

Behövs poetik? Finns det regler? Är essäer konst?

Gunnar D Hansson

Eftersom ordkonsten – eller om man hellre vill: skrivutbildningar – har en har något udda eller egendomlig ställning inom konstnärlig högskoleutbildning kan det kanske vara värt att höra något från det hållet. Det är därför jag ombetts komma med några synpunkter. Och för att något hände med självreflektionen på Litterär Gestaltning när diskussionen om ”konstnärlig forskarutbildning” började dyka upp för några år sedan. Höll vi på med något som kunde liknas vid ”forskning”? Eller läste vi bara ny och gammal text – och diskuterade på det gamla vanliga sättet?

För en tid sedan skrev jag en text för Vetenskapsrådet där jag försökte argumentera för ett slags poetik-linje utifrån *essä*begreppet – eller rättare sagt utifrån *essäns* skiftande historiska skepnader. Och jag tänker här redogöra för något i den artikeln, eftersom den har en viss relevans för dagens ämne. Dessutom blir det rätt i kronologin för Litterär Gestaltning, eftersom frågan om *essäns* ställning i det litterära skrivandet föregick det som i rubriken kallas för ”poetik”. Utifrån vad som en gång var en ”*essäkurs*”, utvecklades det som i dag kallas ”poetikseminariet”. (Och för enkelhetens skull: man kan om man vill säga att vad som här påstås om ”*essän*” är lika med ”*form*” – och det som påstås om ”*poetiken*” är lika med ”*innehåll*”. Men bara tillsvidare och provisoriskt-pedagogiskt...)

Om essän

I den f.d. Valandsläraren Ragnar Sandbergs *Dagboksanteckningar 1945–1972* (utgivna i bokform år 2002) finns från den 9 januari 1951 följande notering:

”Perspektivet är en befängd uppfinning. Ta en enkrona och håll den på lämpligt avstånd mitt emellan ögonen. Man ser dess båda ytor samtidigt. Tja, detta är en gammal iakttagelse...”

(s. 105). Ragnar Sandbergs *Dagboksanteckningar*

och diskussionerna på fakulteten om konstnärlig forskning smälte ihop. Var det denna enkrona – med forskning och konst på var sin sida – som diskuterades? Men inte på det ragnarsandbergska sättet.

Diskussionen om konstnärlig forskning har i mycket handlat om möjligheterna att skapa en ny syntes av traditionella konstnärliga och vetenskapliga arbetsformer. Med detta sammanhänger också frågan om hur man vinner acceptans och legitimitet för ett nytt och vidgat kunskapsfält. Hur förena konstnärliga och vetenskapliga moment på ett sätt som så att säga äger dubbel relevans? De flesta som yttrat sig om saken tycks mena att några färdiga former för sådant inte finns – och att något nytt och aldrig tidigare skådat måste till. Så kan det tyckas. Men perspektivet kan också bedra.

Den akademiska forskningen har aldrig haft det lätt med visheten. Och inte heller med det vågade tänkandet. En som sett och begrundat detta är Johan Asplund. I boken *Avhandlingens språkdräkt* från år 2002 ger han många belysande exempel på avarter av ”normal forskning” som trots detta äger stor institutionell acceptans. Det är en på många sätt unik bok. Böcker som ger goda råd om hur man författar vetenskapliga uppsatser är numera legio. En hel bransch. Också författaren till *Avhandlingens språkdräkt* diskuterar metod- och formfrågor, men utan att trivialisera ämnet. Kunskapsfrågor och kunskapsbildning står i centrum för hans uppmärksamhet. Den är ett slags poetik för vetenskaplig redovisning. Dess närhet till estetiska frågeställningar är påfallande. Jag tror det skulle behövas fler böcker av detta slag inför den språkliga och gestaltningens utmaning som den konstnärliga forskningen idag står inför. Ny kunskap må vara varje forsknings mål, men hittills har allt för liten möda lagts ner på att undersöka de sätt på vilka sådan ny kunskap kan kommuniceras. Eller icke-kommuniceras. Johan Asplund räds inte banaliteten och de enkla påpekandena. Därför kan han med den vises rätt hävda att uppfinningsrikedom och äventyrlust är bättre än slentrian.

Det är lätt att fastna i frågan om akademiska former för kunskapsproduktion, om vad som redan finns och florerar, om vad som ”godkänns” som vetenskap inom andra ämnesområden. Men om man började diskussionen i en annan ända? T.ex. utifrån poetikbegreppets tillämpbarhet inom olika konstområden – eller utifrån den framställningsform eller ständigt pågående innovation som kallas essä. Inte på grund av att poetikfrågor – eller frågan om essän och dess historiska förvandlingsfaser – omedelbart kan tillämpas på alla de problem som kan identifieras inom det svärdefinierade området ”konstnärlig forskning”. Men essän – eller rättare sagt: diskussionen om essän – visar på en potential av nytänkande och frihet, på frågor om form och icke-form, om konst och icke-konst, om konstnärlig forskning och forskande konst.

Essän är historiskt sett en hybridform som blandar vad som enligt äldre genreläror inte borde blandas. Essän kan på samma gång tala om jaget och om

världens beskaffenhet. Ett jag som sista instans. Skriften och analysen finns till på lika villkor. Ofta framhålls essäns samtalskaraktär som dess främsta sär- och kännetecken. Essän är ett slags litterär förvandling av tanken under skrivandets gång. Processen är viktigare än målet, den skrivande är på spatsertur i ett ingemansland mellan konst och vetenskap; gamla och nya gränser går tvärs igenom den skrivande.

Essäns historia är lång och motsägelsefull, och denna långa historia lämnar vi tills vidare därhän. De senaste decenniernas stora intresse för essän som form-metod-framkomstväg brukar inte sällan tolkas som ett uttryck för att vissa hävdvunna akademiska framställningssätt har satts ifråga. Anspråken på ”sanning” har problematiserats. Och inte på grund av lockelserna från graserande ockulta eller mystiska tidsströmningar, utan på grund av närmast klassiska frågeställningar om hur kunskap växer fram och blir synlig. Fram till en viss tidpunkt är varje genre-teori relativt oproblematiserad och kan arbeta med allmänna principer om hur man skall klassificera byggnader, berättelser, dikter, skulpturer, målningar. Idén om att varje litterär genre har sin egen ”natur” är en vanlig uppfattning ända sedan Aristoteles. Och Goethes berömda formulering om epik, lyrik och dramatik som *”Naturformen der Dichtung”* återfinns än idag i de flesta läroböcker, trots att var och en (egentligen) vet att denna indelning numera strider mot vad som sker inom det litterära området. Vi bygger alltså på historiska (a-historiska) fundament.

År 1910 skrev Georg Lukács i Florens ett brev till sin vän Leo Popper. Men Lukács brev är inget riktigt brev. Det är i varje fall inte som ”brev” det blivit mest känt, eftersom det kom att stå som förord till essäsamlingen *Die Seele und die Formen* (1911; *”Själen och formerna”*). Det är en essä om essän – och idag närmast en klassiker inom essäforskningen – och samtidigt ett brev och ett förord: ”Om essäns väsen och form: ett brev till Leo Popper”. Runt förra sekelskiftet hade ordet essä/essay börjat dyka upp som undertitel på allt flera böcker. År 1900 utkom den första boken på svenska med essä-ordet redan i undertiteln: Hellen Lindgrens *Skalder och tänkare. Litterära essäer*. Nio år tidigare hade ordet brukats på samma sätt av Ola Hansson – men på tyska: *Das junge Skandinavien. Vier Essays* (1891). Den unge Georg Lukács förstod att något hade hänt. Men vad? Lukács frågor är inte helt utan likheter med dagens frågor kring poetikbegreppet och kring ”konstnärlig forskning”.

Vad är det för slags ”väsen” och ”form” som Lukács vill ringa in? Och vad är det nya han tycker sig se? Jo, att det har uppstått ett slags tomrum mellan vetenskapen och konsten. Lukács (tidsbundna) lösning var att utnämna essän till en egen form. Och han frågar vännen Leo Popper, och sig själv, om en ny enhet är möjlig utan att därför suddas ut konstens och vetenskapens självständighet och egna områden. I den samtida konst- och litteraturkritiken tyckte han sig se en förnekelse av formens problem av ett bekymmersamt slag:

’Det som är väl skrivet är ett konstverk’ – är då en väl skriven annons eller en tidningsartikel också diktning? Här ser jag vad som irriterar dig i en sådan uppfattning om kritiken: anarkin, förnekandet av formen så att ett intellekt som tror sig suveränt skulle kunna bedriva sina lekar fritt med alla tänkbare möjligheter. Men när jag nu talar om essän som en konstform, så gör jag det för ordningens skull (dvs. nästan rent symboliskt och oegentligt), och bara utifrån känslan av att den har en form som med definitiv lagbundenhet skiljer den från alla andra konstformer. Genom att beteckna den som konstform, försöker jag isolera den så fullständigt som det överhuvudtaget går.

För Lukács har en söndring mellan konst och vetenskap ägt rum – och i det område som uppstått mellan de båda tycker han sig se en formlös och tillfällighetsbetonad kritik breda ut sig. Konst och vetenskap (och religion, etik och politik) existerade en gång tillsammans och som en enhet i de primitiva och ännu inte differentierade epokerna, skriver Lukács, men allt detta förlorade sitt tidigare sitt värde i den stund vetenskapen lösgjorde sig och blev självständig. På detta sätt menar Lukács har det t.ex. uppstått en skillnad mellan ”kunskap om konst” i en äldre mening och dagens sätt att ”skriva om konst”. För att söka finna en möjlig historisk anknytningspunkt hänvisar Lukács till Platon (”den störste essäist som någonsin funnits”).

Utan att vara fiktion eller traditionell konst blev essän under historiens gång till en skrivart av ett särskilt slag: ”Jag skall fatta mig kort: om man skulle jämföra diktningens skilda former med hur solljuset bryts i ett prisma vore essäisternas skrifter de ultravioletta strålarna”.

Lukács metafor är viktig. (Och kan kanske också gälla ”poetiken”). Något verkligt finns – som är osynligt för den normale betraktaren. Det ser därför ut, skriver Lukács, som om varje essä befinner sig på det största möjliga avstånd från livet, men ju större åtskillnaden verkar, desto mer brännande och smärtsam är den faktiska närheten mellan livet och essän.

Essäns didaktiska grundprincip har ända sedan Montaigne varit att framställningssättet är ett slags självupplärande i konsten att granska grunderna för det redan inlärd. Det är också utgångspunkten hos Lukács – och Adorno: ”Gestaltung des Gestalteten”, gestaltandet av det gestaltade, formandet av det redan formade. Och däri ligger också en provokation: att verksamheten överskrider vad samtiden håller för att vara god smak. Det är där vi befinner oss: i ett läge där vi riskerar att överskrida vad som skulle kunna kallas ”den goda smaken inom vetenskapen”. Prövningen och den kritiska potentialen måste följa andra regler än för normal vetenskaplig konsensus, eftersom det avgörande kriteriet kommer att ligga i den språkliga utformningen, i kompositionen och i redovisningssättet. Tål ämnet överhuvudtaget skrift? Tål skriften ämnet? Överlever förståelsen den verbala kodifieringen?

Den norske poeten, samtidskritikern och retorikprofessorn Georg Johannesen beskrev en gång essäisten som en som undersöker och infogar sig i det djupaste tankearbetets eviga småting (i: ”Holberg og essayet”, *Om den norske skrivemåten*, 1981). Johannesen försöker ringa in essäfenomenet i ett antal pregnanta satser som överförda till svenska skulle kunna lyda så här: Essäisten är medvetet subjektiv för att visa att han inte lider av forskarens övertro, dvs. att man undertrycker subjektet genom språkliga verkningsmedel och därvid tror sig har utrotat subjektivismen. Essäisten kan behandla vilken sak som helst, men särskilt tar han upp sådana frågor som det är under filosofins värdighet att ta upp och som är för osakliga för vetenskapen och för sakliga för dikten. Essän är aristokratisk på avsändarsidan, men demokratisk på mottagarsidan. Essäns funktion är emancipatorisk och konserverande på samma gång. Essäns innehåll är dess funktion och svarar mot dess form: essän binder person till sak, sak till person, gör offentliga problem privata och personlig hållning till dömande instans i alla frågor. Essän har ’människan’, dvs. ’med]borgaren’ eller den oavhängiga individen som allmänt studieobjekt. Alla essäformer rymmer möjligheten av den privata avvikelsen: Kätteriet är essäns innersta formlag (Adorno).

Georg Johannesen skiljer mellan två olika former av essäer: Den informella essän – Montaigne – personen är viktigare än ämnet.

Den formella essän – Bacon – ämnet är viktigare än personen.

Dessutom tillkommer det han kallar ”pseudoessän”, som i sin tur kan uppdelas i två:

- a) välskrivna texter av ointressanta personer
- b) datarika texter om ointressanta fenomen.

Vilket i kombination med den förra indelningen kan leda till ytterligare underavdelningar:

Den formella pseudoessän – ”kan nok, men vet ikke hvorfor han skriver”

Den informella pseudoessän – ”skriver godt, men vet ikke nok”.

Essäns självranakande och undersökande verksamhet visar påtagliga likheter med den konstnärliga kunskapsbildningen. Metoder, kritiska ställningstaganden och reflektioner kan finna stödjepunkter och inspiration från skilda håll. Essän befinner sig i ett gränsområde. Andra framställningsformer som brevet, artikeln, den vetenskapliga texten, avhandlingen, förordet, citatet, dagboken, den episka eller lyriska kortformen är hela tiden närvarande. Och jag föreställer mig att samma förhållande gäller den konstnärliga kunskapsbildningen och äger relevans för det som kallas ”konstnärlig forskning”. I varje fall för det slag av ”konstnärlig forskning” som syftar till att på ett mer djupgående sätt undersöka estetiska förhållningssätt, ett konstverks framväxt och relation till andra kunskapsformer.

När jag under stigande upphetsning läste Ragnar Sandbergs *Dagboksanteckningar 1945–1972* tyckte jag mig se rakt in i en värld av pågående konstnärlig kunskapsbildning med en räckvidd långt utöver dagbokens egen genrebegränsning. Dagboksskrivandet blev i Ragnar Sandbergs fall en process som frilade ett antal centrala estetiska och moraliska problem av en giltighet långt utanför den egna personen. Men som ändå var oskiljaktig från denna person. Här en dagboksanteckning från den 31 juli 1959:

Det faller mig in att det inte räcker med att tänka metodiskt och systematiskt. En tanke kommer plötsligt som en vision, som en hel bild i en uppenbarelse. Allt tänkande som bara är frukten av metod och system är värdelöst. En filosof som inte är i stånd att höja sig till dessa framflytande uppenbarelsen i tanken som ibland är sammanfattningen av en lång tids metod eller, eller ett språng in i en ännu icke anad möjlighet, är bara en medelmåttig kontorsman. Det är samma sak i måleriet. Ett ihärdigt och långsamt penetrerande av realiteten och medlen är oundgängligt, men skulle inte då och då visioner av oanade sammanhang och språngvisa fattningar av uppgiften sätta arbetet i rörelse blir vi bara drivna hantverkare. /.../ Jag tror att visionen bara kommer till dem som varje ögonblick på dagen är i arbete med metod och systematik, den kommer till dem som berett den väg och i ett stort sammanhang som de bit för bit penetrerat. Det är ett steg för steg tillkämpad insikt som en dag slår ut i en låga.

(s. 190)

Ragnar Sandbergs dagboksanteckningar är ett uttryck för en långvarig kris. I samband med att han blir utnämnd till professor i teckning vid Konsthögskolan i Stockholm inser han att han inte längre kan fortsätta på den framgångsrika koloristiska väg han valt. Han söker olika sätt att överbrygga den klyfta som uppstått mellan färguttryck och teckning, en konflikt mellan linje och färg. Och det är denna konflikt som driver honom in i ett strängt geometriskt

formspråk och in i ett dagboksskrivande av det mest märkliga slag. Det konstnärliga rummet vidgas, det undermedvetna och det förträngda kräver uttryck. Den öppna form som dagboken erbjuder bäddar för häpnadsväckande insikter i det konstnärliga skapandets existentiella och sociala villkor. Om något kan kallas konstnärlig grundforskning är det detta. Men formen är Ragnar Sandbergs egen. Och den var till för honom själv. Dess konstfärdighet är uppfordrande.

- Poetik, essäer och dagböcker således?
- Nej, men fördjupad diskussion om framställningssätt.

Om poetiken

Tillåt mig att citera några formuleringar som nyligen knåpats ihop för ett av Universitetet och den Konstnärliga fakulteten begärt s.k. ”måldokument”:

Skönlitterär text som konstnärligt uttryck är sannolikt den konststart som på det mest påtagliga sättet alltid sysslar med självreflektion och teori, och den har därför mycket litet av konfliktgrund i en tänkt skillnad mellan konstuttryck, teori och reflektion. (Bland annat på grund av detta är det till exempel vanligare att en författare vid sidan av sitt eget författarskap också sysslar med litteraturkritik, essäistik etc., än för exempelvis en musiker eller bildkonstnär. Skriften som medel för båda sysslorna medverkar naturligtvis.) Detta i kombination med ”undervisningsmetoden” på Litterär gestaltning – att ha det reflekterande samtalet om läsningar av text i centrum – gör att reflektion och teori är självklara delar av vars och ens medverkan i samtal och i konstnärligt arbete.

Vad som är s.k. teori eller s.k. metod i detta är naturligtvis omöjligt att avgöra. Och det bekymrar kanske inte heller någon av de inblandade. Det viktigaste vid Litterär Gestaltning är att deltagarna skriver de texter de tänkt skriva. Och att få dessa texter diskuterade. Det är egentligen alltihop.

Efter några terminer efter starten för åtta år sedan behövde vi ett namn eller en ämnesrubrik för något som vi tyckte oss urskilja. Vi upptäckte att det kanske i allt det vi diskuterade fanns ett ”överskott” – och något som gick utöver eller överskred själva hantverksinsikterna. Och det blev inget särskilt märkvärdigt eller nytt svenskt undervisningsord. Vi startade ett seminarium – och det fick heta ”Poetikseminariet”.

Poetikseminariet var tänkt att vara ett forum där mer övergripande litterära frågor diskuterades – men inget renodlat teoriställe. Snarare ett praktikställe. Konkreta verk går inte att komma undan, och konstverk har man aldrig kommit undan om man bestämt sig för att hålla på med konst.

Saken skulle kunna sägas ännu enklare: Poetik-diskussioner har förekommit i tretusen år, kanske i trettiotusen år – så varför skulle vi utgöra ett undantag just nu? Poetik har alltid funnits. Men kanske inte alltid nedskrivna poetik. Det går – vågar jag anta – en nedskrivna poetik på tusen poeter. Den äldsta och viktigaste nedskrivna poetiken är icke-poeten Aristoteles 2300 år gamla *Poetik*. Den viktigaste och mest lästa nordiska poetiken är berättaren Snorre Sturlassons 700 år gamla Edda.

Ordet ”poetik” kan uppfattas som normgivande – som ett slags rekommendationer i skrivande, som mer eller mindre synliga regler (som en gång under renässansen, när Aristoteles upptäcktes på nytt) eller som beskrivande – alla

har en mer eller mindre medveten poetik: Frödings poetik, Cezannes poetik, Ernst Billgrens poetik osv. Hade Rilke en poetik? Kanske. I varje fall i det s.k. Hulewicz-brevet från 1925: ”Ja, ty det är vår uppgift att inpräglade denna tillfälliga, skröpliga jord så djupt i oss, så lidande och så lidelsefullt, att dess väsen återuppstår ’osynligt’ i oss. Vi är det osynligas bin. Vi dricker outröttligt det synligas honung för att samla det i det Osynligas stora guldkupa.” (cit. från Arne Melberg, *Några vändningar hos Rilke*, 1998.) Rilkeska honungspoetiker har funnits ända sedan antiken – hos Pindaros, Snorre Sturlasson, Selma Lagerlöf (slutet av *Gösta Berlings saga*), Osip Mandelstam:

*Till glädje tag emot ur mina händer
en smula solsken och en smula honung
så som Perséphones små bin befallt oss.*

*Man lösgör ej den oförtöjda ekan
och ljudlös är en skinnskodd skugga
och livets fasa tättnar obesegrad.*

*Vad annat återstår oss då än kyssar,
små honungskyssar, ludna som en bisvärm
som måste dö när den har lämnat kupan.*

*De surrar genom nattens klara vildmark.
Taygetos är deras täta hemskog
och lungört, tid och mynta deras föda.*

*Till glädje tag emot min vilda gåva,
ett halsband, glanslöst och förtorkat,
av döda bin som skapat sol av honung.
övers. Hans Björkegren*

Det fanns en gång ett universitetsämne som hette ”Litteraturhistoria med poetik” – och så hette ämnet när jag började läsa på universitetet. Jag läste ”Litteraturhistoria med poetik” – men mitt under det att jag läste detta ämne kom det ett påbud att ämnet skulle heta ”Litteraturvetenskap”. Litteraturhistorien blev kvar, men poetiken hade egentligen redan försvunnit när jag en gång började.

Poetik-ordet råkade ut för en utrensning i smyg. (Ungefär som med det gamla ärevördiga svenska firmanamnet ”Åhlén & Holm”. Vart tog ”Holm” vägen, när det började heta ”Åhléns”?) Men sedan ett drygt decennium verkar ordet och företeelsen med full kraft vara på väg tillbaka. Inte minst i den anglosachiska världen – där det f.n. verkar leva ett renässansliv – uppuret, frekvent, firat. ”Poetics of Architecture”, ”Poetics of Design”, ”Visual Poetics”, ”Digital Poetics”, ”Poetics of Space”, ”Poetics of the Iraqi War”, ”Poetics of the Presidential Elections”. Det tycks ha ersatt ordet ”Aesthetics” – som på något sätt verkar ha gjort sitt. ”Poetics” förefaller trivas i postmoderna – eller efterpostmoderna – miljöer. Och ordet ”Poetics” äger inte den borgerligt-dekadenta belastning som kusinen ”Aesthetics” har.

Eller är det ingen kusin? *Nordisk Familjebok* (1915) står det så här (i en utmärkt artikel): ”Poetiken är alltså en del af vetenskapen om det sköna, estetiken.” Men poetiken verkar under de senaste åren ha startat eget – och utvecklat firman...

Vid ett av poetikens amerikanska huvudkontor – det i Buffalo – definieras Poetiken redan i kurskatalogen – som ”creative reading rather than writing”:

”What is poetics? /.../ Poetry as process rather than as product. /.../ Every doing carries the potential of something new, emergent, something not already predicated by poetics. Practice overtakes theory, practice changes theory. And not just writing practice, but performance practice, the practice of sound.”

Alltså: inte teori, utan praktik som ändrar teorin.

I Snorres Edda finns två synpunkter på diktkonsten: som gudgagiven, som hantverk. I den gudagivna varianten är diktkonstens uppkomst mytisk, närmast irrationell. Historien återges i Snorres Edda i en avdelning som kallas Skáldskaparmál (”Det poetiska språket”) i form av ett samtal mellan Brage, skaldekunstens gud, och havsguden Ägir (som elev) Frågor + svar på traditionellt medeltida vis (”dialogpedagogik”).

Odens komplicerade förvärv av skaldemjöd är långt mer komplicerad än inrättandet av en konstnärlig fakultet med konstnärlig forskning. Ett fredsmöte äger rum mellan de konkurrerande gudasläkterna asar och vaner. Asarna och vanerna spottar i ett kar – ur detta uppstår Kvase, ”så klok att ingen kan fråga honom om något som han inte kan svara på”. Kvase åker på ”fredsturné” – för att förmedla sin visdom. När Kvase kommer till dvärgarna Fjalar och Galar slår de ihjäl den kloke Kvase.

Fjalar och Galar jäser samman ett mjöd av Kvasers blod + saliv + honung (!) i en kittel och två kar: Odröre, Son och Bodn. (Od-röre = den som sätter sinnet i rörelse; inspiratören.) Detta mjöd är alltså gjort av något som var tänkt att komma alla till del – som ett resultat av den tidigare fredsuppgörelsen.

Efter en äventyrlig förhandling på ett tillfälligt torrlagt skär, där dvärgarna hotas av drunkningsdöden, avstår de mjödet i de tre karen till jätten Gillings son, Suttung. Suttung förvarar mjödet i dottern Gunnlöds sovrums i berget Hnitbjörg (hon är också utsedd till vakthållare över mjödet).

När Oden på ett ytterst krångligt sätt – inledningsvis i skepnad av en orm – kommer dit, och efter att under falsk identitet ha bedrivit älskog med Gunnlöd i tre nätter, lovar hon honom att han skall få dricka tre klunkar av mjödet ur alla tre ämbaren (en klunk för varje natt!). Men Oden dricker upp alltihop. Och förvandlar sig till en örn och flyger till Asgård. Allt spys ut vid framkomsten – utom en del som under flygturen – som Oden/örnen jagad av Suttung – av ren upphetsning och rädsla släppt ut bakvägen – den delen av skaldekunsten blev ”skit/strunt-skaldernas lott”.

Gunnlöds roll – har tolkats som att kreativitet och föreställningsförmåga kräver tillgång till en underjordisk och svåråtkomlig kvinnlig livsvärld – säd byts mot mjöd. (jfr Svava Jakosdóttirs skönlitterära – feministiskt samtida – post-mytologiska tolkning av motivet i romanen Gunnlöds saga, 1987; sv. övers. 1990.)

Dikt Konst nära förbunden med kroppsvätskor! Snorres Edda: ”Därav kallar vi skaldskap för Kvasers blod eller dvärgadryck, eller Odröres eller Bodns eller Sons fyllnad eller vätska av det ena eller andra slaget, eller dvärgarnas farkost, därför att mjödet bragte dem livräddning från skäret, eller Suttungsmjöd, eller Hnitbjörgsvätska.”

Så förklaras i Snorre Sturlassons poetik – alltså indirekt eller genom mytisk omskrivning – bildspråkets förankring i något som – faktiskt-mytiskt – hänt. Ägir protesterar över att det måste vara så svårt och krångligt – men Brage har

den faktiskt-mytiska sanningen på sin sida. Diktkonsten har alltså erövrats med hjälp av list (ordet för ’konst’ på isländska är också ’list’).

Hávamál:

*Gunnlöd gav mig på stolen av guld
det dyra mjödet att dricka.*

*Av mig fick hon en grym gengäva
för sitt öppna och ärliga sinne. (str. 106)*

/.../

*Jag undrar om jag alls kunnat lämna
jättarnas gården om hon ej älskat mig,
den goda kvinnan som lade armen om mig. (str. 108)*

/.../

*Med svek rövade jag Suttungs dryck
och lämnade Gunnlöd att gråta. (str. 110)*

Så ser den mytiska (gudagivna) förklaringen ut – men den ensam räcker inte för Snorre. I hans Edda är hantverksaspekten likställd. Både myt och hantverk krävs för att helheten skall förstås.

Och varför berättar jag detta? Jo, för att all främmande poetik oroar och för bort från de invanda hallstämplade tänkesätten. För att skapa historisk villrådighet – för att någon kanske skall tänka att saker och ting en gång i tiden var mer komplicerade än vad de är nu. Och för att vi själva har hållit på att ”avmystifiera” konsten så länge att vi kan råka att hamna i värre förljugenhet om konstens upphov än den kloke Snorre Sturlasson.

Litterär teori är någonting som för det mesta kommer i efterhand – historiskt sett. Liksom det som brukar kallas ”poetik”. Men naturligtvis finns det alltid en samtida outtalad poetik.

Idag när genregrensar bryts ner kan man kanske säga att teorierna om litteratur och konst blivit än mer ”teoretiska”. Blivit till en egen avgränsad verksamhet på universiteten – med mycket liten kontakt med samtidens konstutövare.

Under åtskilliga epoker har normsystem eller en normativ poetik varit bestämmande för litteraturens utseende. I sin begynnelse var poetiken ofta sammantvinnad med frågor om språkets väsen, med grammatiska framställningar. Som i de första Sanskrit-poetikerna – de första från omkr. 400-talet f. Kr – de tjänade på en och samma gång religiös och litterär poetik, och de ”läste” sanskrit-språket, gjorde det rituellt/lärt – och bröt ner de språkliga uttrycksmedlen i dess minsta beståndsdelar.

Äldre grammatiska framställningar är nästan alltid kombinerade med ”poetiker”. Som i Kashmir-poetikerna – hos t.ex. *Kuntaka* 950 e. Kr – 300 år före Snorre Sturlasson. Och själva Snorres Edda är ett slags sidogren av de skrifter som brukar kallas de isländska ”grammatiska avhandlingarna”.

De indiska poetikerna var deskriptiva och filosofiskt grundade (som hos Aristoteles): grammatik, logik, poetik – men språklig skönhet var målet. John Keats ord ”truth is beauty” – skulle ha kunnat stått i en tidig sanskrit-poetik – eller rättare: ”language is beauty”. Eller borde vara.

Charles Bernstein citerar i sin bok *A Poetics* (1992) Michel Foucault som i en intervju framför den inte alltför märkvärdiga synpunkten att sex är något högst intressant att ägna sig åt, men att sex som ”diskurs” kan vara rejält trist. Motsatsen gäller religion: som är något högst tråkigt att ägna sig åt, men som är högeligen intressant att diskutera. Förhoppningsvis ligger ämnet för dagen

Poetikseminarier:

- Om det fiktiva i det dokumentära
- Biografi och etik
 - att skriva om en annans liv
- Skriver Sonja Åkesson fri vers?
- "I skogen"
 - om relationen mellan text och ton
- Romanens storform + exempel
- Om amerikanska diktsviter
- Om essäformen
- Om "folkminnen"
- Om näktergalar
- Om hur språkljud;
 - 1) kan få specifika betydelser i dikter 2) är med och bygger upp dikterna på ett oftast förbisett sätt
- Om Romanens formvärld
- Om romanform
- Om arbetet som översättare
- Om "det nordiskt sublima"
- Vad är ett språk?
- Om Bibeln och dess litterära vägar
- Om Bibelns genrer
- Om Nordsjölitteratur
- Om text som förutsätter andra kunskaper än litterära
- Om det dokumentära som "igångsättare"
- Om fiktion och dokumentarism
- Om Njals saga
- Behöver man teori?
- Om "kortprosaromaner"
- Om brobyggen
- Om att sammanställa en diktsamling
- Om den berättande amerikanska dikten
- Om Joyce Carol Oates noveller
- Om surrealism
- Om "poeter utanför verkligheten"
- Om författarhållning
- Om rörelser i texten
- Om rösten i dikten
- Om att skriva för film
- Om förhållandet mellan norsk och svensk litteratur
- Om att läsa Tranströmer
- Om "den heliga texten"
- Om romantiken
- Om Lars Ahlin och religionen
- Om litteratur och semiotik
 - det mänskliga språkets särprägel
- Om Harry Martinsons *Nässlor* *blomma*
- Om resereportageformen
- Om Erik Beckman och konkretismen
- Om könsperspektiv vid läsning
- Om konsten att spåra upp kända kvinnliga författare som ingen har hört talas om
- Om Sigrid Combüchens Parsifal
- Om översättning av Rousseau
- Om Norén, samhälle och politik
- Om icke-politiska böcker som fått politisk betydelse
- Om de sant amerikanska amerikanerna – Native amerikans
- Om muntligt-skriftligt-muntligt
- Om "dålig litteratur"
- Om språklig makt och undertryckelse
- Om rytm och klang hos Ekelöf och Jäderlund
- Om världsträdet och dess förgreningar
- Om "misslyckandets estetik"
- Om Laxness före och efter Laxness
- Om sättet att börja och sluta romaner
- Om jagets idéhistoria
- Om hermetismen och Qasimodo
- Om Eyvind Johnson och den modernistiska romanen
- Om fladdermöss
- Finns postmodernismen?
- Om poesi runt Baltikum
- Om verklighet och fiktion
- Om modernistisk poesi
- Om nederländsk samtida litteratur
- Om samtida fransk poesi
- Om knittel
- Om den isländska dikten *Solsången*
- Om frågeställningar i det egna författarskapet
- Om översättning av Ted Hughes och Robert Bly
- Om Michail Bachtins poetik
- Om Harry Martinsons Aniara
- Om författaren och medierna
- Om finlandsvensk lyrik
- 60-talsläsning: Ulf Linde läser Lars Ahlin
- Om litteraturkritik
- Att skriva essäer om Vilhelm Ekelund
- Om indisk litteratur
- Om uppläsningsteknik
- Om "den onödiga samtiden"
- Behövs gränser inom litteraturen? Behövs poetik?
- Om estetiken som kunskapsform – exemplet Hanna Krall
- Om skriftlig och muntlig skrift
- Om 60-talets Lars Norén och Sonja Åkesson
- Om poesi som en nattens konstart
- Om Ellen Einan och surrealismen
- Behövs teori?
- Är blankvers nödvändig(t)?
- Om att översätta norska romaner
- Om den nordiska litteraturens uppkomst
- Om litteraturkritik och poetik
- Om tidig indisk poetik
- Om att ändra i andras texter
- Om dagböcker
- Om berättarperspektiv
- Om Ragnar Sandbergs poetik
- Om spansk poetik efter Franco
- Om tolkning av Jobs bok
- Om fågelsång
- Fanns det en 50-talpoetik?
- Om belgisk litteratur
- Om att överleva och andra erfarenheter
- Om poetik i Allers Familj-Journal 1931 och i OEI 2004
- Om Selma Lagerlöf (PO Sundman, Edith Södergran, Anna Rydstedt, Marina Tsetajeva, Sara Lidman, Marlen Haushofer, Jean Rhys, Pentii Saarikoski, Ovidius, Catullus, Nelly Sachs, Sigrid Combüchen, Olav H Hauge, Virginia Woolf, Albino Pierro, Coetzee, Lijvin, Gertrude Stein, Faulkner, Inger Christensen, Johannes V Jensen, Adonis, Elvis Presley...)

– poetiken – någonstans mitt emellan sex och religion.

Alltså: poetik? Inte ett ämne utan en aktivitet i skilda riktningar, en provisorisk konstlära som problematiserar praxis och som relativiserar varje regel i relation till alla de regler som finns (– och som vid varje tid behövs).

Charles Bernstein: "Poetik är poesins fortsättning med andra medel." Det som inte syns börjar med poetikens hjälp att synas, det som syns blir osynligt. Konventioner bringas i dagen. Vi behöver konventioner, men inte alla konventioner. Vi behöver regler, men inte alla regler. Gertrude Stein åstadkom nya regler. Egna regler. Och var börjar hennes regler?

Gertrude Steins familj flyttade till Wien när hon var ett år, hon hade en tjeckisk lärare och ungersk guvernant – och sannolikt var tyska hennes första språk, mellan fyra och sex års ålder bodde hon i Paris – och därifrån flyttade familjen till Oakland, USA. Poeten och barnläkaren William Carlos Williams hade spanska som första språk. Louis Zukovsky talade jiddisch i sin barndom. Alla tre förnyade den amerikanska poesin, gjorde den engelska amerikanska poesin amerikansk. Varför, frågar sig Charles Bernstein, förmådde dessa second-language-poeter skapa en ny värld på engelska, ett nytt 'språk'/'ord' för vad de uppfattade som Amerika? På en gång 'främmande' och präglad av 'ljudande fullhet'.

Engelska språket är idag ett lingua franca – ett språk i många varianter, där ständigt nya varianter, subspråk och poetiker dyker upp. Det går inte längre att tala om "engelsk poetik" – annat än i litteraturhistorisk mening. Och det kanske är en ödets vink att ordet poetik på engelska ser ut som ett slags egendomlig pluralis: 'poetics'. Liksom physics och economics. Det har säkert sin förklaring i etymologiska förhållanden. Och ingen entydig singular som på svenska och tyska. Jag har under de senaste dagarna frågat mig om detta betyder något för vår världsbild. Och utan att ha fått något svar har jag frågat tre språkprofessorer om det finns något speciellt namn eller någon fackterm för denna egendomliga anglosachsiska pluralföreteelse som alltid böjs i singularis. Men ingen visste.

De genregränser som gårdagens poetiktänkare var så upptagna av har i de flesta konstarter suddats ut. (Även om genrerna lever kvar som ett slags undermedvetna men påträngande minnen). I de sektorer där genrelagarna fortfarande härskar, hänger detta nära ihop med en globaliserad högteknologi. Som för de massproducerade dataspelen: lågkultur i kombination med högteknologi. Där programmen görs av inom konstvärden okända högavlönade kreatörer. Det är inom sektorer som dessa som genrekraven är starkast. Marknaden kräver genrer – för att stärka den nödvändiga igenkännbarheten. Som i deckarbranschen. Poetik = pengar. Genren som en ny form av internationalism. Samma sak gällde den tidiga filmen – igenkännbarheten som identitetsskapare.

Det finns en dansk bok som heter *Poetik – at tænke med kunst* (1989). Och det finns en tysk bok som heter *Poetik als sprachtheoretisches Problem* (1967) – poetik som språktheoretiskt problem. Båda titlarna är lika bra. Eller lika träffande. I den senare boken kan vi läsa följande: I diktningen/konsten framträder verklighetens helhet ("die Ganze der Wirklichkeit") genom ett annat modus än inom vetenskapen. "Däri ligger estetikens grundläggande problem, vilket pekar mot poetiken."

Utgångspunkten för poetiken måste alltid vara konstens/diktens språklighet. Och vad konst/dikt kan vara – och uträta – i relation till denna språklighet. Därför är varje poetik också historiskt betingad. Står det i den tyska boken. I den danska boken står det: En gång var estetik (tankar om) regler för konst.

Vid 1700-talets mitt blir emellertid estetiken till en filosofisk disciplin. Inte för att konsten plötsligt behövde hjälp, men för att filosofin själv behövde hjälp. Den moderna estetiken uppstår som ett svar på en filosofisk kris – en vacklande tro på att våra idéer svarar mot verkligheten. Men något svar får man aldrig – för estetiken vill inte släppa ifrån sig frågan. Och man kan (med Arthur Danto) fråga sig: ”Har konsten nått en punkt där den tvingas uppsöka sin egen filosofi?”

I måleriets fall, betalar vi för misstagen, hävdade en gång Viktor Sklovskij – en Rubens eller en Rembrant är dyra, inte för att tavlorna tog så lång tid att måla, utan för att dess värden innefattar kostnaden av alla de misstag andra målare gjort. Är det därför konstutbildningarna är så dyra – alltså för att vi i första hand betalar för misstagen?

Kants stora fråga: Vad är skönhet? är fortfarande obesvarad, även om Kant försökte svara: ”Skönhet är inget begrepp, det är ett tillstånd.” Det vetenskapliga förnuftet kan inte göra världen begriplig, och (nästan) ingen talar längre om skönhet. Vi får promenera runt och se vad vi kan finna. Och om det är illusioner som styr världen – hur ser då dessa ut? I bristen på mening kan man ändå försöka sig på att ställa några praktiska frågor om ändamålsenligheten i det vi håller på med. Känslan och förnuftet slåss fortfarande.

Kants värld var en trygg värld – i varje fall skulle inte världen gå under om inte Gud ville det. Och eftersom det ’natursköna’ var Guds verk, hade det ’natursköna’ ett försteg framför det ’konstsköna’. I detta avseende har det blivit otryggare att leva. Brutaliseringen av estetiken – och av poetiken – har nått för Kant oanade höjder. Den moraliska sedlighet som Kant eftersträvade uppfattas idag knappast ha med konst att göra. Det var därför Hegel blev nödvändig.

Konsten blev för Hegel inte sedlighetens utan skönhetens domän och mänsklighetens mittpunkt. Trots att han såg sin samtid som ”konstepokens slutpunkt” – ”Ende des Kunstepoches”. Hegels upptäckt var redan på upptäcktsstadiet på väg att ödeläggas av historien och den framflyttande moderniteten.

Rimbauds utrop: ”Il faut être absolument moderne!” Man måste vara absolut modern!” ekar ännu med oförminskad kraft – och långt ner mellanstadieklassernas trendkänslighet. Och det är inför detta samtidsvång och kommunikationstvång som en konsttänkare som Adorno lägger moteld genom att systematisera idéerna om konsten som kritik och vägran till samsyn inför övermäktiga krafter. Form har också med kritik att göra. Form gör konstverken till kritiska instanser i sig själva, menade Adorno. Och kanske försvann här både frågan om det ’natursköna’ och det ’konstsköna’ för att uppgå i det ’kritiksköna’. Men inte helt.

I en nekrolog över Jacques Derrida skrev Jürgen Habermas att vad Derrida har lärt ut är ett ”inövande i det mikroklogiska läsandet och uppdragandet av spår i texter som hållit stånd mot tidens tand” – och att detta kan vara ett högst legitimt självändamål. Så blev det ändå något litet kvar också åt oss – en minimal praxis (som åtminstone kan ändra oss själva). Och kanske kan man kalla det för ”poetik”: ”en minimal praxis” i avläsandet – och i avlyssnandet – av de skillnader som förvandlar enkla eller komplicerade meddelanden till konst.

När Carl Jonas Love Almqvist år 1838 tänkte bli professor i Lund – ”i Fransyska, Tyska och Engelska språken” – skrev han på ett hotellrum i Köpenhamn under ett par dygn ihop en avhandling om ”framtidens poesi”: *Essai sur le caractère principal de la Poésie présomptive de l’Avenir* (sv. övers. 1996; ”Avhandling om huvuddragen i den poesi som kan väntas av framtiden”). Men om framtidens poesi kan man inget veta. Och Almqvist blev inte professor.

Om framtidens poesi trodde den sökande att den skulle bli mer realistisk. På lång sikt fick han rätt. Poesi – och poetik – var för Almqvist inte lika med diktböcker – det gällde för honom mer en verklighetsuppfattning, en konstens totalitet, en estetisk-politisk likavikt mellan Det Eviga och Det Samtida: ”Problemet som skall lösas är alltså: att rena konsten från vidunder; att avlägsna allt det rent omöjliga, det förvanskade, det otillbörliga, omänskliga; men att samtidigt rädda det ädla, det levande, och till och med det otroliga – förutsatt att det låter sig göra genom en ljuv och känslig melankolis subtila ironi”.

Till slut ett ännu längre stycke av Almqvist. Rektor Almqvist. Citatet är hämtat från inledningen till hans aldrig avslutade svenska ordbok: Ordbok öfver Svenska Språket i dess närvarande skick af C. J. L. Almqvist. Ett sorgligt avbrutet projekt som aldrig hann längre än till bokstaven B: Första häftet. Tryckt hos N. M. Linds Boktryckeri 1842. Hos Almqvist tycks det mesta, inte bara ”poesin”, med närmast omärkliga medel förvandlas till poetik. Även ordboks-inledningar. En gång hade jag nedanstående stycke uppnålat på min anslags-tavla. Inte för att jag alla tider på dygnet motståndslöst accepterade hans stränga åtskillnader, utan snarast för att ha ett fräckt debattinlägg inom synhåll – ifall man skulle slöa till bland ordböckerna:

Vid uppsläende i en svensk ordbok, likasom en svensk grammatik, utropar mången ganska visst för sig själf: ”hvad i all verlden tjänar då detta till?” Hvilken svensk vet icke att t.ex. att flicka i pluralis heter flickor, men pojke pojkar; att älska i förfluten tid heter älskade, att hata har samma form, men att försvinna heter försvann? Skall man behöfva läsa i bok för att lära sig sådant? /.../ För ord af allmänt känd betydelse uppkallas likväl denna betydelse ur en vacklande och halfdunkel känsla till klart medvetande, hvilket alltid gifver den tänkande, talande och skrivande styrka och säkerhet. /.../ Det är min öfvertygelse, att i anseende till många ämnen är det för för menniskan nyttigare, ljufvare och skönare då de, oantastade af ett för stort medvetande, få hvila under en slöja, som skänker dem behaget och lyckan af en halfdager, i stället för full dager. All möjlighet af perspektiv i poesi, lika väl som i måleri, hvilar härpå: ingen fantasiskildring skulle kunna vara pittoresk det förutan. Men sanningen häraf hindrar icke en annan lika stor sanning, som är, att många andra ämnen gifvas, der klarheten och det fullt uppvaknande medvetandet äro på sin rätta plats: möjligheten af ren vetenskap hvilar härpå: ingen afhandling skulle vara till, det förutan. Menniskan bör göra sig till herre icke blott öfver det mörka i världen, utan äfven öfver ljuset, så vidt hon kan. Att menniskan bör gör sig till herre öfver mörkret, betyder icke alltid, att hon skall förvandla det dunkla till ljus: det mörka i världen skulle på detta sätt försvinna undan hennes blick och hon skulle då icke vidare ega det att också se, hon skulle icke längre fatta det såsom mörker (hvilket vill säga: icke förstå det sådant det är), utan endast hafva det förvandladt till något annat (uppgånget till ljus). I alla de fall, åter, der det tillhör menniskan, att göra sig till herre öfver ljuset, fatta ämnen vetenskapligt och tänka, tala eller skriva öfver dem i sådan mening, behöfver hon hafva orden i sitt språk fullt uppkärlade till sina betydelser, och icke längre hvilande i en dunkel känsla. Hon får här icke behandla språket musikaliskt: taga eller förkasta orden efter sympathier och antipathier: nyttja dem med nåd och onåd: hafva tycke för eller emot. Hon måste

*rätt och slätt klart veta hvad hvarje ord betyder, och bruka det i sträng
enlighet med denna betydelse. Allena artistisk vibration får icke här
vara; det är frågan om dissektion. I det vetenskapliga språket består
saken icke i att måla sitt ämne, men mörda det. Orden skola således
i konsten nyttjas som penslar, men i vetenskapen som dolkar. Denna
urskillnad är af vigt, för att rätt begripa språkbegagnandet. I all
afhandling böra orden tagas och nyttjas med full visshet och begrepp-
begränsning (för att icke otillåtligt löpa in på andra ords områden);
och den stora nyttan, att gifva kunskapen härom, är hvad Ordboken
öfver Modersmålet uträttar äfven för sådana ord, som anses till bety-
delsen allmänt kända, men dock för de flesta ibland oss icke äro det
vidare, än såsom vålnader, på mer eller mindre afstånd sväfande för
vår själ, och pekande på våra tankar, mera än framtagande dem.”*

Ingen författare kan vara strängare än Carl Jonas Love Almqvist, ingen kan vara mer tillåtande och förförisk. Ingen är som han ständigt på väg mot ett tredje – mot den regressivt utopiska syntesen, mot en ny ur-poetik.

Svävande i denna allt annat än oskuldsfulla almqvistska avgrund av osäkra betydelser befinner vi oss också nu, mellan kärleken och mördandet, mellan grundlighetens och ytlighetens charlataneri, mellan framsteg och glömska – fast anställda utövare liksom alla andra, t.ex. Lars Huldén: ”Alla försök att rentvå Almqvist borde förhindras. /.../ Det betyder ju så mycket för oss att Almqvist var skyldig. /.../ Därför behöver vi honom, vi alla skyldigt ohängda. Ta aldrig ifrån oss Almqvists skuld.”