periodiserande diskussion, se Ullén 2009, s. 192–217.

675 Ullén 2009, s. 49.

676 Ullén 2009, s. 199.

677 Stig Larsson, ”Och vad är nu moral?”, *Chaplin,* nr 2/1983, s. 72f.

678 Stig Larsson, ”Syberbergs Hitlerfilm” (1984), *Artiklar 1975–2004*, Stockholm, 2006, s. 119.

679 Berglund 2004, s. 210.

680 Kristerson 1994 gör en utförlig diskussion av de nämnda essäerna och Larssons moralsyn på s. 52–67.

681 Kristerson 1994, s. 53.
682 Larsson 2006, s. 121.
683 Kristerson 1994, s. 56.
684 Kristerson 1994, s. 57.
685 Larsson 2006, s. 118.
686 Kristerson 1994, s. 65ff.
687 Anders Johansson, *Göra ont. Litterär metafysik*, Göteborg, 2010, s. 29.
688 Johansson 2010, s. 46.
689 Debatten som följer en sådan fråga om sedlighet sker alltså inte i syftet att censurera författaren till det provokativa verket, utan för att fungera som korrektiv till de förkastliga uttrycken som återfinns i det, varvid verket underkänns estetiskt på grund av en moralisk eller politisk defekt. Diskussionen om litterär sedlighet är således inte en juridisk fråga utan en kulturell fråga om den riktiga moralen, vilket förstås inbegriper en metanivå: vilka representationer, *topos* och gestaltade handlingar *bör vara* tabubelagda? Det normativa hjälpverbet är centralt. Tabuna måste upprättas i debatten – eftersom litteraturen generellt skrivs inom en konsensus om att den är essentiellt fri – varför de får en tillfällig karaktär. När de upprättas är det således mot bakgrund av ett större kulturellt sammanhang, en fråga om vad vi medborgare tycker är gott och ont och kanske är det ur en sådan situation som en sammanblandning av verkets uttryck och upphovspersonens moral uppstår.
690 Kay Glans, ”Skräckellitteratur!”, i *Bonniers litterära magasin,* nr 1/1991, s. 11.
691 Glans 1991, s. 11.
692 Glans 1991, s. 6.
693 Glans 1991, s. 7.
694 Gisela Fridén, ”Solskenspojken”, *Moderna tider. Politik och antipolitik, tidender och otidigheter, tankar och trender, essäer, analyser, kommentarer,* 2001, s. 53ff.
695 Fridén 2001, s. 54.
696 Lenemark 2009, s. 118.
697 Ellinor Lagerholm, ”Sista intervjun med Stig Larsson”, *Göteborgs-Posten*, 1 september 1995.
698 Lenemark 2009, s. 119.
699 Se Espen Stueland, ”Att tillföra poesin möjligheter. Om Stig Larssons poesi”, övers. Ylva Hellerud, *90TAL*, nr 27/1999, s. 35–53 och Franzén 2002, s. 97f.
700 Lenemark 2009, s. 119.
701 Johansson 2012, s. 35.

702 Horace Engdahl, *Ärret efter drömmen. Essäer och artiklar*, Stockholm, 2009, s. 169.
703 Jameson 2002, s. 178 och Jameson 2015, s. 106.
704 Stig Larsson, ”Den särskilda stilen” (1984), *Artiklar 1975–2004*, Stockholm, 2006, s. 236–245.
705 Se Roland Barthes, *Litteraturens nollpunkt*, övers. Gun & Nils A. Bengtsson, Staffanstorp, 1966, s. 11ff. Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture,* Paris, 1953
706 Larsson 2006, s. 236.
707 Larsson 2006, s. 240.
708 Larsson 2006, s. 242.
709 Witt-Brattström 2014, s. 250f.
710 Larsson 2006, s. 244.
711 Larsson 2006, s. 245.
712 Johansson 2012, s. 35.
713 Johansson 2012, s. 36.
714 Jameson 1991, s. 17.
715 Stig Larsson, ”Konst/Ingenting” (1983), *Artiklar 1975–2004*, Stockholm, 2006, s. 248; för hela, se s. 246ff.
716 Stig Larsson, *Ordningen. Samlade dikter 1985–1992*, Stockholm, 1994. Diktsamlingarna som återfinns i boken är samlade till en ny helhet. Följande titlar ingår: *Samtidigt, på olika platser*, 1985; *Deras ordning*, 1987; *Händ!*, 1988; *Ändras*, 1990; *Ett kommande arbete*, 1991; *Uttal*, 1992.
717 Denna poetologiska faktor utmärker i sig inte Larsson. I sin minnesteckning av Bertil Malmberg talar Aspenström om den som något svårbelagt, men lika viktigt som – eller ”i många fall viktigare” än – de påverkningar, intertextuella relationer och inflytanden som litteraturforskare brukar ägna sig åt att diskutera: ”en naturligt framväxande motrörelse inom diktaren själv, en leda vid det redan uppnådda, stilar slits ut och motiv förbrukas ’intill avsmak’”. Aspenström naturaliserar alltså denna motrörelse, antyder att det rör sig om ett villkor en poet tvingas förhålla sig, medan Larsson ger den mer specifik vikt genom poetologiska kvalifikationer och förklaringar. Ann Jäderlund har gett uttryck för en liknande syn på saken. Se Werner Aspenström, *Bertil Malmberg*, Stockholm, 1987, s. 75 & Hanna Nordenhök, *Det svarta blocket i världen. Läsningar, samtal, transkript*, diss. Göteborg, Malmö, 2018, s. 212f.
718 Larsson 1994, s. 493.
719 Larsson 1994 s. 493.
720 Larsson 1994, s. 494.
721 Larsson 1994, s. 494.
722 Larsson 1994, s. 495.

723 Citerat efter Berglund 2004, s. 38.
724 Stig Larsson, ”Fångade i sin egen finhet” (1996), *Artiklar 1975–2004*, Stockholm, 2006, s. 282ff.
725 Larsson 1994 s. 493.
726 Jameson 1991, s. 5.
727 Malcolm Bull, ”Between the Cultures of Capital”, *New Left Review*, nr 11, september–oktober 2001, s. 103.
728 Jameson 1991, s. 101.
729 Barthes 1966, s. 30.
730 Barthes 1996, s. 56.
731 Jameson har gett en koncis och träffande återgivning av Barthes tes: ”These 'modern writers' were therefore condemned to the invention and elaboration of what Barthes called 'a system of signs', whose full and definitive realization then at once necessarily spelled the failure of their very own enterprise, since it signaled the moment in which that system triumphantly mastered its content, became a frozen mannerism, and objectified the contextuality and intentions which, in all kinds of fluid and unformed, inchoate and uncreated ways, drove them in the direction of such elaboration in the first place.” Fredric Jameson, *The Modernist Papers*, London, 2007, s. 4.
732 Påståendet bygger på Umberto Ecos teori. I avsnittet ”Interpreting Serials” skriver han: ”I would like to consider now the case of a historical period (our own) when iteration and repetition seem to dominate the whole period of artistic creativity, and in which it is difficult to distinguish between the repetition of the media and the repetition of the so-called major arts.” Min teori stämmer dock inte helt samman med Ecos, utan är ett slags överföring av den upprepande serielogik som han menar präglar postmoderniteten. Umberto Eco, *The Limits of Interpretation*, Bloomington, Indiana, 1990, s. 84; för hela avsnittet, se s. 83–100.
733 Stig Larsson, *När det känns att det håller på ta slut. Roman*, Stockholm, 2012, s. 437.
734 Larsson 2012, s. 43.
735 Larsson 2012 s. 42f.
736 Larsson 2012, s. 349.
737 Engdahl 2009, s. 169.
738 Det kan, enligt Jameson, ges materiell förklaring. Den moderna konsten, menar han, fick kraft genom att vara en arkaisk kvarleva i en ekonomi som moderniserades: den glorifierade, hyllade och dramatiserade en äldre form av *individuell produktion* som den moderniserande ekonomin höll på att tränga undan. Det gjorde att den estetiska produktionen kunde

erbjuda en utopisk bild av en mer *human* värld, av en mer human produktionsordning. Postmoderniteten infaller när denna arkaiska kvarleva är försvunnen. Se Jameson, 1991, s. 306ff.

739 För en kortfattad diskussion av detta, se Andrew Goldstone, *Fictions of Autonomy. Modernism from Wilde to de Man*, Oxford, 2013, s. 21ff; se också t.ex. Theodor W. Adorno, *Gesammelte Schriften. Bd 7, Ästhetische Theorie*, 6. Aufl., Frankfurt am Main, 1996, s. 32f.

740 Engdahl 2009, s. 169.

741 Toril Moi sammanfattar saken så här: "Ideologues of modernism are fundamentally concerned with justifying the autonomy of art, philosophically, existentially, and materially." Toril Moi, *Henrik Ibsen and the Birth of Modernism. Art, Theatre, Philosophy*, Oxford, 2006, s. 20.

742 Larsson 2006, s. 246f.

743 Stig Larsson, "Jaget och saken" (1983), *Artiklar 1975–2004*, Stockholm, 2006, s. 101; s. 100–109.

744 Larsson 2006, s. 101.

745 Larsson 2006, s. 247.

746 T.S. Eliot, *The Complete Prose of T.S. Eliot. The Critical Edition. Volume 2. The Perfect Critic, 1919–1926*, Baltimore/London, 2014, s. 105–114.

747 Eliot 2014, s. 106.

748 Eliot 2014, s. 107.

749 Eliot 2014, s. 107.

750 Stig Larsson, *Natta de mina*, Stockholm, 1997, s. 73f.

751 Citerat efter Walter Benjamin, "Om några motiv hos Baudelaire", *Bild och dialektik. Essäer i urval*, övers. Carl-Henning Wijkmark, Göteborg, 2014, s. 122f; s. 114–159.

752 Benjamin 2014, s. 123.

753 Stig Larsson, *En andra resa*, Stockholm, 1992 s. 117ff.

754 Larsson 2006, s. 283.

755 Stig Larsson, "2x Kyrklund"(1988/1996), *Artiklar 1975–2004*, Stockholm, 2006, s. 80; s. 78ff.

756 I sin definition av kitsch går Tiffany tillbaka på hur och i vilket syfte som termen introduceras i konstdiskussionen under tidigt nittonhundratal, det vill säga för att identifiera och fördöma masskulturella produkter. Verk som då kunde betecknas som kitsch var härledda, snarare än originella, och hade alltså inte bara, i motsats till ordets samtida konnotationer, med folklig kultur att göra. Tvärtom betraktades kitschen av författare som Clement Greenberg och Hermann Broch som ett parasitiskt fenomen: genom att aptera och kopiera element från högkulturen bildade den ett den sanna konstens och poesins simulakra. Skönhet, eller 'det vackra',

är denna konsttyps centrala kvaliteter, eftersom de är lätta att efterlikna och således reproducera, handlingar som på en gång tunnar ut värdet och skapar ett överflöd av skönhet. Och detta, menar Tiffany, möjliggör att se kitschen som en väsentlig poetisk kvalitet, som en utväxt från ”det höga” och inte sällan begränsade vokabulär som är associerat med poesi, en utväxt som fungerar genom en reproduktion av somliga ord, fraser och verbala konstruktioner som i sig ”framkallar” poesin eller det poetiska genom att ha en sorts generell poetisk *effekt*. Orkestreringen av en sådan effekt kopplar genast samman poesin med frågan om en publik, kanske till och med den masskultur som vanligen förknippas med begreppet kitsch. Det här går förstås på tvärs mot modernismens ideologi, men Tiffany lägger till att det inte är svårt att finna betydande fickor av kitsch också i modernismens huvudverk. Se Daniel Tiffany, *My Silver Planet. A Secret History of Poetry and Kitsch*, Baltimore, 2014, s. 1–17.

757 Larsson 2006, s. 80.

758 Engdahl 1986, s. 37.

759 Larsson 1992, s. 119.

760 Larsson 1992, s. 117.

761 Se Jameson, 1998, s. 73–92 och François Gaillard, ”Technical Performance. Postmodernism, Angst, or Agony of Modernism?” i Verena Andermatt Conley (red.), *Rethinking Technologies*, Minneapolis, 1993, s. 143–155.

762 Jameson 1998, s. 86.

763 Stueland 1999, s. 42f.

764 Larsson 1992, s. 119.

765 Stig Larsson, *Samtidigt, på olika platser*, Stockholm, 1985, s. 55.

766 Se Jennifer Ashton, *From Modernism to Postmodernism. American poetry and Theory in the Twentieth Century*, Cambridge, 2005, s. 1–29.

767 Larsson 1985, s. 75.

768 Stueland 1999, s. 39.

769 Se Erik Erlansons diskussion av fenomenet i Erlanson 2017, s. 5f.

770 Stig Larsson, *Ändras*, Stockholm, 1990, s. 25.

771 Pekoralet kan bestämmas med Nationalencyklopedins handboksdefinition: ”ett litterärt verk kännetecknat av den icke avsedda komiska effekt som uppstår ur kontrasten mellan författarens aningslösa banalitet och hans misslyckade ansträngningar att imitera en högstämd eller högtidlig stil”. *Nationalencyklopedin*, ”Pekoral”, nätuppl. (hämtad 4 mars 2018)

772 Daniel Möller, ”Pekoral och pekoralister i Sverige”, *Litteraturbanken.se*, 2018.

773 Daniel Möller, ”Pekoralpastischen som metod. Gunnar Ekelöf i Grönköping” i Gunnar Ekelöf, *Dikter i Grönköpings veckoblad*, Stockholm, 2016, s. 10f.

774 Carl Olov Sommar, *Gunnar Ekelöf. En biografi*, Stockholm, 1989, s. 371.
775 Pär Hellström, *Livskänsla och självutplåning. Studier kring framväxten av Gunnar Ekelöfs Strountesdiktning*, Uppsala, 1976, s. 274.
776 Anders Mortensen, ”Gunnar Ekelöfs *Strountes* i och bortom femtiotalets offentlighet”, i Anders Ohlsson & Torbjörn Forslid (red.), *Litteraturens offentligheter*, Lund, 2009, s. 119–138.
777 En författare som Philip K Dick brukar detta topos flitigt och varierar det i novellen ”Exhibit Place” (1954) och romanerna *Flow My Tears, the Policeman Said* (1976) samt *The Divine Invasion* (1981). Det återfinns dock även hos en författare mer samtida med Larsson, Niklas Rådström, vars (senare filmatiserade) novell ”Eiffeltornet” (i *Berättat om natten – och andra historier om spöken, skuggorna och månen*, 1988) handlar om en man som vaknar upp ur en dröm om att Eiffeltornet inte fanns och när han sedan berättar för sin fru om drömmen förstår hon inte vad han menar, har ingen aning om vad det är för torn som han pratar om.
778 Stig Larsson, *Deras ordning*, Stockholm, 1987, s. 48.
779 Larsson 1987, s. 48f.
780 Larsson 1990, s. 31.
781 Larsson 1987, s. 49.
782 Larsson 1985, s. 47.
783 Jameson 2007b, s. 230f.
784 Larsson 1987, s. 16.
785 Larsson 1987, s. 16.
786 Ben Jeffery, *Anti-Matter. Michel Houellebecq and Depressive Realism*, Winchester, 2011, s. 40.
787 Se William Marx, *L'adieu à la littérature. Histoire d'une dévalorisation XVIIIe–XXe siècles*, Paris, 2005.
788 Stig Larsson, *Autisterna*, [Ny utg.], Stockholm, 2010(1979), s. 67 & 69.
789 Anders Ohlsson, ”Synen av ett oavbrutet ingenting. Filmanknytning i Stig Larssons romaner *Autisterna* och *Nyår*”, *Tidskrift för litteraturvetenskap*, nr 1/1997, s. 72; s. 70–89.
790 Stig Larsson, *Nyår*, [Ny utg.], Stockholm, 2007(1984), s. 11.
791 Ohlsson 1997, s. 82f.
792 Larsson, 1987, s. 31.
793 Eivind Røssak, *Selviakttakelse. En tendens i kunst og litteratur*, Oslo, 2005, s. 32ff.
794 Røssak 2005, s. 41.
795 Se Geir Gulliksen, *Virkelighed og andre essays,* Oslo, 1996, s. 221–239.
796 Røssak 2005, s. 42.
797 Stavning korrigerad, citerat efter Røssak 2005, s. 42.

798 Røssak 2005, s. 48.
799 Götselius 1998, s. 13.
800 Printz-Påhlson 1971, s. 163.
801 Götselius 1998, s. 13.
802 Götselius 1998, s. 13.
803 Götselius 1998, s. 13ff.
804 Anders Johansson, *Självskrivna män. Subjektiveringens dialektik*, Göteborg, 2015, s. 52.
805 Som Götselius sedan visar är det en mer komplex omständighet än en legitimerande överföring av en religiös tankefigur till vetandets och litteraturens fält, där "*legitimeringen* som handling", en juridisk teknik, möjliggör ett nytt system för diskursiv auktorisering. Förmågan att skapa något *ex nihilo* inrättas i ett strikt juridiskt sammanhang. Se Thomas Götselius, *Själens medium. Skrift och subjekt i Nordeuropa omkring 1500*, Göteborg, 2010, s. 224–243.
806 Johansson 2015, s. 68.
807 Larsson 1987, s. 16.
808 Edith Södergran, *Samlade dikter*, Stockholm, 2007, s. 140.
809 Johansson 2015, s. 60.
810 Johansson 2015, s. 6.
811 Även Franzén uppmärksammar självdestruktiviteten hos Larsson, men diskuterar den på ett något annorlunda sätt, se t.ex. Franzén 2002, s. 100f & s. 105f.
812 Fast inte på samma fullständiga sätt som Johansson menar sker i Johan Jönsons *Livdikt*, där det är "det icke-valda livet som tecknas" och subjektiviteten är "skenbar och ofrånkomlig, utsuddad och reifierad", Johansson 2015, s. 155 och s. 161; för hela analysen, se s. 153ff.
813 Lenemark 2009, s. 119.
814 Franzén 2002, s. 88.
815 Larsson 1990, s. 69.
816 Larsson 1990, s. 70.
817 Larsson 1990, s. 71.
818 Larsson 1997, s. 5.
819 Horace Engdahl, *Stilen och lyckan. Essäer om litteratur*, Stockholm, 1992, s. 173.
820 Larsson har själv kommenterat titeln på ett par ställen. I memoarerna skriver han att han sökte en titel "som vid ett första påseende framstod som något annat än svenska: *Likar, Matar, Natta de mina*. Norska, spanska, italienska och i fallet med *Wokas lax?* ett språk från norra Sibirien, jukagiriska, tjuktjisk eller det på sydvästra Kamtjka talade itelmenska". I *Avkläd-*

da på ett fält oroar sig Larsson för att en vaken läsare ska upptäcka titelns likhet med den återkommande benämningen, ”de mina”, som berättaren i Thomas Bernhards *Auslöschung. Ein Zerfall* (1986) använder om sin familj. Man kan förstå varför: när boken börjar har berättarens föräldrar och bror nyss avlidit och en skamfylld refräng börjar mala i hans huvud. På svenska lyder den: *”Men jag kan ju inte avskaffa de mina för att jag vill det*”. Han hatade dem, flydde från dem många år tidigare, men han älskade platsen de levde på och refrängen fungerar som ett tecken på att han ändå, kanske, vore kapabel att just avskaffa dem för att få tillbringa sitt liv där. Men Larsson förnekar alltså att det skulle röra sig om en ”löjlig blinkning” till Bernhard. Han vill inte att någon ska få för sig att den härbärgerar en illa dold aggression mot sina närmaste: ”Det är alltså inte så. / Snarare kan man säga att det är tvärt om!” Larsson 2012, s. 323; Stig Larsson, *Avklädda på ett fält*, Stockholm, 2000, s. 35; Thomas Bernhard, *Utplåning. Ett sönderfall*, [Ny utg.], övers. Margaretha Holmqvist, Stockholm, 2015, t.ex. s. 16 och s. 17.

821 Larsson 1997, s. 35.

822 Larsson 1997, s. 35.

823 Larsson 1997, s. 37.

824 Larsson 1997, s. 37.

825 Götselius 1998, s. 16.

826 Larsson 1997, s. 37.

827 Jacques Derrida, ”Platons apotek”, övers. Jan Stolpe, *Apoteket*, Lund, 2007, s. 43f; s. 11–143.

828 Ingemar Algulin, *Den orfiska reträtten. Studier i svensk 40-talslyrik och dess litterära bakgrund*, Stockholm, 1977.

829 Derrida 2007, s. 46.

830 Larsson 1997, s. 82f.

831 Franzén 2002, s 97.

832 Derrida 2007, s. 49.

833 Larsson 1997, s. 37f.

834 Författaren som påstår att ett av hans centrala verk är orsakat av slumpen är möjligen ett slags *topos*, värt att undersöka vidare. Exempel: Gunnar D Hansson berättar på ett ställe att hans genombrottsverk *Olunn* (1989) skrevs på uppmaning av Erik Beckman: ”Det var Erik Beckman som sa till mig att jag skulle skriva om makrill. Varför skriver du inte om makrill – makrill kan du ju! Men räckte det verkligen med makrill? Det hade ju mig veterligt aldrig räckt förr.” Gunnar D Hansson, *Lyckans berså. Essäer och annat*, Göteborg, 2008, s. 137.

835 Larsson 1997, s. 39f.

836 Jfr Götselius, 1998, s. 17.
837 Lenemark 2009, s. 131.
838 Lenemark 2009, s. 132.
839 Larsson 1997, s. 40f.
840 Stig Larsson, *Introduktion*, Stockholm, 1986, s. 188f.
841 Larsson 1986, s. 189.
842 Larsson 1997, s. 11.
843 Larsson 1997, s. 11.
844 Larsson 1997, s. 12.
845 Götselius 1998, s. 17.
846 Derrida 2007, s. 62.
847 Larsson 1986, s. 189.
848 Larsson 1997, s. 59.
849 Larsson 1997, 96.
850 Se Larsson 1997, s. 78f.
851 Larsson 1997, s. 52.
852 Larsson 1997, s. 52f.
853 Larsson 1997, s. 53.
854 Larsson 1997, s. 53.
855 Larsson 1997, s. 114.
856 Larsson 1997, s. 114.
857 Larsson 1997, s. 54.
858 Larsson 1997, s. 54.
859 Larsson 1997, s. 54.
860 Larsson 1997, s. 54.
861 Franzén 2002, s. 98.
862 Larsson 1997, s. 82f.
863 Latour 1993, s. 44.
864 Sianne Ngai, *Our Aesthetic Categories. Zany, Cute, Interesting*, Cambridge, Mass./London, 2012, s. 110–173; se särskilt, s. 168ff.
865 Larsson 1997, s. 55.
866 Larsson 1997, s. 55f.
867 Se t.ex. Paul de Man, *Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*, New Haven/London, 1979, s. 17f.
868 Larsson 1997, s. 57.
869 Stig Larsson *Helhjärtad tanke*, Stockholm, 1999, s. 22f.
870 Larsson 1997, s. 57.
871 Larsson 2000, s. 20.
872 Larsson 1997, s. 59.
873 Larsson 1997, s. 59f.

874 Larsson 2000, s. 17.
875 Larsson 1987, s. 63.
876 Larsson 2000, 17f.
877 Larson 2000, s. 19.
878 Larsson 2000, s. 22 och 23.
879 Götselius 1998, s. 21.
880 Larsson 2000, s. 23.
881 Larsson 1997, s. 73.
882 Larsson 1997, s. 73f.
883 Larsson 1997, s. 74
884 Larsson 1997, s. 75
885 Larsson 1997, s. 75
886 Larsson 1997, s. 74
887 Røssak 2005, s. 49ff.
888 Røssak 2005, s. 54.
889 Larsson 1997, s. 76.
890 Larsson 1997, s. 115.
891 Det senare, måste medges, är nog att vänta sig för mycket, också om det är tal om en särskilt bildad läsare. Jag hämtar uppgiften från Røssak, som i sin tur hämtar den från ett mejl signerat HE, vilket sannolikt är Horace Engdahl. Røssak 2005, s. 104.
892 Åsa Beckman, ”Adjö till poesin. Stig Larsson begraver en genre”, *Dagens Nyheter*, 10 oktober 1995.
893 Larsson 2012, s. 103.
894 Åsa Beckmans artikel ledde sedan till en längre diskussion om den svenska kulturens problematiska vördnad för manlig genier, ett slags förspel till det som ett par år senare skulle kallas för Kulturmansdebatten.
895 Åsa Beckman, ”Manliga genier med rätt att svina”, *Dagens Nyheter*, 1 maj 2010.
896 Larsson 2012, s. 103f.
897 Larsson 1997, s. 96.
898 Larsson 1997, s. 96.
899 Lenemark 2009, s. 132f.
900 Larsson 1997, s. 97.
901 Larsson 1997, s. 98.
902 Larsson 1997, s. 99.
903 Jan Arnald, ”Öga mot öga med livsglädjen”, *Göteborgs-Posten*, 10 oktober 1995.
904 Magnus William-Olsson, ”Lusten, Larsson! Lusten!”, *Aftonbladet*, 10 oktober 1995.

905 Nina Lekander, ”Vafalls?”, *Expressen*, 10 oktober 1995.
906 Larsson 1997, s. 100f.
907 Stig Sæterbakken, *Det onde øye. Essays*, Oslo, 2001, s. 98.
908 Johansson 2012, s. 56.
909 Larsson 1997, s. 102.
910 Larsson 1997, s. 102.
911 Larsson 1997, s. 103.
912 Sæterbakken 2001, s. 101–117.
913 Johansson 2003, s. 125.
914 Johansson 2010, s. 6f.
915 Kettil Johansson, ”Närmare Gud till Stig. Kettil Johansson träffar en hämndlysten författare – …med absolut gehör”, *Expressen*, 4 maj 1997.
916 Johansson 2010, s. 36.
917 Johansson 2003, s. 125–147.
918 Johansson 2003, s. 160.
919 Larsson 1997, s. 70.
920 Lenemark 2009, s. 135.
921 Carl Fredrik Holtermann, ”Stig Larsson, författare, hatad av många”, *Svenska Dagbladet*, 18 april 1997.
922 Kristoffer Leandoer, *Barn. Paradiset och flykten därifrån*, Malmö, 2018, s. 98.
923 Texten är en kortfattad kommentar till Malmbergs uppfattning att utseendet bör räknas till en författares samlade verk. Både Larssons utseende och författarskap är alltså förfallsexempel. Se Peter Luthersson, ”Om diktarens verk”, i Per Erik Ljung & Helena Nilsson (red.), *Den största lyckan. En bok till Vilhelm Ekelund*, Lund, 1999, s. 152f.
924 Magnus Eriksson, ”En struntbok”, *Svenska Dagbladet*, 6 maj 1997.
925 Parallellt med det påpekar han att poesin, som under åttiotalet var nödvändig att förhålla sig till, ”via poesin formulerades tiden”, nu vid seklets slut spelar en marginell roll, ”ett slags litteraturens skidskytte, en gren långt ute i periferin”. Se Per Svensson, ”Larssons lister”, *Expressen*, 6 maj 1997.
926 Nina Lekander, ”Bilen gör att jag känner mig vuxen”, *Expressen*, 6 maj 1997.
927 Claes Wahlin, ”Stig Larssons Bekännelser”, *Aftonbladet*, 6 maj 1997.
928 Lenemark 2009, s. 142.
929 Thomas Götselius, ”Den stiglarssonska rösten”, *Göteborgs-Posten*, 6 maj 1997.
930 Thomas Götselius, ”Förödmjukelsens estetik”, *Dagens Nyheter*, 3 april 1998.

931 Tobias Berggren, *Fält och legender. Dikter, förståelseförsök, fantasier, nonsens, tolkningar*, Stockholm, 1997, s. 63.
932 Ole Hessler, "… och så uppstod hämnden", *Dagens Nyheter*, 30 mars 1997.
933 Ole Hessler, "Det dåliga rymmer en slags sanning", *Dagens Nyheter*, 6 maj 1997.
934 Lenemark 2009, s. 139.
935 Lenemark 2009, s. 140f
936 Franzén , s. 97.
937 Larsson 1994, s. 494.
938 Lenemark 2009, s. 138.
939 Lenemark 2009, s. 138.
940 Larsson 1997, s. 53.
941 Larsson 1997, s. 13.
942 Larsson 1997, s. 115.
943 Larsson 2000, s. 55.
944 Larsson 1997, s. 116.
945 Larsson 1997, s. 116.
946 Larsson 1997, s. 117.
947 Adorno 1996b, s. 10.
948 Larsson 1997, s. 117.
949 Återpublicerad i Engdahl 2009, s. 108ff.
950 Larsson 1997, s. 5.
951 Jameson 2002, s. 177f.
952 Engdahl 2009, s. 113.
953 Som exempel är nykritiken och Clement Greenberg huvudsakliga upphovsmän i USA, medan poststrukturalismen i allmänhet och Blanchots tidiga skrifter i synnerhet står som ansvariga för en liknande ideologisering i Europa. Se Jameson 2002, s. 176f och s. 180–196.
954 Jameson 2002, s. 179.
955 Även Moi menar att modernismens ideologi fortsätter existera på somliga ställen i den postmoderna kulturen. Moi 2006, s. 30.
956 Engdahl 2009, s. 114.
957 Engdahl 2009, s. 113.
958 Horace Engdahl, "Högkultur som subkultur?" i Svenska Akademien, *Högkultur som subkultur? Inledande anföranden vid ett seminarium i Börssalen den 29 mars* 2006, Stockholm, 2006, s. 10ff.
959 Jameson 2002, s. 178.
960 Engdahl 2006, s. 15.
961 "Det räcker med att anse att den konstnärliga behandlingen av ett motiv låter sig avnjutas oberoende av värdet hos det framställda för att man enligt

Bourdieu ska tillhöra den förtryckande eliten. För massan ligger konstens skönhet i motivets skönhet. Man föredrar en tafflig målning av en solnedgång eller hjortar vid en bäck framför en aldrig så raffinerad framställning av en sten eller några potatisskal. Smaken för modern konst och musik beskrivs av Bourdieu som en smart social strategi. Uppslutningen kring våra konstuttryck är ett sätt att jaga ut vanligt folk från den bekväma kupé som eliten har inrett åt sig själv med sina institutioner, stipendier och sinekurer." Se Engdahl 2006, s. 15.

962 Ska vi kanske förstå både Larssons och Engdahls texter i linje med den berömda tanken som Frank Kermode utvecklar från Augustinus och formulerar som "[n]o longer imminent, the End is immanent"? Är oron ett sätt att skapa form åt deras egen plats i litteraturens tid och historia genom att prägla den med ett slut? Se Frank Kermode, *The Sense of an Ending. Studies in the Theory of Fiction, with a New Epilogue*, Oxford, 2000(1967), s. 25.

963 För en genomlysande diskussion, se Per I. Gedin, *Litteraturen i verkligheten. Om bokmarknadens historia och framtid,* [2., bearb. och utök. uppl.], Stockholm, 1997, s. 168–182.

964 Berglund 2004, s. 40f.

965 I motsats till Engdahl, som 2006 alltså menade att förändringen orsakades av Pierre Bourdieu, som när han 1979 publicerade *La Distinction. Critique sociale du judgement* "hällde flytande syra på alltsammans". Engdahl 2006, s. 14.

966 Jeremy Green, *Late Postmodernism. American Fiction at the Millennium*, New York, 2005, s. 19–45.

967 Green 2005, s. 35.

968 Mark McGurl ger i *The Program Era* (2009) en i sammanhanget relevant beskrivning av romanen och litteraturen som en *experiential commodity* eller upplevelsevara, det vill säga en vara vars värde, snarare än att vara en funktion av mängden arbete som krävs för dess produktion, beror av kvaliteten och kvantiteten på *upplevelsen* den erbjuder. McGurl jämför det med turism: "where the tourist pays simply *to be* in a certain place but hedges the immateriality of his experience by taking pictures and purchasing durable souvenirs. Since reading novels and being on vacation are so often aligned in popular practice, we might well suspect a deep link between the two. Isn't the printed matter of the novel put back on the shelf in a sense the 'souvenir' of the quasi-touristic imaginary experiences that were had inside it?" Se Mark McGurl, *The Program Era. Postwar Fiction and the Rise of Creative Writing*, Cambridge, Mass., 2009, s. 12ff, citat på s. 15.

969 Daniel Bell, *The Coming of Post-Industrial Society. A Venture in Social Forecasting.* New York, 1973.

970 David Harvey, *The Condition of Postmodernity. An Inquiry into the Origins of Social Change*, Oxford, 1989.
971 Ernest Mandel: *Senkapitalismen,* övers. Bengt Andersson, Stockholm, 1974–1975. Ernest Mandel, *Der Spätkapitalismus. Versuch einer marxistischen Erklärung,* Frankfurt am Main, 1972.
972 Berglund 2004, s. 46.
973 Harvey 1989, s. 189ff.
974 Dessa informationsteknologier har, som Jameson har konstaterat, även stor betydelse för konsten och litteraturen. Om modernismen närdes och inspirerades av de nya *produktionsmaskinerna*, står senare litteratur och konst handfallen inför *reproduktionsmaskinerna*, som spottar ur sig en sådan volym av bilder och budskap att ingen konstart kan tävla med dem. Reklamen, skulle en drastisk slutsats göra gällande, tar över ”the popular imaginary”, som Perry Anderson kallar det. Se Jameson 1991, s. 36f och Anderson 1998, s. 89.
975 Derrida 2003, s. 124ff.
976 Sentensen är Jamesons och finns i två versioner. Den mest berömda, bevingade, hittas i essän ”Future City” (2003) och lyder: ”Someone once said that it is easier to imagine the end of the world than to imagine the end of capitalism.” Den ”someone” han benämner här är dock ingen annan än Jameson själv. I förordet till *The Seeds of Time* (1994) skrev han nämligen: ”It seems to be easier for us today to imagine the thoroughgoing deterioration of the earth and of nature than the breakdown of late capitalism; perhaps that is due to some weakness in our imaginations.” Se Fredric Jameson, ”Future City”, *New Left Review*, nr 21, maj–juni 2003, s. 76 (s. 65–79); och Fredric Jameson, *The Seeds of Time*, New York, 1994, s. xii.
977 Bauman 1999, s. 57.
978 Bauman 1999, s. 59.
979 Green 2005, s. 41.
980 Green 2005, s. 42.
981 Engdahl 2009, s. 108.
982 Jameson 1991, s. 131f.
983 Jameson 1991, s. 131.
984 Jameson 1991, s. 152.
985 Engdahl 2006, s. 10.
986 Engdahl 2006, s. 16.
987 Jameson 1991, s. 1.
988 Green 2005, s. 13.
989 Larsson 1997, s. 117.
990 Uppdelningen mellan folket och konstnärerna, massan och de få som vet

vad kvalitet är, går tillbaka på ett centralt modernistiskt topos, ett slags antagonism som John Carey avhandlar i *The Intellectual and the Masses* (1992). Han menar att denna antagonism är avgörande för modernismen: den modernistiska litteraturen kan, menar han, förstås som en reaktion på att det efter artonhundratalets utbildningsreformer plötsligt uppstod en mycket större skara läsare än någonsin förut. Syftet med den modernistiska stilens svårhet, tydligt associerad med kvalitet, var att återstifta distansen mellan de intellektuella och massorna, mellan de enskilda intelligenserna och det dumma kollektivet. Se Carey 1992.

991 Johansson 2003, s. 49.

992 Lars Iyer, "Nude in Your Hot Tub, Facing the Abyss (A Literary Manifesto After the End of Literature and Manifestos)", i Ben Eastham (red.), *The White Review Anthology,* London, 2017, s. 9; s. 8–19.

993 Larsson, 2006, s. 283.

994 Larsson 1997, s. 96.

995 Iyer 2017, s. 10f.

996 Iyer 2017, s. 18.

997 Engdahl 1992, s. 173.

998 Frederik Tygstrup, "Litteraturens geografi, teknologi og epistemologi", *Kritik* nr 213, 2015, s. 22; s. 22ff.

999 Tygstrup 2015, s. 28.

1000 Fler författare än Jonathan Franzen har vittnat om detta, men hans elegiska vittnesmål är träffande: "For every reader who dies today, a viewer is born, and we seem to be witnessing, here in the anxious mid-nineties, the final tipping of the balance." Se Jonathan Franzen, *How to be Alone. Essays*, London, 2002, s. 165.

1001 Franzén 2002, s. 97.

1002 Tygstrup 2015, s. 27.

1003 Karl Ove Knausgård, *Min kamp. Roman. Bok 6*, Oslo, 2011, s. 395.

1004 Tygstrup 2015, s. 28.

1005 Knausgård 2011, s. 232.

1006 Tygstrup 2015, s. 29.

1007 Larsson 2006, s. 101 och s. 283.

1008 Med "myten om litteraturen" åsyftar jag den semiologiska innebörd som Barthes ger myten i *Mythologies* (1959), det vill säga ett sätt att ge något betydelse, ett metaspråk: enskilda litterära verk betecknar, eller är signifikat för, Litteraturen, som i sin tur är signifikanten, det enskilda verkets egentliga mening. Förskjutningen som sker när litteraturen blir myt innebär att den töms på mening, förlorar konkretion och historicitet och får den att framstå som naturgiven eller allmängiltig. Se Roland

Barthes, *Mytologier*, övers. Karin Frisendahl, Elin Clason & David Lindberg, Lund, 2007, s. 201–254.

1009 Barthes 2007, s. 225.

1010 Stueland 1999, s. 42f.

1011 Jameson 2002, s. 157f.

1012 Jameson 2002, s. 126ff.

1013 Barthes 2007, s. 227.

1014 Barthes 2007, s. 229.

1015 I relation till de amerikanska nykritikernas institutionalisering och kodifiering av den modernistiska poesin – modernismens amerikanska ideologisering – skriver Erik Erlanson om den litterära institutionens förmåga att repatriera flyktförsök med mindre teoretisk överlagring. Jag har lånat följande formulering från honom: ”Vad en poet än gör, kan en kapabel lyrikläsare alltid göra dikten till lyrik”, Erlanson 2017, s. 59.

1016 Erlanson presenterar en annan intressant strategi i sin diskussion av John Ashbery och Frank O’Hara. Ashbery vittnar om en insikt i predikamentet som diskuterats här, men betraktar det som en välsignelse. Det medför nämligen möjligheten att arbeta ostört, bortse från grälen som präglar den estetiska diskussionen. Vet man att myten, eller institutionen (Erlanson skriver ”traditionen”) kommer att införliva en oavsett vad man gör, finns ingen anledning att bryta med den. O’Hara, å sin sida, skrev varken med eller mot etablissemanget, han ignorerade det istället och upplevde sig leva och verka i en tid som kunde beskrivas som postantiestetisk. Dessutom struntade han i hög grad i att publicera sig, en form av skrivande tystnad. Se Erlanson 2017, s. 83.

1017 Larsson 1997, s. 39.

1018 Tankar sporrade av Magnus Ullén, ”Kristusprincipen”, *Samlaren. Tidskrift för forskning om svensk och annan nordisk litteratur*, vol. 135, 2014, s. 153f.

1019 Stefan Kjerkegaard & Anne Myrup Munk, ”Litterær selvfremstilling og autofiktion i en skandinavisk optik”, i Mads Bunch (red.) *Millennium. Nye retninger i nordisk litteratur*, Hellerup, 2013, s. 328.

1020 Printz-Påhlson 1971, s. 165.

1021 Printz-Påhlson 1971, s. 161.

1022 Printz-Påhlson 1971 s. 162.

1023 Jameson 1991, s. 318.

1024 Jameson 2015, s. 106.

1025 Jameson 2015, s. 106.

1026 Barthes 1979, s. 14.

1027 Green 2005, s. 43.

1028 Larsson 1987, s. 189.
1029 För dessa, se Nathan Brown, ”Postmodernity, not yet”, *Radical Philosophy*, 2.01, 2018, s. 16ff.
1030 Brown 2018, s. 19.
1031 Brown 2018, s. 21.
1032 Jämför Jameson 2002, s. 104.
1033 Sara Danius, ”Fredric Jameson och det postmoderna”, i Sven Olov Wallenstein (red.), *Svar på frågan: Vad var det postmoderna?*, Stockholm, 2011, s. 87.
1034 Se Jameson 1991, s. xiiff och Jameson 2002, s. 23.
1035 Jameson 2002, s. 215.
1036 David Perkins, *A History of Modern Poetry. Modernism and After*, Cambridge, Mass., 1987, s. 332.
1037 Perkins 1987, s. 332.
1038 Jämför Jameson 2008, s. 483.
1039 Citerat efter Perkins 1992, s. 35.
1040 Perkins 1992, s. 185f.
1041 Luthersson 2002.
1042 Se t.ex. Luthersson 2002, s. 94.
1043 För en sammanfattande diskussion, se Luthersson 2002, s. 280f.
1044 Luthersson 2002, s. 277.
1045 Luthersson 2002, s. 278f.
1046 Luthersson 2002, s. 282–294.
1047 Luthersson 2002, s. 298–311.
1048 Luthersson 2002, s. 295f.
1049 Algulin 1977, s. 520
1050 Luthersson 2002, s. 324.
1051 Luthersson 2002, s. 36.
1052 Luthersson 2002, s. 324.
1053 Magnus Ullén, ”Modernism och utopi. Fredric Jameson, Peter Luthersson och litteraturens värde”, *Samlaren. Tidskrift för forskning om svensk och annan nordisk litteratur*, vol. 128, 2007, s. 236ff; s. 257ff.
1054 Ullén 2007, s. 259.
1055 Se Ullén 2007, s. 256 och Jameson 2002, s. 199f.
1056 Se Ullén 2007, s. 242 och Jameson 2002, s. 5.
1057 Printz-Påhlson 1971, s. 161.
1058 Se Luthersson 2002, s. 13–59.
1059 Per Rydén, *Domedagar. Svensk litteraturkritik efter 1880*, Lund, 1987, s. 488–514.
1060 Ulf Linde, *Spejare. En essä om konst*, Stockholm, 1960, s. 102.

1061 Linde 1960, s. 103.
1062 Holmberg 1987, s. 87–106.
1063 Se Beata Agrell, *Romanen som forskningsresa, forskningsresan som roman. Om litterära återbruk och konventionskritik i 1960-talets nya svenska prosa*, Göteborg, 1993, s. 155f och s. 163ff.
1064 För en djuplodande och kontextualiserande diskussion av denna, se Rikard Schönström, *Minnets öar, glömskans tradition. En studie i Göran Printz-Påhlsons poesi*, Stockholm, 1995, s. 12f & s. 61–107.
1065 Schönström 1995, s. 8.
1066 Schönström 1995, s. 98f.
1067 Schönström skriver inte att han blev ”bortglömd” under sjuttiotalet, men aktiverar en form av konjunktursbildspråk som är likvärdigt med ordet: ”I takt med att litteraturen politiserades och ’demokratiserades’ under senare hälften av sextiotalet dalade Printz-Påhlsons lyriska stjärna snabbt för att under sjuttiotalet nära nog tyna bort.” Schönström 1995, s. 98.
1068 Agrell 1993, s. 89.
1069 Agrell 1993, s. 153.
1070 Agrell 1993, s. 106.
1071 Se Agrell 1993, s. 176 och s. 251.

LITTERATURFÖRTECKNING

Tryckt material

Abrahms, M.H., *The Mirror and the Lamp. Romantic Theory and the Critical Tradition*, London, 1971(1953)

Adorno, Theodor W., *Minima moralia. Reflexioner ur det stympade livet,* övers. Lars Bjurman, Lund, 1986

–, "Die Idee der Naturgeschischte" (1932), *Gesammelte Schriften. Bd 1, Philosophische Frühschriften,* 3. Aufl., Frankfurt am Main, 1996(1973) [1996a], s. 345–371

–, *Gesammelte Schriften. Bd 7, Ästhetische Theorie*, 6. Aufl., Frankfurt am Main, 1996(1970) [1996b]

Agell, Fredrik, "Afanisis. En lacansk läsning av *Stig Larssons Autisterna*", i *Tidskrift för litteraturvetenskap*, nr 4/1986, s. 40–66

Agrell, Beata, *Romanen som forskningsresa, forskningsresan som roman. Om litterära återbruk och konventionskritik i 1960-talets nya svenska prosa*, Göteborg, 1993

Algulin, Ingemar, *Den orfiska reträtten. Studier i svensk 40-talslyrik och dess litterära bakgrund*, Stockholm, 1977

Altieri, Charles F., *Postmodernisms Now. Essays on Contemporaneity in the Arts*, University Park, Pa., 1998

Anderson, Perry, "Modernity and Revolution", i *A Zone of Engagement,* London, 1992, s. 25–55

–, *The Origins of Postmodernity*, London, 1998

Antin, David, "Modernism and Postmodernism. Approaching the Present in American Poetry", i *boundary 2*, vol. 1, nr 1/1972, s. 98–133

Arvidsson, Kristoffer, *Den romantiska postmodernismen. Konstkritiken och det*

romantiska i 1980- och 1990-talets svenska konst, diss. Göteborg, Göteborg, 2008

Ashton, Jennifer, *From Modernism to Postmodernism. American Poetry and Theory in the Twentieth Century*, Cambridge, 2005

Aspenström, Werner, *Bertil Malmberg*, Stockholm, 1987

Attridge, Derek, "Context, Idioculture, Invention", i *New Literary History*, vol. 42, nr 4/2011, s. 681–699

Auden, W.H., *Collected Poems*, London, 1976

–, *The Complete Works of W.H. Auden. Prose. Vol. 2, 1939–1948*, Princeton, N.J., 2002

Azar, Robert, *Förnuftets auktoritet. Upplysning och legitimitet hos La Motte, Thorild och Kundera*, diss. Göteborg, Göteborg, 2014

Balakian, Anna Elisabeth, *The Fiction of the Poet. From Mallarmé to the Post-Symbolist Mode*, Princeton, N.J., 1992

Barth, John, "The Literature of Exhaustion", *The Friday Book. Essays and Other Non-Fiction*, London, 1984, s. 62–76

Barthes, Roland, *Litteraturens nollpunkt*, övers. Gun & Nils A. Bengtsson, Staffanstorp, 1966

–, "Lecture in Inauguration of the Chair of Literary Semiology, Collège de France, January 7, 1977", övers. Richard Howard, i *October*, nr 8/1979, s. 3–16

–, "Från verk till text", övers. Thomas Andersson & Aris Fioretos, i *Kris*, nr 28, 1984, s. 48–53

–, *Mytologier*, övers. Karin Frisendahl, Elin Clason & David Lindberg, Lund, 2007

Baudrillard, Jean, *The Transparency of Evil. Essays on Extreme Phenomena*, övers. James Benedict, London, 1993

–, *Fatal Strategies*, övers. Philip Beitchman & W.G.J. Niesluchowski, London, 1999

Bauman, Zygmunt, *Vi vantrivs i det postmoderna*, övers. Sven-Erik Torhell, Göteborg, 1999

–, *Liquid Modernity*, Cambridge, 2012(2000)

Bell, Daniel, *The Coming of Post-Industrial Society. A Venture in Social Forecasting*, New York, 1973

Benjamin, Walter, "Om några motiv hos Baudelaire", *Bild och dialektik. Essäer i urval*, övers. Carl-Henning Wijkmark, Göteborg, 2014, s. 114–159

Berggren, Tobias, *Fält och legender. Dikter, förståelseförsök, fantasier, nonsens, tolkningar*, Stockholm, 1997

Berglund, Peter, *Segrarnas sorgsna eftersmak. Om autenticitetssträvan i Stig Larssons romaner*, diss. Umeå, Eslöv, 2004
Bergsten, Staffan, *Klang och åter. Tre röster i samtida svensk kvinnolyrik*, Stockholm, 1997
–, *Den svenska poesins historia*, Stockholm, 2007
–, *Tomas Tranströmer. Ett diktarporträtt*, Stockholm, 2011
Bernhard, Thomas, *Utplåning. Ett sönderfall*, [Ny utg.], övers. Margaretha Holmqvist, Stockholm, 2015
Bernstein, Charles, *A Poetics*, Cambridge, Mass., 1992
Berntson, Lennart & Nordin, Svante, *Efter revolutionen. Vänstern i svensk kulturdebatt sedan 1968*, Stockholm, 2017
Bertens, Hans, *The Idea of the Postmodern. A History*, London, 1995
Best, Stephen & Marcus, Sharon, "Surface Reading: An Introduction", i *Representations* 108, nr 1/2009, s. 1–21
Bewes, Timothy "Reading with the Grain. A New World in Literary Criticism", *differences* 21, nr 3/2010, s. 1–33
Bidart, Frank, *Desire*, New York, 1997
Blanchot, Maurice, *The Infinite Conversation*, övers. Susan Hanson, Minneapolis, 1993
Bolt, Mikkel, *Avantgardens selvmord*, Viborg, 2013, s. 20
Bové, Paul, "A Conversation with William Spanos", i *boundary 2*, Summer 1990, s. 1–39
Bristol, Michael, "Macbeth the Philosopher: Rethinking Context", *New Literary History*, vol 43, nr 4/2011, s. 641–662
Broady, Donald & Palme, Mikael, "Inträdet. Om litteraturkritik som intellektuellt fält", i Donald Broady (red.), *Kulturens fält. En antologi*, Göteborg, 1998, s. 173–215
Brown, Nathan, "Postmodernity, not yet", *Radical Philosophy*, nr 2.01, 2018
Brännström-Öhman, Annelie, *Kärlekens ödeland. Rut Hillarp och kvinnornas fyrtiotalsmodernism*, Stockholm/Stehag, 1998
Bull, Malcolm, "Between the Cultures of Capital", *New Left Review*, nr 11, september–oktober 2001, s. 95–113
Bürger, Peter, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt am Main, 1974
Burman, Anders, *Flykten från Hegel. Den postmoderna vänsterns genealogi*, Hägersten, 2016
Carey, John, *The Intellectuals and the Masses. Pride and Prejudice Among the Literary Intelligentsia, 1880–1939*, London, 1992
Christensen, Inger, *Alfabet. Digte*, Köpenhamn, 1981
Colebrook, Claire "The Context of Humanism", *New Literary History*, vol 43, nr 4/2011, s. 701–718

Colombat, André Pierre, ”Deleuze and the Three Powers of Literature and Philosophy: To Demystify, to Experiment, to Create”, i Ian Buchanan (red.), *A Deleuzian Century?*, Durham, 1999, s. 199–217

Conte, Joseph M., *Unending Design. The Forms of Postmodern Poetry*, Ithaca, N.Y., 1991

Crary, Jonathan, *24/7. Late Capitalism and the Ends of Sleep*, London, 2013

Curtius, Ernst Robert, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, 2. durchgesehene Aufl., Bern, 1954(1948)

Danius, Sara, ”Fredric Jameson och det postmoderna”, i Sven Olov Wallenstein (red.), *Svar på frågan: Vad var det postmoderna?*, Stockholm, 2011

Debord, Guy, *Skådespelssamhället*, övers. Bengt Ericson, Göteborg, 2002

Deleuze, Gilles, *The Logic of Sense*, övers. Mark Lester & Charles Stivale, New York, 1990

Deleuze, Gilles & Guattari, Félix, *Kapitalism och schizofreni. Anti-Oidipus*, övers. Gunnar Holmbäck, Hägersten, 2016

Derrida, Jacques, ”Structure, Sign, and Play in the Discourse of the Human Sciences. Discussion”, övers. Richard Marksey & Eugenio Donato, i Richard Marksey & Eugenio Donato (red.), *The Structuralist Controversy. the Languages of Criticism and the Sciences of Man*, Baltimore, 1972, s. 265–272

–, (med översättaren F.C.T. Moore), ”White Mythology. Metaphor in the Text of Philosophy”, *New Literary History*, vol. 6, nr 1/1974, s. 5–74

–, *Marx spöken. Skuldstaten, sorgearbetet och Den nya internationalen*, övers. Jonas (J) Magnusson, 2003

–, ”Platons apotek”, övers. Jan Stolpe, *Apoteket*, Lund, 2007, s. 11–143

Diurlin, Lars, *”Filmreformens förste avantgardist”. Experimentfilmaren Peter Kylberg*, diss. Lund, Lund, 2017

Eco, Umberto, *The Limits of Interpretation*, Bloomington, Indiana, 1990

Edmundson, Mark, *Literature Against Philosophy, Plato to Derrida. A Defence of Poetry*, Cambridge, 1995

Ekholm, Christer, *Nervositeten kommer utifrån. Om Erik Beckmans tidiga författarskap*, Eslöv, 2005

Eliot, T.S., *The Complete Prose of T.S. Eliot. The Critical Edition. Volume 2. The Perfect Critic, 1919–1926*, Baltimore/London, 2014

Engdahl, Horace, ”Vattenglaset och trötthetен. Några reflektioner över effekten av det verkliga”, i *Bonniers litterära magasin*, nr 1/1985, s. 33–35

–, *Den romantiska texten. En essä i nio avsnitt*, diss. Stockholm, Stockholm, 1986

–, *Stilen och lyckan. Essäer om litteratur*, Stockholm, 1992

–, *Beröringens ABC. En essä om rösten i litteraturen*, Stockholm, 1994

–, ”Högkultur som subkultur?” i Svenska Akademien, *Högkultur som subkultur? Inledande anföranden vid ett seminarium i Börssalen den 29 mars 2006*, Stockholm, 2006
–, *Ärret efter drömmen. Essäer och artiklar*, Stockholm, 2009
–, *Meteorer; Cigaretten efteråt*, Stockholm, 2012
Erlanson, Erik, *Ordkonst och levnadskonst. Det skrivandet subjektet i John Ashberys, Yves Bonnefoys och Inger Christensens diktning*, diss. Lund, Lund, 2017
Felski, Rita, *The Limits of Critique*, Chicago, 2015
Fiedler, Leslie A., *Waiting for the End. The Crisis in American Culture, Race, and Sex*, New York, 1964
Fisher, Mark, *Capitalist Realism. Is There No Alternative?*, Winchester, 2009
Fjelkestam, Kristina, ”Historia”, i Carin Franzén (red.), *Grundbok i litteraturvetenskap. Historia, praktik och teori*, Lund, 2015, s. 209–215
Fløgstad, Kjartan, ”Something written in the state of Denmark. Verkligheten i böckerna, böckerna i verkligheten”, i *Bonniers litterära magasin*, nr 2/1988, s. 118–123
Forslid, Torbjörn & Ohlsson, Anders, *Författaren som kändis*, Malmö, 2011
Franzén, Carin, *I begynnelsen var ordet. Essäer om den litterära erfarenheten*, Stockholm, 2002
–, *För en litteraturens etik. En studie i Birgitta Trotzigs och Katarina Frostensons författarskap*, Eslöv, 2007
Franzen, Jonathan, *How to be Alone. Essays*, London, 2002
Fridén, Gisela, ”Solskenspojken”, *Moderna tider. Politik och antipolitik, tidender och otidigheter, tankar och trender, essäer, analyser, kommentarer*, mars 2001, s. 53–55
Friedrich, Hugo, *Die Struktur der modernen Lyrik. Von Baudelaire bis zur Gegenwart,* Hamburg, 1956
Friis, Elisabeth, *Mytens æstetik. Orfeus hos Gerárd de Nerval, Victor Segalen og Rainer Maria Rilke*, Roskilde Universitetscenter, 2005
–, ”Att bli träd”, *10TAL*, nr 29/30, 2018, s. 72–83
Frostenson, Katarina, ”Scener”, *Bonniers litterära magasin,* nr 1/1989 [1989a], s. 12–15
–, ”Språket och den andra”, *Dialoger*, nr 9, 1989 [1989b], s. 5–7
–, *Joner. Tre sviter*, Stockholm, 1991
–, *Tankarna*, Stockholm, 1994
–, *Skallarna*, Stockholm, 2001
–, *Karkas*, Stockholm, 2004
–, *Tal och regn*, Stockholm, 2008
–, *Flodtid*, Stockholm, 2011

–, *Tre vägar*, Stockholm, 2013
–, *Sånger och formler,* Stockholm, 2015
–, *Sju grenar. Dikter*, Stockholm, 2018
Gaillard, François, "Technical Performance. Postmodernism, Angst, or Agony of Modernism?" i Verena Andermatt Conley (red.), *Rethinking Technologies*, Minneapolis, 1993, s. 143–155
Gedin, Per I., *Litteraturen i verkligheten. Om bokmarknadens historia och framtid,* [2., bearb. och utök. uppl.], Stockholm, 1997
Glans, Kay, "Skräckellitteratur!", *Bonniers litterära magasin,* nr 1/1991, s. 6–12
Goldstone, Andrew, *Fictions of Autonomy. Modernism from Wilde to de Man*, Oxford, 2013
Green, Jeremy, *Late Postmodernism. American Fiction at the Millennium*, New York, 2005
Gulliksen, Geir, *Virkelighed og andre essays*, Oslo, 1996
Gumbrecht, Hans Ulrich, "The Task of the Humanities Today", i Julio Hans Casado Jensen (red.), *The Object of Study in the Humanities*, Köpenhamn, 2004, s. 13–32
–, *After 1945. Latency as the Origin of the Present*, Stanford, California, 2013
–, *Our Broad Present. Time and Contemporary Culture*, New York, 2014
Götselius, Thomas, "Dekreativ dikt", *Lyrikvännen*, nr 1/1998, s. 5–21
–, *Själens medium. Skrift och subjekt i Nordeuropa omkring 1500*, diss. Stockholm, Göteborg, 2010
Haarder, Jon Helt, *Performativ biografisme. En hovedstrømning i det senmodernes skandinaviske litteratur*, Köpenhamn, 2014
Hansson, Gunnar D, *Övergångar, uppskov,* Stockholm, 1979
–, *Lyckans berså. Essäer och annat*, Göteborg, 2008
Harvey, David, *The Condition of Postmodernity. An Inquiry into the Origins of Social Change*, Oxford, 1989
Hassan, Ihab, *The Dismemberment of Orpheus. Toward a Postmodern Literature,* New York, 1971
– "Toward a Concept of Postmodernism", *The Postmodern Turn. Essays in Postmodern Theory and Culture,* Columbus, 1987, s. 84–96
Heidegger, Martin, *Gesamtausgabe. Abt. 1, Veröffentlichte Schriften 1914–1970, Bd 5, Holzwege*, Frankfurt am Main, 1977
Hellström, Per, *Livskänsla och självutplåning. Studier kring framväxten av Gunnar Ekelöfs Strountesdiktning*, Uppsala, 1976
Henning, Peter, "100% alvor, 100% distance. Perspektiver på den kritiske ambivalens i Sonja Åkessons forfatterskab", i *Kritik*, vol. 208, 2013, s. 67–74
Hoff, Karin, *Vier Autoren suchen einen Roman. Debatte, Dialog und poetischer*

Diskurs in der schwedischen Prosaliteratur der 1980er Jahre, Frankfurt am Main, 1993
Holmberg, Claes-Göran, *Upprorets tradition. Den unglitterära tidskriften i Sverige*, diss. Lund, Stockholm/Lund, 1987
Holmgren, Ola, "'Jag är realist'. Ivar-Lo Johansson intervjuas av Ola Holmgren", *Bonniers litterära magasin*, nr 1/1985, s. 3–7
Horkheimer, Max & Adorno, Theodor W., *Upplysningens dialektik. Filosofiska fragment*, övers. Lars Bjurman & Carl-Henning Wijkmark. 3. uppl. Göteborg, 2012
Hutcheon, Linda, *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, New York, 1988
Hägglund, Martin, *Kronofobi. Essäer om tid och ändlighet*, Eslöv, 2002
Hölderlin, Friedrich, *Sämtliche Werke. Stuttgarter Hölderin-Ausgabe. Bd 2, Gedichte nach 1800*, Stuttgart, 1951
Iyer, Lars, "Nude in Your Hot Tub, Facing the Abyss (A Literary Manifesto After the End of Literature and Manifestos)", i Ben Eastham (red.), *The White Review Anthology,* London, 2017, s. 8–19
Jakobson, Roman, "Om realism i konsten" (1921), övers. Inga-Lill & Kurt Aspelin, i Roman Jakobson, *Poetik och lingvistik*, Stockholm, 1974, s. 54–64
Jakobson, Roman & Waugh, Linda R., *The Sound Shape of Language*, Bloomington, 1979
Jameson, Fredric, "Postmodernism in Consumer Society", i Hal Foster (red.), *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*, Port Townsend, Washington, 1983, s. 111–125
–,"Foreword", i Jean-François Lyotard, *The Postmodern Condition. A Report on Knowledge*, Minneapolis, Minnesota, 1984 [1984a], s. vii–xx
–, "Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism", i *New Left Review*, nr 146, juli–augusti 1984 [1984b], s. 53–92
–, *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism,* Durham, 1991
–, *Det politiska omedvetna. Berättelsen som social symbolhandling.* övers. Sara Danius, Stefan Helgesson & Stefan Jonsson, Stockholm, 1994 [1994a]
–, *The Seeds of Time*, New York, 1994 [1994b]
–, "'End of Art' or 'End of History'?", *The Cultural Turn. Selected Writings on the Postmodern*, London, 1998, s. 73–92
–, "Postmodernism and Consumer Society" (1988), *The Cultural Turn. Selected Writings on the Postmodern 1983–1998*, London, 1998, s. 1–20
–, "The Antinomies of Postmodernity", i *The Cultural Turn. Selected Writings on the Postmodern*, London, 1998, s. 50–72
–, *A Singular Modernity*, London, 2002

–, ”Future City”, *New Left Review*, nr 21, maj–juni 2003, s. 65–79
–, *Signatures of the Visible*, New York, 2007(1990) [2007a]
–, *The Modernist Papers*, London, 2007 [2007b]
–, ”Periodizing the 60s” (1984), *The Ideologies of Theory*, London, 2008, s. 438–515
–, ”Reflections on The Brecht-Lukács Debate” (1977), *The Ideologies of Theory*, London, 2008, s. 434–448
–, ”The Ideology of the Text” (1975–76), *The Ideologies of Theory*, London, 2008, s. 20–76
–, ”Modernitet och postmodernitet”, övers. Sven-Olov Wallenstein, i Anders Burman & Sven-Olov Wallenstein (red.), *Svar på frågan: Vad var det postmoderna?* Stockholm, 2009 [2009a], s. 103–110
–, *Valences of the Dialectic*, London, 2009 [2009b]
–, *The Antinomies of Realism*, London, 2013
–, ”The Aesthetics of Singularity”, *New Left Review*, nr 92, 2015, s. 101–132
Jansson, Bo G., *Postmodernism och metafiktion i Norden*, Uppsala, 1996
–, *Nedslag i 1990-talets svenska prosa. Om 90-talets svenska roman och novell i postmodernt perspektiv*, Falun, 1998
–, *Ljuga vitt och brett utan att ljuga. Den svenska prosaberättelsen i den postmoderna skärmkulturens tidevarv,* Falun, 2013
Jeffery, Ben, *Anti-Matter. Michel Houellebecq and Depressive Realism*, Winchester, 2011
Jencks, Charles, *The Language of Post-Modern Architecture*, New York, 1977
Johansson, Anders, *Avhandling i litteraturvetenskap. Adorno, Deleuze och litteraturens möjligheter*, diss. Göteborg, Göteborg, 2003
–, *Nonfiction*, Göteborg, 2008
–, *Göra ont. Litterär metafysik*, Göteborg, 2010
–, *Critica obscura. Litteraturkritiska essäer*, Umeå, 2012
–, *Självskrivna män. Subjektiveringens dialektik*, Göteborg, 2015
Kermode, Frank, *The Sense of an Ending. Studies in the Theory of Fiction, with a New Epilogue*, Oxford, 2000(1967)
–, *Romantic Image*, London & New York, 2002(1957)
Kittler, Friedrich A., *Die Wahrheit der technischen Welt. Essays zur Genealogie der Gegenwart*. 2. Auflage, Berlin, 2014(2013)
Kjerkegaard, Stefan & Myrup Munk, Anne, ”Litterær selvfremstilling og autofiktion i en skandinavisk optik”, Mads Bunch (red.) *Millennium. Nye retninger i nordisk litteratur*, Hellerup, 2013
Knausgård, Karl-Ove, *Min kamp. Roman. Bok 6*, Oslo, 2011
Kosofsky Sedgwick, Eve, *Touching Feeling. Affect, Pedagogy, Performativity*, Durham, 2003

Kristerson, Bertil, *Stig Larssons idé- och romanvärld*, diss. Uppsala, Uppsala, 1994
Kristeva, Julia, ”Postmodernism?” i Peter Brooker (red.), *Modernism/Postmodernism*, London, 1992, s. 198–203
Lacoue-Labarthe, Philippe & Nancy, Jean-Luc, *The Literary Absolute. The Theory of Literature in German Romanticism*, övers. Philip Barnard & Cheryl Lester, Albany, 1988
Landgren, Bengt, *Mannen från Prag. Rainer Maria Rilke, hans liv och hans diktning*, Möklinta, 2011
Larsen, Martin, ”Den trojanske hest. Mimologiske kvababbelser”, *Kritik*, nr 211, 2014, s. 175–183
Larsson, Stig, ”Och vad är nu moral?”, *Chaplin*, nr 2/1983, s. 72–73
–, *Samtidigt, på olika platser*, Stockholm, 1985
–, *Introduktion*, Stockholm, 1986
–, *Deras ordning*, Stockholm, 1987
–, *Komedin I*, Stockholm, 1989
–, *Ändras,* Stockholm, 1990
–, *En andra resa*, Stockholm, 1992
–, *Ordningen. Samlade dikter 1985–1992*, Stockholm, 1994
–, *Natta de mina*, Stockholm, 1997
–, *Helhjärtad tanke*, Stockholm, 1999
–, *Avklädda på ett fält*, Stockholm, 2000
–, ”2x Kyrklund”(1988/1996), *Artiklar 1975–2004*, Stockholm, 2006, s. 78–84
–, ”Att förstöra en god historia”(1984), *Artiklar 1975–2004*, Stockholm, 2006, s. 122–126
–, ”Den särskilda stilen”(1984), *Artiklar 1975–2004*, Stockholm, 2006, s. 236–245
–, ”Fångade i sin egen finhet”(1996), *Artiklar 1975–2004*, Stockholm, 2006, s. 282–286
–, ”Jaget och saken”(1983), *Artiklar 1975–2004*, Stockholm, 2006, s. 100–109
–, ”Konst/Ingenting”(1983), *Artiklar 1975–2004*, Stockholm, 2006, s. 246–252
–, ”Syberbergs Hitlerfilm”(1984), *Artiklar 1975–2004*, Stockholm, 2006, s. 117–121
–, *Nyår*, [Ny utg.], Stockholm, 2007(1984)
–, *Autisterna*, [Ny utg.], Stockholm, 2010(1979)
–, *När det känns att det håller på ta slut. Roman*, Stockholm, 2012
Latour, Bruno, *We Have Never Been Modern*, övers. Catherine Porter, Cambridge, Mass., 1993
Leandoer, Kristoffer, *Barn. Paradiset och flykten därifrån*, Malmö, 2018
Lehmann, Hans-Thies, *Postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main, 1999

Leighton, Angela, *On form. Poetry, Aestheticism, and the Legacy of a Word*, Oxford, 2007

Linde, Ulf, *Spejare. En essä om konst*, Stockholm, 1960

Lenemark, Christian, *Sanna lögner. Carina Rydberg, Stig Larsson och författarens medialisering*, diss. Göteborg, Hedemora, 2009

Lukács, Georg, *Die Theorie des Roman. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der grossen Epik,* 3., unveränd. Aufl., Neuwied, 1965(1920)

Luthersson, Peter, "Synpunkter på postmodernismen", i *Tidskrift för litteraturvetenskap*, nr 2–3/1988, s. 66–77

–, "Från litteraturkris till litteraturkris – nedslag i textvärlden efter 1970", i Lars Lönnroth, Sven Delblanc & Sverker Göransson (red.), *Den svenska litteraturen. 3, Från modernism till massmedial marknad. 1920–1995*, Stockholm, 1999 [1999a], s. 595–630

–, "Om diktarens verk", Per Erik Ljung & Helena Nilsson (red.), *Den största lyckan. En bok till Vilhelm Ekelund*, Lund, 1999 [1999b], s. 152–153

–, *Svensk litterär modernism. En stridsstudie*, Stockholm, 2002

Lützeler, Paul Michael, "Einleitung. Von der Spätmoderne zur Postmoderne", i Paul Michael Lützeler (red.), *Spätmoderne und Postmoderne. Beiträge zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, Frankfurt am Main, 1991, s. 11–22

Lyotard, Jean-François, *La Condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris, 1979

– "Svar på frågan: Vad är det postmoderna?", övers. Sara Micahëlsson, i Mikael Löfgren, Mats Arvidsson & Anders Molander (red.), *Postmoderna tider?*, Stockholm, 1986, s. 80–93

–, *The Inhuman. Reflections on Time*, övers. Geoffrey Bennington & Rachel Bowlby, Stanford, 1991

–, *Det postmoderna tillståndet. Rapport om kunskapen*, övers. Mats Leffler & Håkan Liljeland, Göteborg, 2016

Mallarmé, Stéphane "Versens kris", övers. Johan Dahlbäck & Per Erik Ljung, i Anders Mortensen & Per Erik Ljung (red.), *Texter i poetik. Från Platon till Nietzsche*, Lund, 1988, s. 252; s. 247–254

Malm, Andreas, *Fossil Capital. The Rise of Steam Power and the Roots of Global Warming*, London, 2016

– *The Progress of this Storm. Nature and Society in a Warming World*, London, 2018

Malmberg, Lena, *Från Orfeus till Eurydike. En rörelse i samtida svensk lyrik*, diss. Lund, Lund, 2000

Man, Paul de, *Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*, New Haven/London, 1979

Mandel, Ernest, *Der Spätkapitalismus. Versuch einer marxistischen Erklärung*, Frankfurt am Main, 1972
Marcus, Sharon, *Between Women. Friendship, Desire, and Marriage in Victorian England,* Princeton, 2007
Marcuse, Herbert, *Den estetiska dimensionen. Bidrag till en kritik av marxistisk estetik,* övers. Anders Molander & Mikael van Reis, Göteborg, 1981
Marquard, Odo, "Zeitalter der Weldfremdheit. Ein Beitrag zur Analys der Gegenwart", i *Giessener Universitätsblätter*, nr 182, Giessen, 1985, s. 9–20
Marx, William, *L'adieu à la littérature. Histoire d'une dévalorisation XVIIIe–XXe siècles*, Paris, 2005
McGurl, Mark, *The Program Era. Postwar Fiction and the Rise of Creative Writing*, Cambridge, Mass., 2009
McHale, Brian, *Constructing Postmodernism,* London, 1992
– *The Obligation Toward the Difficult Whole. Postmodernist Long Poems*, Tuscaloosa, 2004
–, "Break, Period, Interregnum", i *Twentieh-Century Literature,* nr 57.3 & 57.4/2011, s. 328–340
Melberg, Arne, "Exemplets makt. Reflexioner kring estetisk teori och kritisk konst", i *Kris*, nr 5, 1977, s. 5–15
–, *Några vändningar hos Rilke*, Stockholm/Stehag, 1998
Moi, Toril, *Henrik Ibsen and the Birth of Modernism. Art, Theatre, Philosophy,* Oxford, 2006
–, *Revolution of the Ordinary. Literary Studies after Wittgenstein, Austin, and Cavell*, Chicago, 2017
Mortensen, Anders, "Gunnar Ekelöfs Strountes i och bortom femtiotalets offentlighet", i Anders Ohlsson & Torbjörn Forslid (red.), *Litteraturens offentligheter*, Lund, 2009, s. 119–138
Morton, Timothy, *Ecology Without Nature. Rethinking Environmental Aesthetics*, Cambridge, Mass., 2007
Möller, Daniel, "Pekoralpastischen som metod. Gunnar Ekelöf i Grönköping", i Gunnar Ekelöf, *Dikter i Grönköpings veckoblad*, Stockholm, 2016
Nexø, Tue Andersen, "Vækstprincipper. Systemernes betydning i Inger Christensens 'alfabet'", *Passage*, nr 30, 1998, s. 70–90
Ngai, Sianne, *Our Aesthetic Categories. Zany, Cute, Interesting*, Cambridge, Mass./London, 2012
Nordenhök, Hanna, *Det svarta blocket i världen. Läsningar, samtal, transkript*, diss. Göteborg, Malmö, 2018
Novalis, *Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs. Bd 2, Das philosophische Werk, I,* Kohlhammer, Stuttgart, 1965

Nylander, Lars, *Prosadikt och modernitet. Prosadikt som gränsföreteelse i europeisk litteratur, med särskild inriktning på Skandinavien 1880–1910*, diss. Umeå, Stockholm, 1990

Ohlsson, Anders, ”Synen av ett oavbrutet ingenting. Filmanknytning i Stig Larssons romaner Autisterna och Nyår”, i *Tidskrift för litteraturvetenskap*, nr 1/1997, s. 70–89

Olsson, Anders, ”Derrida. Poetiken”, i *Kris,* nr 16, 1980, s. 43–45

–, *Läsningar av Intet*, Stockholm, 2000

–, *Skillnadens konst*, Stockholm, 2006

Olsson, Jesper, *Alfabetets användning. Konkret poesi och poetisk artefaktion i svenskt 1960-tal*, diss. Stockholm, Stockholm, 2005

Perkins, David, *A History of Modern Poetry. Modernism and After*, Cambridge, Mass., 1987

–, *Is Literary History Possible?*, Baltimore, 1992

Perloff, Marjorie, *Poetic License. Essays on Modernist and Postmodernist Lyric,* Evanston, Illinois, 1990

–, *Radical Artifice. Writing Poetry in the Age of Media*, Chicago, 1994

–, ”Postmodernism / fin de siècle”, i Edward Larrissy (red.), *Romanticism and Postmodernism*, Cambridge, 1999, s. 179–210

–, ”Modernism Now”, i David Bradshaw & Kevin Dettmar (red.), *A Companion to Modernist Literature and Culture*, 2006, s. 571–578

Peterson, Jordan B., *12 Rules for Life. An Antidote to Chaos*, London, 2018

Platon, *Skrifter. Bok 2. Menon; Protagoras; Lysis; Charmides; Ion; Menexenos; Euthydemos; Faidros; Kratylos,* övers. Jan Stolpe, Stockholm, 2001

Powell, Barry B., *Homer and the Origin of the Greek Alphabet*, 1991

Printz-Påhlson, Göran, ”Lagen och nåden”, *Förtroendekrisen. Artiklar och debattinlägg 1958–1970*, Staffanstorp, 1971, s. 160–165

–, ”Mörknat kartblad”, *När jag var prins utav Arkadien*, Stockholm, 1995, s. 119–142

Rilke, Rainer Maria, *Sämtliche Werke. Bd 1, Gedichte, 1. Teil*, Wiesbaden, 1955

–, *Sonetterna till Orfeus. Skrivna som en gravvård över Wera Ouckama Knoop, slottet Muzot i februari 1922*, övers. Martin Tegen, Stockholm, 2009

–, *Duinoelegier*, övers. Camilla Hammarström, Stockholm, 2010

Ringgren, Magnus (red.), *Självdeklaration. 24 nyare författare i egen sak*, Stockholm, 1982

Rosenberg, Harold, *Tradition of the New*, New York, 1959

–, *Discovering the Present. Three Decades in Art, Culture, and Politics*, Chicago, 1976(1973)

Rydén, Per *Domedagar. Svensk litteraturkritik efter 1880*, Lund, 1987

–, *Till de folkhemske. Om den verkliga vitterheten under efterkrigstiden*, Stockholm, 1994
Røssak, Eivind, *Selviakttakelse. En tendens i kunst og litteratur*, Oslo, 2005
Schlegel, Friedrich, ”Om oförståeligheten”, övers. Horace Engdahl, i Horace Engdahl (red.), *Obegripligheten*, Lund, 1992, s. 17–29
Schönström, Richard, ”Postmodernismen i Sverige. Reflektioner kring en nyutkommen antologi”, i *Bonniers litterära magasin*, nr 3/1987, s. 198–201
–, *Minnets öar, glömskans tradition. En studie i Göran Printz-Påhlsons poesi,* Stockholm, 1995
Schönström, Richard & Hemer, Oscar, ”Tillbaka till nollpunkten”, *Bonniers litterära magasin*, nr 4/1987, s. 230
Serres, Michel, *The Incandescent*, övers. Randolph Burks, London, 2018
Sestoft, Carsten, ”Hvad et begrep gør (u)begribeligt. Postmodernisme-begrepets historier”, i *Kritik,* vol. 139, 1999, s. 1–23
Sommar, Carl Olov, *Gunnar Ekelöf. En biografi*, Stockholm, 1989
Starobinski, Jean, ”Montaigne on Illusion. The Denunciation of Untruth”, övers. John Muresianu, i *Daedalus*, vol. 108, nr 3/1979, s. 85–101
Steiner, Ann, *I litteraturens mittfåra. Månadens bok och svensk bokhandel under 1970-tal*, diss. Lund, Stockholm, 2006
Steiner, George, ”On Difficulty”, *On Difficulty and Other Essays*, Oxford, 1978, s. 18–47
Steiner, Wendy, ”Postmodern Fictions, 1970–1990”, i Sacvan Bercovitch (red.), *The Cambridge History of American Literature, Vol. 7. Prose Writing, 1940–1990*, Cambridge, 1999 s. 425–538.
Stueland, Espen, ”Att tillföra poesin möjligheter. Om Stig Larssons poesi”, övers. Ylva Hellerud, *90TAL*, nr 27, 1999, s. 35–53
Svedjedal, Johan, *Författare och förläggare och andra litteratursociologiska studier*, Hedemora, 1994
–, ”Kylans kronologi. Stig Larssons romaner”, *Gurun och grottmannen och andra litteratursociologiska studier. Om Birger Sjöberg, Vilhelm Moberg, Bruno K. Öijer, Sven Delblanc, Bob Dylan och Stig Larsson*, Stockholm, 1996, s. 133–167
Sæterbakken, Stig, *Det onde øye. Essays*, Oslo, 2001
Södergran, Edith, *Samlade dikter*, Stockholm, 2007
Thorild, Thomas, *Att följa ögonblicken. Texter i urval. Under redaktion och med inledning av Horace Engdahl*, Stockholm, 2000
Tiffany, Daniel, *My Silver Planet. A Secret History of Poetry and Kitsch*, Baltimore, 2014
Tygstrup, Frederik, ”Litteraturens geografi, teknologi og epistemologi”, i *Kritik*, nr 213, 2015, s. 22–30

Ullén, Magnus, ”Modernism och utopi. Fredric Jameson, Peter Luthersson och litteraturens värde”, i *Samlaren. Tidskrift för forskning om svensk och annan nordisk litteratur*, vol. 128, 2007, s. 233–264
–, *Bara för dig. Pornografi, konsumtion, berättande*, Stockholm, 2009
–, ”Kristusprincipen”, i *Samlaren. Tidskrift för forskning om svensk och annan nordisk litteratur*, vol. 135, 2014, s. 129–162
Venturi, Robert, Scott Brown, Denise & Izenour, Steven, *Learning from Las Vegas. The Forgotten Symbolism of Architectural Form*, [reviderad upplaga], Cambridge, Mass., 1977(1972)
Witt-Brattström, Ebba, *Ur könets mörker etc. Litteraturanalyser 1983–1993; Ur könets mörker etc. Litteraturanalyser 1993–2003* [Ny utg.], Stockholm, 2011(1993)
–, *Stå i bredd. 70-talets kvinnor, män och litteratur*, Stockholm, 2014
–, *Kulturmannen och andra texter*, Stockholm, 2016

Artiklar och recensioner ur dagspress

Ahlund, Knut, ”Fel val vid fel tidpunt”, *Svenska Dagbladet*, 2 november 1997
Andersson, Gunder, **”**Jag gör som jag vill”, *Aftonbladet*, 3 september 1989
Andersson, Lena, ”VM i postmodern skidåkning”, *Dagens Nyheter*, 17 februari 2017
–, ”Allt förändras men är sig likt”, *Dagens Nyheter*, 13 oktober 2017
Arnald, Jan, ”Öga mot öga med livsglädjen”, *Göteborgs-Posten*, 10 oktober 1995
Baksi, Mahmut, ”Dikten finns överallt”, *Dagens Nyheter*, 28 augusti 2001
Beckman, Åsa, ”Den absoluta sanningen finns inte längre”, *Aftonbladet*, 4 januari 1988
–, ”Öva er i att lämna ert kön!”, *Dagens Nyheter*, 24 september 1988
–, ”Adjö till poesin. Stig Larsson begraver en genre”, *Dagens Nyheter*, 10 oktober 1995
–, ”Manliga genier med rätt att svina”, *Dagens Nyheter*, 1 maj 2010
Birge Frostell, Annika ”Ord – ett SNITT genom tillvaron”, *Göteborgs-Posten*, 27 september 1996
Brohult, Magnus, ”Vår kunniga och korrumperade kritik”, *Svenska Dagbladet*, 31 december 1989
Byström, Gabriel, ”’Jag blev äcklad’ Horace Engdahl svarar på angreppen i akademibråket”, *Göteborgs-Posten*, 20 december 1997

Cullhed, Anders, ”Hemlösa själar i helfigur”, *Dagens Nyheter*, 22 december 1987
Ekbom, Torsten, ”Förvirring”, *Dagens Nyheter,* 4 oktober 1987
Engdahl, Horace, ”Myten om litteraturen”, *Dagens Nyheter,* 27 maj 1982
–, ”Drivhus för fri dans”, *Dagens Nyheter*, 11 maj 1983
–, ”Föga extremt”, *Dagens Nyheter*, 20 december 1983
–, ”Guldålder för fransk dans”, *Dagens Nyheter*, 25 november 1984
–, ”Dansmosaik utan handling”, *Dagens Nyheter*, 5 mars 1985
–, ”Imponerande mimfestival”, *Dagens Nyheter*, 2 juni 1985
–, ”Fara, äckel, plågeri”, *Dagens Nyheter*, 5 juli 1985
–, ”Odyssé utan hemkomst”, *Dagens Nyheter*, 28 oktober 1986
–, ”Bönehus och tro på eviga idéer”, *Dagens Nyheter*, 8 december 1986
Eriksson, Magnus, ”En struntbok”, *Svenska Dagbladet*, 6 maj 1997
Eriksson, Ulf, ”Det räcker inte med att ’tycka’”, *Aftonbladet*, 6 januari 1988
–, ”När orden sviker oss”, *Dagens Nyheter*, 13 november 1997
Gellerfelt, Mats, ”Rikedomen i Prettan Schöös poesi”, *Svenska Dagbladet*, 31 december 1998
Greider, Göran, ”En knytblues för en tid som brister, ett litterärt system som kollapsar”, *Aftonbladet*, 17 april 2018
Götselius, Thomas, ”Den stiglarssonska rösten”, *Göteborgs-Posten*, 6 maj 1997
–, ”Förödmjukelsens estetik”, *Dagens Nyheter*, 3 april 1998
Hessler, Ole, ”… och så uppstod hämnden”, *Dagens Nyheter*, 30 mars 1997
–, ”Det dåliga rymmer en slags sanning”, *Dagens Nyheter*, 6 maj 1997
Holtermann, Carl Fredrik, ”Stig Larsson, författare, hatad av många” *Svenska Dagbladet*, 18 april 1997
Johansson, Kettil, ”Närmare Gud till Stig. Kettil Johansson träffar en hämndlysten författare – … med absolut gehör”, *Expressen*, 4 maj 1997
Jonsson, Stefan, ”Att skriva i islossningens tid”, *Dagens nyheter,* 6 mars 1988
Jordahl, Anneli, ”dagens dikt”, *Dagens Nyheter*, 5 december 1997
–, ”aris”, *Dagens Nyheter*, 25 augusti 2000
Kärnborg, Ulrika, ”Styckmordet på sanningen”, i *Dagens Nyheter,* 8 mars 2005
Lagerholm, Ellinor, ”Sista intervjun med Stig Larsson”, *Göteborgs-Posten*, 1 september 1995
Lagerlöf, Karl Erik, ”En stad med sju portar”, *Dagens Nyheter*, 16 juli 1989
Larsmo, Ola, ”Kritik av kritiken”, *Aftonbladet*, 12 december 1987
–, ”Kritik av kritiken – en avslutning”, *Aftonbladet,* 23 januari 1988
Lekander, Nina, ”Vafalls?”, *Expressen*, 10 oktober 1995
–, ”Bilen gör att jag känner mig vuxen”, *Expressen*, 6 maj 1997

Lindkvist, Hugo, ”Horace Engdahls hemliga brandtal mot Sara Danius”, *Dagens Nyheter*, 22 maj 2018
Mortensen, Anders, ”Mångfald tack vare postmodernismen”, *Svenska Dagbladet,* 10 oktober 1993
Nylén, Leif, ”En poet med egna spelregler”, *Dagens Nyheter*, 25 oktober 1988
Olofsson, Tommy, ”Lyrisk kurragömmalek”, *Svenska Dagbladet*, 16 september 1988
Olsson, Anders, ”Kritikern ska inte göra sig dum i onödan”, *Dagens Nyheter*, 27 juni 1982
–, ”Skönskrift och kvävande samförstånd”, *Dagens Nyheter*, 27 mars 1984
–, ”En stegrad känsla av omöjlighet”*, Dagens Nyheter*, 30 juni 1986
–, ”Snittet som delar världen”, *Dagens Nyheter*, 9 juli 1986
–, ”Åttiotalets vägvisare till underjorden”, *Expressen*, 16 oktober 1987
Otterberg, Stina, ”Frostenson riktar diktens silverpilar”, *Dagens Nyheter*, 23 oktober 2015
Petersen, Henrik, ”I Frostensons sköra våld”, *Helsingborgs dagblad*, 14 oktober 2004
Ringgren, Magnus, ”Dags att välja till nästa bok”, *Aftonbladet*, 17 september 1988
Roxman, Susanna, ”Postmoderna myter”, *Aftonbladet*, 13 december 1987
Ruth, Arne, ”Frigörelse – eller hot mot etiken?”, *Dagens Nyheter*, 28 juni 1986
Schwartz, Nils, ”Kejsaren är naken – och just detta är själva poängen”, *Expressen*, 21 juli 1986
Svensson, Per, ”Nu kan akademin tas på allvar”, *Expressen*, 29 februari 1992
–, ”Larssons lister”, *Expressen*, 6 maj 1997
Swahn, Jan Henrik, ”Kritik av kritiken”, *Aftonbladet*, 6 december 1987
Wahlin, Claes, ”Stig Larssons Bekännelser”, *Aftonbladet*, 6 maj 1997
Wijk, Erik, ”Det hela är ju väldigt enkelt”, *Aftonbladet*, 16 december 1987
William-Olsson, Magnus, ”Lusten, Larsson! Lusten!”, *Aftonbladet*, 10 oktober 1995
Wiman, Björn, ”Det är dags att Katarina Frostenson tar sitt förnuft till fånga och avgår självmant”, *Dagens Nyheter*, 10 april 2018
Åkesson, Sonja, Henemark, Kai, Holmberg, Bo & Jersild, P.C., ”Front mot formens tyranni”, *Dagens Nyheter*, 29 augusti 1960

Elektroniska resurser

Fredriksson, Martin, ”Skönheten och odjuret. En kultursociologisk essä om Horace och Stig”, i Johan Fornäs & Tobias Harding (red.), *Kulturellt. Reflektioner i Erling Bjurströms anda*, Linköping, 2009 (elektronisk resurs), s. 78–87

Möller, Daniel, ”Pekoral och pekoralister i Sverige”, *Litteraturbanken.se*, 2018

Nationalencyklopedin, ”Pekoral”, nättuppl. (hämtad 4 mars 2018)

Olsson, Jesper & Franzén, Carin, ”Litteraturvetenskapen öppnar sig mot en komplex och social verklighet”, *Respons*, 4/2018, http://tidskriftenrespons.se/artikel/litteraturvetenskapen-oppnar-sig-mot-en-komplex-social-verklighet/ (hämtad 1 oktober 2018)

Witt-Brattström, Ebba, ”Katarina Frostenson”, *Litteraturbanken.se,* 2006

Bildförteckning

s. 38: Ruth, Arne, ”Frigörelse – eller hot mot etiken?”, *Dagens Nyheter*, 28 juni 1986

s. 112: Sedvallson, Kerstin ”Frostenson populärt val”, *Dagens Nyheter*, 1 mars 1992

s. 236: Larsson, Stig, ”Fångade i sin egen finhet”, *Dagens Nyheter*, 25 augusti 1996

s. 374: Printz-Påhlson, Göran, ”Lagen och nåden”, *Dagens Nyheter*, 7 september 1960

PERSONREGISTER

A

Abrahms, M. H. 127, 422
Adelborg, Gustaf Otto 386, 387
Adorno, Theodore W 23, 25, 33, 46, 47, 78, 91, 142, 202, 351, 352, 353, 368, 408, 431, 438, 446
Agell, Fredrik 238, 433
Agrell, Beata 389, 392, 393, 452
Ahlin, Lars 102, 277, 392
Ahnlund, Knut 75
Algulin, Ingemar 300, 387, 389, 442, 451
Almqvist, Carl Jonas Love 252, 269
Altgård, Clemens 88
Altieri, Charles F 56, 67, 108, 109, 128, 389, 397, 420, 422, 425, 432
Anderson, Perry 51, 54, 105, 106, 107, 397, 401, 407, 408, 409, 410, 412, 419, 420, 448
Andersson, Lars 96,
Andersson, Lena 13, 14, 402
Antin, David 56,67, 68, 70, 411, 412
Antti, Gerda 96
Apollinaire, Guillaume 68
Arnald, Jan 337, 444
Arvidsson, Kristoffer 24, 50, 73, 74, 85, 411, 412
Ashbery, John 67, 70, 391, 403, 450
Aspenström, Werner 102, 113, 385, 436
Attridge, David 30, 404
Auden, W. H. 174, 175, 428
Augustinus 287, 447

B

Balakian, Anna Elisabeth 211, 431
Barth, John 55, 66, 409, 418
Barthes, Roland 10, 22, 23, 36, 56, 57, 66, 70, 76, 85, 91, 94, 141, 253, 258, 259, 260, 270, 287, 296, 303, 363, 367, 368, 369, 370, 378, 379, 403, 405, 410, 424, 436, 437, 449, 450
Bataille, George 69, 243, 247, 314
Baudelaire, Charles 54, 105, 267, 282, 425, 438
Baudrillard, Jean 23, 58, 62, 71, 147, 152, 153, 154, 155, 156, 178, 179, 216, 365, 366, 377, 397, 410, 426, 428, 429

Bauman, Zygmunt 17, 23, 106, 356, 357, 403, 419, 448
Beck-Nielsen, Claus 365
Beckett, Samuel 55, 261, 351
Beckman, Erik 95, 109, 338, 339, 417, 442
Beckman, Åsa 80, 118, 332, 333, 334, 337, 338, 340, 343, 346, 413, 421, 444
Bell, Daniel 58, 356, 447
Bengtsson, Dick 73, 436
Benjamin, Walter 76, 267, 317, 438
Berggren, Tobias 102, 345, 446
Berglund, Peter 26, 238, 239, 240, 245, 354, 355, 434, 437, 447, 448
Bergson, Henri 127
Bergsten, Staffan 9, 11, 24, 25, 85, 89, 90, 91, 92, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 104, 396, 401, 415, 416, 417, 418, 427
Bernhard, Thomas 261, 313, 351, 442
Bernstein, Charles 67, 129, 217, 218, 432
Berntson, Lennart 91, 416
Bertens, Hans 402
Best, Stephen 29, 404
Bewes, Timothy 28, 29, 404
Bidart, Frank 30, 404
Billgren, Ola 73
Birnbaum, Dara 10
Birnbaum, Daniel 10
Björling, Gunnar 134, 255, 385
Blake, William 180
Blanchot, Maurice 10, 56, 214, 432, 446
Bolt, Mikkel 107, 420
Bourdieu, Pierre 354, 358, 447
Bové, Paul 409
Brecht, Bertolt 69, 82, 410, 414
Breton, André 54
Bristol, Michael 34, 405
Broady, Donald 91, 92, 93, 95, 416, 417
Brodkey, Harold 351
Brohult, Magnus 80, 401
Brown, Nathan 381, 409, 451
Brunner, Ernst 95, 96, 114
Bull, Malcolm 259, 260, 437
Bürger, Peter 16, 65, 403
Burman, Anders 9, 14, 50, 54, 56, 57, 72, 83, 86, 401, 402, 403, 408, 409, 412, 415
Böll, Heinrich 52
Böök, Fredrik 386

C
Cage, John 55, 68
Calvino, Italo 55
Carey, John 206, 431, 449
Celan, Paul 57
Celiné, Louis-Ferdinand 57, 69
Chlebnikov, Velimir 68, 130
Christensen, Inger 67, 133, 214, 215, 230, 403, 432
Cixous, Hélène, 56
Colebrook, Claire 34, 405
Colombat, André Pierre 28, 404
Combüchen, Sigrid 86
Conrad, Joseph 326, 327, 331
Conradson, Ivar 386
Conte, Joseph M. 67, 411
Crary, Jonathan 48, 49, 408
Curtius, Ernst Robert 406, 407

D
Dahlström, Magnus 22, 246
Dalin, Olof von 277
Danius, Sara 50, 116, 381, 404, 420, 451
Danto, Arthur 385

Darrieussecq, Marie 365
de Man, Paul 76, 317, 438, 443
Debord, Guy 107, 179, 428
Deleuze, Gilles 28, 57, 76, 127, 137, 138, 154, 217, 404, 410, 420, 424
Deleuzes 28, 154, 217, 420
Derrida, Jacques 10, 12, 13, 14, 23, 25, 57, 68, 76, 77, 78, 85, 91, 145, 219, 235, 287, 297, 298, 299, 300, 301, 304, 308, 356, 402, 410, 420, 432, 433, 442, 443, 448
Doctorow, E. L. 55, 61

E
Eco, Umberto 55, 65, 66, 410, 437
Edmundson, Mark 44, 407
Ekbom, Torsten 72, 73, 74, 77, 392, 412
Ekelöf, Gunnar 87, 94, 95, 181, 252, 255, 269, 277, 278, 284, 286
Ekelund, Vilhelm 344, 386, 445
Ekholm, Christer 95, 417
Ekman, Kerstin 86, 113, 269
Eliot, T. S. 32, 68, 95, 157, 265, 409, 438
Ellis, Bret Easton 365
Engdahl, Horace 10, 75, 76, 83, 85, 91, 93, 94, 95, 96, 98, 113, 114, 116, 117, 135, 136, 137, 138, 178, 179, 251, 262, 263, 264, 270, 287, 288, 296, 298, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 307, 310, 314, 344, 346, 352, 353, 354, 355, 358, 359, 362, 363, 369, 389, 390, 392, 413, 414, 417, 420, 423, 424, 428, 436, 437, 438, 439, 441, 444, 446, 447, 448, 449
Enquist, Per Olov 269, 392
Ericsson, Lars O. 73, 74, 91
Eriksson, Magnus 343, 344, 445
Eriksson, Ulf 79, 80, 102, 103, 114, 118, 396, 401, 413

F
Faulkner, William 54, 108, 259
Felski, Rita 27, 29, 30, 404, 405
Ferrari, Maurizio 60
Fiedler, Leslie A. 53, 54, 107, 409, 420
Fjelkestam, Kristina 142, 157, 159, 161, 171, 427
Flaubert, Gustave 105
Fløgstad, Kjartan 83, 84, 414
Forslid, Torbjörn 420
Forssell, Lars 97, 100, 102, 114
Forsström, Tua 97, 102
Foucault, Michel 12, 28, 29, 57, 68, 76
Franzén, Carin 25, 26, 40, 42, 43, 123, 132, 139, 140, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 153, 154, 155, 156, 158, 161, 173, 192, 194, 232, 238, 251, 293, 295, 301, 314, 347, 365, 376, 406, 422, 423, 424, 425, 426, 427, 429, 433, 434, 435, 441, 442, 443, 446, 449
Fredriksson, Martin 94, 95, 417
Friedrich, Hugo 146, 425
Friis, Elisabeth 194, 205, 206, 210, 229, 233, 430, 431, 433
Fylkesson Eric 96

G
Gaillard, Françoise 271, 398, 439
Gellerfelt, Mats 80, 93, 94, 420
Genette, Gerard 129, 422
Glans, Kay 246, 247, 248, 249, 332, 435
Granqvist, Willy 96, 100
Grass, Günter 52
Green, Jeremy 48, 355, 357, 358, 359, 376, 379, 447, 448, 450
Greider, Göran 114, 115, 116, 117, 420
Guattari, Félix 28, 127, 404
Gulliksen, Geir 287, 440

Gumbrecht, Hans Ulrich 23, 29, 46, 404, 407
Gustafsson, Lars 83, 85, 392
Gustavsson, Matilda 277
Gyllensten, Lars 102, 109, 113, 412
Götselius, Thomas 26, 128, 136, 288, 289, 290, 299, 303, 307, 323, 345, 422, 441, 442, 443, 444, 445

H
Haarder, Jon Helt 35, 36, 371, 405
Habermas, Jürgen 12, 57, 59
Hansson, Gunnar D 233, 289, 418, 433, 442
Hansson, Ola 385, 386,
Harvey, David 356, 448
Hassan, Ihab 51, 53, 54, 56, 60, 61, 65, 68, 408, 409, 411
Haugland, Tormod 251, 253
Heidegger, Martin 75, 209, 210, 211, 232, 431
Heidenstam, Verner von 386
Hemer, Oscar 102, 418
Henmark, Kai 15
Hessler, Ole 102, 345, 346, 446
Hicks, Stephen 60
Hillarp, Rut 102, 418,
Hoff, Karin 79, 80, 413, 414
Holmberg, Bo 15, 402
Holmberg, Claes-Göran 74, 109, 389, 412, 413, 452
Holmqvist, Bengt 391, 442
Homeros 191, 326, 329, 330
Horkheimer, Max 46, 431
Houellebecq, Michel 284, 365, 440
Howe, Irving 51
Howe, Susan 67
Hutcheon, Linda 57, 60, 61, 62, 65, 66, 67, 82, 85, 107, 397, 409, 410, 411, 420
Hyppolite, Jean 13
Håfström, Jan 73
Hägglund, Martin 25, 157, 426, 427
Hölderlin, Friedrich 92, 164, 262, 323, 427

I
Iyer, Lars 362, 363, 449

J
Jakobson, Roman 81, 82, 129, 275, 410, 414, 425, 422, 423, 459
Jameson, Fredric 12, 17, 18, 19, 20, 23, 24, 28, 31, 33, 40, 41, 42, 44, 45, 46, 47, 48, 50, 52, 55, 56, 57, 58, 63, 64, 65, 66, 74, 80, 82, 84, 86, 88, 92, 105, 108, 109, 121, 122, 123, 143, 156, 174, 191, 200, 210, 216, 217, 220, 222, 227, 231, 232, 234, 252, 253, 254, 258, 259, 260, 262, 271, 282, 283, 352, 353, 355, 356, 358, 359, 368, 372, 375, 376, 377, 378, 381, 382, 383, 387, 388, 390, 395, 396, 397, 398, 399, 401, 402, 403, 404, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 414, 419, 420, 421, 422, 426, 429, 431, 432, 433, 436, 437, 438, 439, 440, 446, 448, 450, 451
Jansson, Bo G. 10, 25, 85, 86, 87, 88, 89, 396, 414, 415
Jeffery, Ben 440
Jencks, Charles 55, 66, 409
Jersild, P. C. 15, 86, 269, 402
Johanson, Klara 386
Johansson, Anders 28, 29, 144, 145, 246, 251, 253, 254, 255, 258, 260, 288, 290, 291, 292, 340, 342, 343, 346, 361, 404, 410, 425, 428, 435, 436, 441, 445, 449
Johansson, Ivar-Lo 83, 414

Johns, Jasper 73
Johnson, Bengt Emil 392
Johnson, Uwe 52
Jonsson, Stefan 81, 336, 343, 404, 413
Joyce, James 46, 54, 95, 108, 259, 352, 408, 410
Jäderlund, Ann 11, 22, 25, 90, 99, 100, 114, 117, 118, 119, 420, 421, 436

K
Kafka, Franz 54, 57, 69, 262, 345
Kant, Immanuel 290
Karlholm, Dan 50
Kellgren, Johan Henric 135
Kermode, Frank 195, 196, 430, 447
Kittler, Friedrich A. 190, 429
Kjerkegaard, Stefan 371, 450
Klein, Yves 55
Knausgård, Karl-Ove 365, 366, 367, 449
Kosofsky Sedgwick, Eve 28, 404
Kristerson, Bertil 238, 245, 433, 434, 435
Kristeva, Julia 23, 57, 76, 199, 200, 377, 430
Kundera, Milan 55, 351
Kyrklund, Willy 76, 109, 270, 309, 412

L
Lacan, Jacques 29, 139, 144, 145, 410, 420
Lacoue-Labarthe, Philippe 431
Lagercrantz, Olof 91, 344
Lagerkvist, Pär 54, 385
Lagerlöf, Karl Erik 72, 412
Laing, Ronald 258
Landgren, Bengt 192, 429
Larsen, Martin 129, 130, 403, 422
Larsmo, Ola 79, 80, 82, 83, 84, 103, 396, 413, 414
Latour, Bruno 39, 40, 42, 315, 405, 406, 443
Leandoer, Kristoffer 344, 445
Lehmann, Hans-Thies 144, 145, 155, 425
Leighton, Angela 175, 428
Lekander, Nina 337, 345, 445
Lenemark, Christian 26, 27, 35, 36, 237, 238, 239, 240, 250, 251, 291, 293, 295, 304, 332, 335, 344, 345, 348, 404, 433, 434, 435, 441, 443, 444, 445, 446
Lenz, Sigfried 52
Lethen, Helmut 64
Levertin, Oscar 386
Lévi-Strauss, Claude 184
Levin, Harry 51
Levinas, Emmanuel 25, 145
Lewis, Wyndham 52
Lillpers, Birgitta 25, 118
Linde, Ulf 74, 77, 109, 389, 392, 451, 452
Lindgren, Torgny 43, 86, 269
Lugn, Kristina 96, 97, 99
Lukács, Georg 47, 82, 408, 414
Lundberg, Johan 60
Lundkvist, Arthur 113
Luthersson, Peter 85, 87, 88, 89, 104, 343, 344, 385, 386, 387, 388, 389, 396, 415, 421, 434, 445, 451
Lyotard, Jean-François 12, 18, 23, 24, 50, 57, 58, 59, 63, 65, 69, 71, 76, 77, 233, 243, 257, 401, 410, 411, 433

M
Madonna 357
Magritte, René 57
Mallarmé, Stéphane 57, 78, 128, 130, 195, 422, 423, 431
Malm, Andreas 40, 41, 48, 49, 50, 234, 390, 406, 407, 408

Malmberg, Bertil 344, 386, 436, 445
Malmberg, Lena 159, 160, 427, 428
Mandel, Ernest 47, 356, 448
Mann, Thomas 64, 108
Marcus, Sharon 28, 29, 404
Marcuse, Herbert 23, 143, 144, 151, 152, 165, 175, 424, 426
Marinetti, Filippo Tommaso 68
Marquard, Odo 46, 407, 463
Marx, William 284, 433, 440
Mattson, Eva 96
McHale, Brian 21, 60, 61, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 72, 82, 85, 110, 410, 411
Melberg, Arne 10, 92, 93, 416, 431
Michaux, Henri 276
Moi, Toril 197, 198, 199, 404, 430, 438, 446
Montaigne, Michel de 150, 425
Mortensen, Anders 96, 101, 278, 417, 422, 440
Murdoch, Iris 197, 198
Myrup Munk, Anne 371, 450
Möller, Daniel 277, 439

N
Nabokov, Vladimir 244
Nancy, Jean-Luc 431
Newman, Barnett 57
Ngai, Sianne 315, 335, 443
Nordin, Svante 91, 416
Norén, Lars 97, 100, 144, 342, 343
Novalis 135, 136, 138, 323, 423
Nylén, Leif 74, 109, 389, 392, 434

O
O'Hara, Frank 67, 450
Ohlsson, Anders 285, 420, 440
Olofsson, Tommy 117, 118, 421
Olson, Charles 51
Olsson, Anders 10, 25, 26, 76, 77, 78, 82, 89, 91, 93, 94, 95, 98, 103, 113, 114, 117, 118, 119, 123, 129, 136, 142, 147, 148, 153, 158, 162, 164, 166, 167, 170, 173, 176, 180, 181, 376, 413, 417, 418, 421, 422, 423, 425, 427, 428, 429,
Olsson, Eva Kristina 118,
Olsson, Jesper 40, 42, 43, 95, 136, 148, 153, 406, 417, 422

P
Palm, Göran 392
Palme, Mikael 91, 92, 93, 416, 417
Paz, Octavio 255
Perkins, David 31, 32, 34, 100, 383, 385, 404, 405, 451
Perloff, Marjorie 21, 67, 68, 69, 70, 216, 218, 411, 412, 432
Peterson, Jordan B. 13, 14, 402
Petri, Kristian 239
Platon 13, 129, 135, 137, 150, 205, 297, 299, 422, 442
Polke, Sigmar 10
Pound, Ezra 68, 69, 78
Powell, Barry B. 190, 429
Printz-Påhlson, Göran 15, 16, 17, 18, 20, 44, 74, 101, 102, 289, 375, 376, 382, 384, 387, 389, 390, 391, 392, 402, 403, 412, 418, 441, 450, 451, 452
Proust, Marcel 37, 57, 64, 108, 109, 262, 408, 410, 443
Pusjkin, Aleksandr 262
Pynchon, Thomas 55, 61, 409, 418

R
Rasmusson, Torkel 337, 338, 346
Rauschenberg, Robert 73
Reagan, Ronald 12, 356
Ricœur, Paul 27

Rifbjerg, Klaus 36
Rilke, Rainer Maria 108, 122, 182, 192, 193, 194, 197, 208, 209, 210, 211, 214, 216, 232, 377, 397, 429, 430, 431, 443
Ringgren, Magnus 117, 118, 417, 421
Robbe-Grillet, Alain 52, 82
Rosenberg, Harold 16, 402
Rousseau, Jean-Jacques 26, 238, 345
Roussel, Raymond 57
Roxman, Susanna 79, 80, 413
Ruin, Hans 10
Runefelt, Eva 96, 100, 102
Rushdie, Salman 55, 351
Ruth, Arne 71, 72, 75, 91, 332, 333, 412
Rydberg, Carina 26, 85, 246, 346
Rydén, Per 389, 416, 451
Rådström, Niklas 96, 440
Røssak, Eivind 286, 287, 288, 328, 329, 440, 441, 444

S
Sandell, Lina 187
Sarraute, Nathalie 52
Schlegel, Friedrich 119, 126, 421
Schmidt, Arno 326, 327, 328, 331
Schönström, Richard 71, 72, 75, 102, 390, 391, 412, 418, 452
Schulz, Bruno 9, 52, 109, 401, 408
Schwartz, Nils 9, 401
Sem-Sandberg, Steve 79, 80, 396, 413
Serres, Michel 228, 433
Sestoft, Carsten 50, 51, 52, 53, 54, 56, 60, 68, 408, 409, 410
Shakespeare, William 34, 126, 150, 266, 269
Sherman, Cindy 10
Sigfridsson, Barbro 25
Simon, Claude 52, 358
Sjklovskij, Viktor 200, 261
Sjöberg, Birger 277
Sommar, Carl Olov 278, 440
Sonnevi, Göran 97, 100, 269, 392
Spanos, William 56, 409
Starobinski, Jean 150, 425
Stein, Getrude 54, 64, 68,
Steiner, Ann 83, 97 414, 417
Steiner, George 118, 119, 421
Steiner, Wendy 103, 418, 419
Stendhal 309, 323, 335
Stevens, Wallace 69, 255, 262
Stiernhielm, Georg 277
Strindberg, August 385
Ström, Eva 96, 100, 102
Strömberg, Ragnar 96
Stueland, Espen 26, 251, 271, 275, 368, 435, 439, 450
Svedjedal, Johan 92, 93, 103, 238, 403, 416, 417, 418, 434
Svensson, Per 113, 114, 344, 345, 420, 421, 445
Swahn, Jan Henrik 79, 80, 396, 413, 416
Sæterbakken, Stig 340, 341, 342, 343, 445
Södergran, Edith 54, 87, 108, 291, 385, 441

T
Tegnér, Esaias 157
Thatcher, Margaret 12, 356
Thorild, Thomas 430
Thoursie, Ragnar 102
Tiffany, Daniel 270, 438, 439
Trakl, Georg 52
Tranströmer, Tomas 43, 87, 97, 100, 101, 269, 309, 418
Trotzig, Birgitta 25, 43,
Tunström, Göran 102, 269
Tygstrup, Frederik 364, 365, 366, 367, 371, 449

U
Uddgren, Gustaf 386
Ullén, Magnus 243, 244, 388, 434, 450, 451
Ullman, Gustaf 386

V
Valéry, Paul 267
Vennberg, Karl 54, 101, 102, 103, 277, 385
Vetterlund, Fredrik 386

W
Wahlin, Claes 345, 445
Waldrop, Rosemarie 67
Wallenstein, Sven Olov 10, 50
Warhol, Andy 73
Weil, Simone 197
West, Kanye 263
Whitman, Walt 285
Wictor, Jan 389
William-Olsson, Magnus 337, 444
Wiman, Björn 114, 420
Witt-Brattström, Ebba 10, 11, 24, 25, 76, 85, 89, 91, 94, 95, 96, 98, 99, 100, 101, 103, 104, 118, 142, 146, 157, 159, 160, 161, 171, 254, 396, 401, 413, 416, 417, 418, 419, 426, 427, 436
Wittgenstein, Ludwig 59, 344, 416
Woolf, Virginia 54, 64, 108, 259, 409
Wästberg, Per 91

Y
Yeats, William Butler 109, 174, 408

Å
Åkesson, Sonja 15, 90, 99, 100, 109, 402, 416

Ö
Östergren, Klas 96, 416
Österling, Anders 386

EUREKA. ELLERSTRÖMS AKADEMISKA UTGIVNING 1995–

1. Olle Thörnvall, *Novellisten Gustaf Rune Eriks* (1995)
2. Bernt Olsson, *Vid språkets gränser* (1995)
3. Lena Malmberg, *Från Orfeus till Eurydike* (2000)
4. Mattias Fyhr, *De mörka labyrinterna* (2003)
5. Per Bäckström, *Aska, tomhet & eld* (2003)
6. Mats Jacobsson, *Dylan i 60-talet* (2004)
7. Anna Smedberg Bondesson, *Anna i världen* (2004)
8. Anna Arnman, *Hellraiser* (2005)
9. Magnus Öhrn, *Talat glöms men skrivet göms* (2005)
10. Olle Widhe, *Främlingskap* (2005)
11. Linda Fagerström, *Randi Fisher – svensk modernist* (2005)
12. Per Bäckström, *Enhet i mångfalden* (2005)
13. Mattias Fyhr, *Död men drömmande* (2006)
14. Johanna Lundström, *Terrängbeskrivning* (2006)
15. Jerry Määttä, *Raketsommar* (2006)
16. David Anthin, *Evert Taubes scener* (2007)
17. Åsa Warnqvist, *Poesifloden* (2007)
18. Ann-Sofie Lönngren, *Att röra en värld* (2007)
19. Johan Sahlin, *Om kyrklundheten* (2008)
20. Astrid Regnell, *Att se stjärnor på ljusa dagen* (2009)
21. Ann Lundvall, *Till det omöjligas konst bekänner jag mig* (2009)
22. Per Erik Ljung, *Drömmar som förplikta* (2009)
23. Axel Lindén, *Förnimmelser* (2009)
24. Anna Cullhed (red.), *Poetens monopolium* (2010)
25. Per Bäckström, *Vårt brokigas ochellericke!* (2010)
26. Paul Tenngart, *Romantik i välfärdsstaten* (2010)
27. Daniel Möller & Paul Tenngart (red.), *Kasta dikt och fånga lyra* (2010)
28. Tobias Dahlkvist, *Förtvivlans filosofi* (2010)
29. Katarina Bernhardsson, *Litterära besvär* (2010)
30. Stina Otterberg, *Klädd i sitt språk* (2010)
31. Roland Lysell (red.), *Ibsens kvinnor* (2011)
32. Anna Cullhed, *Hör mänskligheten röst* (2011)
33. Daniel Möller, *Fänad i helgade grifter* (2011)
34. Jennie Nell, *Vivat vår monark!* (2011)
35. Maria Wahlström, *Jag är icke heller en* (2012)
36. Karin Aspenberg, *Strindbergs värld* (2012)
37. Paul Tenngart, *Den komplexe Baudelaire* (2012)
38. Elisabeth Hemby, *Historiemåleri och bilder av vardag* (2013)
39. Tobias Dahlkvist, *Eremiten i Paris* (2013)
40. Jimmy Vulovic, *Reform eller revolt* (2013)
41. Anna Jungstrand, *Det litterära med reportaget* (2013)

42. Tilda Maria Forselius, *God dag, min läsare!* (2014)
43. Markus Huss, *Motståndets akustik* (2014)
44. Hossein Sheiban, *Den sargade dygden* (2014)
45. Ulla-Britta Lagerroth & Lisbeth Stenberg (red.), *Selma Lagerlöfs Teatersonetter* (2014)
46. Olle Widhe, *Dö din hund!* (2015)
47. Maria Jönsson, *Behovet av närhet blir med åren betydligt större än nödvändigheten att bevara sin värdighet* (2015)
48. Mari Bacquin, *Berättelsen om spegelbilden* (2015)
49. Boel Hackman & Maria Wahlström (red.), *Jag är den jag är* (2015)
50. Robert Azar, *Förnuftets auktoritet* (2015)
51. Paul Tenngart, *Livsvittnet Majken Johansson* (2016)
52. Cecilia Annell, *Begärets politiska potential* (2016)
53. Jimmy Vulovic, *Propagandans berättarteknik* (2016)
54. Axel Englund, *Landskapsläsning* (2016)
55. Peter K. Andersson, *Vad Cilla Banck visste* (2017)
56. Lydia Wistisen, *Gångtunneln* (2017)
57. Mattias Fyhr, *Svensk skräcklitteratur 1* (2017)
58. Evelina Stenbeck, *Poesi som politik* (2017)
59. Anna Cavallin, *Hushållspolitik* (2017)
60. Jennie Nell & Alfred Sjödin (red.), *Kritik och beundran* (2017)
61. Pär-Yngve Andersson, *Närvarande i sitt språk* (2017)
62. Björn Billing, *Utsikt från en bergstopp* (2017)
63. Ljubica Miočević, *Fantasiens morgonrodnad* (2017)
64. Per-Olof Mattsson, *Martin Andersen Nexø* (2017)
65. Emma Eldelin, *Att slå dank med virtuositet* (2018)
66. Ragni Svensson, *Cavefors* (2018)
67. Elin Abrahamsson, *Enahanda läsning* (2018)
68. Simon Sorgenfrei, *Det monoteistiska landskapet* (2018)
69. Peter Degerman, *Tala för det gröna i lövet* (2018)