

1. 1900-talets litteraturhistoria med exempel ur under kursen behandlade texter.

1900-talets första hälft domineras av den konstströmning som brukar kallas *modernismen*. Modernismen har sina rötter dels i romantiken och dess strävan att spränga gränser, framhäva individens originalitet, och dels i symbolismen med sin betoning på de inre upplevelserna istället för de yttre. Inom modernismen skiljer man ut en rad olika -ismer, som jag här ska försöka att kortfattat redogöra för, samt belysa med exempel ur olika verk. Ur modernismen växer sedan fram en postmodernism, som jag också ska försöka definiera och exemplifiera.

Gemensamt för de modernistiska strömningarna är ett ifrågasättande av höglitteraturbegreppet och av gamla traditioner, till exempel genom att bryta ner grammatiken och syntaxen. James Joyce och Virginia Woolf är banbrytande på området med sina speciella medvetandeströmmar och point-of-view-tekniken. Genrebegreppet omvärderas och författare börjar experimentera med att blanda olika konstformer, vilket James Joyces roman *Ulysses* (1922) är ett tydligt exempel på. Det är en gammal myt på nytt sätt, en odysseé förlagd till den urbana miljön i Dublin, som en tydlig markör att vi lever i en helt ny tid. Joyce väver till exempel in ett stycke dramatik, och gör flera anspelningar på musik i verket. Gunnar Ekelöfs surrealistiska dikt "Sonatform - Denaturerad prosa" (1932) är också ett exempel på genreupplösningen. Diktens titel anspelar först på musik, sedan talar den om att det handlar om obrukbar prosa, en sorts prosa som har förstörts och inte längre är användbar som sådan. Strindberg anspelar också på musiken i titeln på det tidiga expressionistiska dramat *Spöksonaten* (1907). I *The Powerbook* (2000) fortsätter Jeanette Winterson denna modernistiska tradition, och när hon väver in ett recept i romantexten räknas det som litteratur, eftersom det är publicerat av en erkänd författare och eftersom det förekommer i en kontext där man förväntar sig att det skrivna är litteratur, enligt Jonathan Cullers definition av vad som är litteratur.

Den första tydliga gren som växer fram inom modernismen är **futurismen**, som kom 1909 i Italien och något senare i Ryssland. I och med futurismen startar en tradition att definiera strömningar i manifest, bara Marinetti, futurismens grundare, skrev 19 stycken. Futurismen besjunger den nya tiden och den nya tekniken och dyrkar maskiner. Arthur Lundkvist, svensk futurist, skriver till exempel i *Svart stad* (1930): "vi måste lära de nya rytmerna hos de snabba, starka, stolglänsande maskinerna". Den italienska futurismen hyllar krig och våld, och anslöt sig senare till Mussolini och mynnade ut i fascism. Futurismen i Ryssland är mindre våldsam, men båda söker nya sätt att återge rörelse, en strävan att fånga det hektiska, dynamiska och simultana i den nya tiden. I Majakovskijs *Ett moln i byxor* (1915) finns till exempel många utrop och uppmaningar: "Höj mig till skyn!" (s. 21) "Hör på!" (s. 27), "Försvinn!" (s. 39) som ger tempo åt texten. Samma effekt skapar Arthur Lundkvist i dikten

”Saxofonstycke”: ”Skri! / rasa! bit! mörda!” och med tidstypisk onomatopoesi: ”Huuui!”.

Futuristernas ifrågasättande av språket har fått stark genomslagskraft i den efterföljande modernismen. Det har sina rötter längre tillbaka; redan i Strindbergs *Spöksonaten* antyds att språket inte längre är något att lita på, genom mumien som sitter i en garderob och pratar papegojspråk. Strindberg driver med språket som kommunikationsform, och visar att det inte är dugligt som sådant, det lyckas ändå inte föra fram sanningar i ljuset. Som inom andra modernistiska strömningar ifrågasätts höglitteraturbegreppet. Italienska futurister hävdar att alla bibliotek ska brännas och att ”en automobil är vackrare än Nike från Samothrake”, och Majakovskij skriver: ”Aldrig / tänker jag läsa ett smack / Böcker? / Vad ska böcker vara bra för?” (s. 21).

Expressionismen växer fram i Tyskland runt första världskriget, och får fäste i Sverige framför allt med Pär Lagerkvist och Edith Södergran. Situationen i Europa är orolig och människor är förvirrade och besvikna på Gud. Konstnären försöker skildra det inre själslivet, som domineras av ångest, oro och destruktivitet, men även av längtan, passion och åtrå. I dikten ”Ångest” (1916) skildras de inre själsuttrycken med landskapsbilder: ”jag känner klippans vassa kant mot mina fingrar, / jag river mina uppåtsträckta händer / till blods mot molnens frusna trasor.” I ”Lyft dig på blodiga vingar” ropar diktjaget förgäves på en Gud som inte hör, som inte finns: ”Hör du vårt skri i natten / till dig, till dig för det bud / .../ Inga vingar oss lyfta, / du måste komma till oss. / Fjärran och dold är din klyfta, / fjärran och dold för oss.” Expressionismens vilja att spränga formen syns tydligare hos Södergran än hos Lagerkvist. Dikten ”Vierge moderne” är skriven på fri vers, uppbyggd som en katalogdikt med ”jag är” som genomgående anafor i hela dikten. Den starka jag-centreringen är en influens från futurismen, liksom det kraftfulla språket: ”Jag är ingen kvinna. Jag är ett neutrum”. Samtidigt som formen är fri i Södergrans dikter, finns gott om typiskt lyriska drag, som allitteration (”skrattande strimma av scharlakanssol”), crescendo (”Triumf att leva, triumf att andas, triumf att finnas till!”) och parallellism (”Din hand är lusta – min hand är längtan”).

Dadaisterna kunde skapa lyrik genom att klippa ut ord ur en tidning, blanda och dra ett ord i taget till ett collage, ett rent hån mot höglitteraturen och samtidigt ett ifrågasättande av språket. De var onomatopoesins mästare i sina språklekar: ”tumba ba-umf” (Ball).

På 1920-30-talet blir **surrealismen** manifestens strömning, med sitt centrum i Frankrike. Surrealismen söker längre ner i människans själsliv än symbolisterna och expressionisterna. Den vill fånga sanningarna i människans inre och undermedvetna, och ett sätt att nå så långt in är tekniken *écriture automatique*, det vill säga att låta pennan flöda fritt och inte hämmas av grammatiska regler eller krav på sammanhang. Gunnar Ekelöf, Sveriges störste surrealist, visar prov på detta i ”Sonatform”: ”krossa bokstävlarna mellan tänderna gäspla vokaler, elden

brinner i helvete kråkas och spotta nu eller aldrig...”. Surrealismens fascination för drömmar var säkerligen ett resultat av inspirationen av Freuds bok *Drömtydning* som kom ut 1900. Freuds lära har inspirerat många modernister, och syns till exempel i de psykologiska familjedramerna *Long day's journey into night* (1956, O'Neill) och *Natten är dagens mor* (1980, Norén). Båda pjäserna utspelar sig under en dag, och antyder att den skildrade dagen är alla andra dagar lik. Människorna är fast i sina roller, styrda av sina minnen, begär och drifter, i psykoanalytiska termer. Hos Norén finns ett Freud-inspirerat Oidipuskomplex: David vill döda sin far och ta hans plats bredvid sin mor i föräldrarnas sovrum.

Ekelöf kan även i viss mån räknas till **konkretismen**, där litteratur går över i abstrakt konst, texten skall sättas så att den typografiskt speglar innehållet. Dikten ”Apoteos” är formad som en kvadrat ställd på högkant, med ett oändlighetstecken i botten. Texten representerar en fallande rörelse, ned mot evigheten.

Den filosofiska strömningen **existentialismen** är stark i Frankrike under 1940-talet och med den fortsätter ifrågasättandet av de stora traditionella politiska och religiösa ideologierna, som bara verkar leda till elände. Devisen är att existensen föregår essensen och att tillvaron därigenom saknar apriorisk mening. Människan har full frihet och samtidigt fullt ansvar för sitt liv och att göra val, vilket leder till ångest. För huvudpersonen Meursault i Camus *Främlingen* (1942) saknar tillvaron mening, därför att han inte tar sitt ansvar att välja, inte tar ställning moraliskt. Han har djuriska begär, kan känna mättnad, värme och trötthet, men inte kärlek, ilska eller sorg. Han är likgiltig inför sin dödsdom och känner inget moraliskt ansvar för det brott han har begått. I slutet av romanen konstaterar Meursault att hans liv är ett resultat av hans val: ”Jag hade levat på ett visst sätt och jag hade kunnat leva på ett annat sätt.” (s. 148).

Efter två världskrig är världen ännu mer desillusionerad och förvirrad än under tiden för expressionismen, och ur detta kaos växer **absurdismen** fram. 1952 kommer Samuel Becketts pjäs *I väntan på Godot*, en pjäs där ingenting händer – två gånger. Världen är absurd, det finns ingen mening och inget samband, vilket skildras i pjäsen med långa osammanhängande monologer, om ingenting. Två personer väntar förgäves på Godot (Gud?) som aldrig kommer. Det absurda blir komiskt och pjäsen är lätt att skratta åt, trots dess allvarliga underton. Tiden är satt ur spel, karaktärerna minns inte vad som har hänt eller sagts, ett träd slår ut över en natt. Här ser vi en påverkan av Einsteins relativitetsteori från 1905, som säger att tid och rum inte längre är absoluta värden utan relativa. Därmed är världen mycket mer komplicerad än vi trodde, och människorna lever i en värld de inte förstår. Tiden spelar en central roll även hos Virginia Woolf i *To the lighthouse* (1927) och hos Jeanette Winterson i *The Powerbook* är den som upplöst; vi kastas vilt fram och tillbaka i både tid och rum, utan några transportsträckor.

Lyriken i svenskt 1960-tal karaktäriseras av **nyenkelhet**, med framför allt poeterna Göran Palm och Sonja Åkesson, som strävar efter ett begripligt och vardagligt språk som alla ska förstå. De skriver om vardagliga miljöer som vanliga människor känner till utan att behöva tolka symboler: "Havet. Jaha. Det är som på Louvren." (Palm).

Det enkla och lättillgängliga språkbruket lever vidare in i **postmodernismen**, där ingen har tolkningsföreträde. Postmodern litteratur saknar kärna, den är bara yta, ur vilken varje läsare får göra sin tolkning. Alla sanna värden har fallit, alla kan skapa konst. I Ann Jäderlunds diktsamling *Som en gång varit äng* (1989), förekommer mycket färger; "mitt hjärta är så blått" (s. 96), "Jag tänker alltid på ditt bruna huvud" (s. 95). Färgerna är bara yta, det som finns därunder måste var och en tänka sig, författaren har inget svar. Stilen präglas av en upplöst syntax utan skiljetecken, texten är fragmentarisk. Katarina Frostenssons lyrik tar språket ännu längre. Hon menar att man inte kan beskriva utan att också skapa. I "Du – är framkallad" skildras en språklig födelseprocess. "Jag kallar fram dig", säger Frostensson, ett postmodernt nyskapande sätt att säga att jag skapar dig. I och med att du är benämnd, är du skapad. Ogenomträngliga symboler som skapar associationer är också typiskt postmodernistiskt, hos Frostensson till exempel: "halsens halmsång", hos Jäderlund: "mitt torn går genom natten".

2. Modernistiska och postmodernistiska drag i Jeanette Wintersons *The Powerbook*.

Få romaner är rent postmodernistiska. De flesta rör sig någonstans mellan postmodernism och modernism och det vill jag hävda gäller för romanen *The Powerbook*, skriven år 2000 av Jeanette Winterson också. Vi ska här studera några av drag av såväl modernism som postmodernism, genom en analys som tar upp tre aspekter av boken: *The Powerbook* som en kärleksroman, språkbehandlingen och dess betydelse för romanens uppbyggnad, samt karaktärernas framställning.

The Powerbook är en roman om kärlek, och den börjar lämpligt nog i kärlekens huvudstad Paris. Den består av flera korta, till synes lösryckta berättelser som vävs ihop av en ramberättelse. Författaren Ali skriver historier on-line åt den som beställer. I postmodern litteratur saknas krav på handling, och den fragmentariska framställningen i *The Powerbook* kan ses som ett drag av postmodernism. Det är svårt att avgöra var vi egentligen befinner oss, var boken utspelar sig. Det är som att vi befinner oss på olika nivåer i berättelsen, i olika askar placerade inuti varandra. Ibland är vi med den författare som skriver. Då är det alltid natt:

Natt. Jag sitter vid min skärm. Jag har fått ett e-post-brev. Jag öppnar det.
Där står... (s. 35).

Det är inte alltid författaren skriver, men då och då genom romanen kommer läsaren ett steg upp i asksystemet och får följa författarens liv, som i slutet:

Natt. Skärmen sover men det kan inte jag. Jag tar min kappa, går ut genom dörren och beger mig ner till Themsen. (s. 280)

Mestadels befinner vi oss kanske i de berättelser författaren skriver, alltså i en ask längre in. På den nivån finns flera parallella askar, för vi förflyttas raskt i både tid och rum, från Paris till Capri, till en bergsbestigare på Mount Everest och i författarens – eller någons, vems kan man aldrig säkert veta – barndom. Vi förflyttas till Paolo och Francesca, Tristan och Isolde och till den engelska mytologin i historier om riddarna kring runda bordet. Pastischerna på gamla kärleksberättelser eller mytologiska berättelser ger romanen ett drag av postmodernism. Dock löper kärleken som en röd tråd genom hela den här romanen, ett tema som förenar de olika delarna. En sådan sammanhållande kärna skulle inte ett rent postmodernt verk ha, varför den här romanen även kan klassificeras som modernistisk.

Tiden är central både i modernismen och i postmodernismen, men på lite olika sätt. I början av 1900-talet fick människorna en helt ny världsbild att förhålla sig till, i och med Einsteins relativitetsteori, en teori som var komplicerad att förstå. Tid och rum som tidigare varit

absoluta värden, blev plötsligt relativa, och tiden och rummet blev förståeligt nog något som modernismens konstnärer gärna laborerade med. Tiden, en ”flytande tid” (s. 281), har en central roll i *The Powerbook*, samtidigt som den är obetydlig. Tiden spelar ingen roll, det är bara kärleken som bestämmer tiden, klockan kan man lika gärna slänga i floden, tidvattnets flod:

Här är det ingen datumlinje, ingen meridian, inga gasbrända stjärnor, inga planeters bana, inte heller jordens kretslopp eller solens röda galax som bestämmer tiden. Här är det kärleken som sköter klockan. Jag tog av mig mitt armbandsur och släppte ner det i vattnet. (s. 281)

En av bokens berättelser handlar om en omkommen bergsbestigare vars kropp hittas i Mount Everest. För honom och hans klättersällskap spelar tiden inte heller någon roll:

Han slog i sin armbandsklocka så att glaset gick sönder. Han började skratta, och sedan kunde han inte sluta skratta, för det var ju så löjligt alltihop, detta att hans klocka sa sitt tick-tack när tiden för länge sedan hade slutat gå och det inte fanns någon tid. Inte här. De befann sig utanför tiden, det visste han. (s. 176)

Vad som däremot räknas är återigen kärleken. När den döda kroppen hittas finner man ett sista brev från hustrun ”fastfruset mot hjärtat” (s. 177): ”Vik upp det. Läs det. Hon älskar honom.” Kärleken lever vidare, även när den individuella tiden har stannat: ”Döden kommer inte att skilja oss åt. Kärleken är lika stark som döden.” (s. 86) Kärlekens roll i *The Powerbook* kan jämföras med konstens hos Virginia Woolf och *To the lighthouse*; ett slags konservator.

Winterson laborerar med tid och rum, med långa hopp som gör berättelsen fragmentarisk och osammanhängande. Den upplösta kronologin och de till synes obefintliga transportsträckorna är något återkommande inom postmodernismen.

Kärleken driver romanens berättarjag genom Europa och genom cyberrymden. Att följa kärleken är romanens underliggande budskap, som gör den modernistisk, eftersom postmoderna verk ofta saknar en förutbestämd tolkning.

Språket i romanen är lättillgängligt och enkelt, konkret berättande, något typiskt postmodernt. Postmodern litteratur kan ofta läsas av alla, utan krav på förkunskaper eller tolkning av förutbestämda symboler. Symboler ska vara nya och associativa, så att varje läsare kan bilda sin egen tolkning. *The Powerbook* befinner sig någonstans mellan postmodernismen och modernismen, återigen. Dialogen är postmodernistiskt korthuggen och chatinspirerad:

Du sa: "Vem är du?"
"Kalla mig Ali."
"Är det ditt riktiga namn?"
"Riktigt nog." (s. 36)

Ett typiskt modernistiskt drag vad det gäller språkframställningen är däremot genreblandningen. Författaren väver in ett recept mitt i en av berättelserna, ett recept som "lever", ungefär som i Laura Esquivels roman *Kärlek het som chili*, där varje kapitel inleds med ett recept. Texttypen recept får litteraturstatus i sin kontext. Detsamma gäller reseskildringen i Italien och den rapportliknande framställningen av den sanna historien om bergsbestigaren, vars döda kropp hittades i Mount Everest, många år efter mannens försvinnande. Dessutom blandas högt och lågt, klassiska sagor och myter med låga chatkonversationer och grovt språk.

Det mest slående beträffande språket är ändå dess skapande roll, som är så typiskt postmodernistiskt. Det är orden som skapar vår verklighet, vi kan inte berätta utan att samtidigt skapa, menar postmodernister. Kapitel ett i den här boken heter "språkskrädderi", det är vad författaren sysslar med. Vilken författare är oklart, är det författaren *till The.Powerbook*, eller *i The.Powerbook*? Förmodligen båda. På samma sätt som en skräddare ser sitt textilverk växa fram ur händerna, växer författarens berättelse, fiktion eller verklighet, fram på skärmen. Ordet text kommer ur ordet textil, båda betyder väv. Skräddarsymboliken är nog inte ny, kanske modernistisk snarare än postmodernistisk, men temat att skapa en verklighet i takt med att den benämns, är högst postmodernistiskt. "Det här är en virtuell värld. Det här är en värld som uppfinner sig själv." (s. 77).

Modernisterna ville plocka ner konsten från dess piedestal, samtidigt som de fortfarande ville bli hyllade som konstnärsgenier. Wintersons författare gör inga anspråk på att geniförklaras, den "har övergått till att bli interaktiv" (s. 38). Jag skulle vilja hävda att hon drar modernismens kritik av höglitteraturen ett steg längre, författarens status har här hamnat i läsarens händer. Läsaren, på flera nivåer i asksystemet, kan välja slut: "Här är två slut. Du får välja." (s. 238), och lägga till information: "Detta är en lista du själv kan fylla på." (s. 92). Författaren presenterar inget objektivt sant, något sådant finns inte för postmodernisterna, det är upp till var och en att tolka. "Du kan ändra berättelsen, du är berättelsen." (s. 281). Ibland beskrivs karaktärerna i berättelserna i tredje person, men då och då involveras läsaren, antingen vi eller den som har beställt berättelsen i boken, genom att den ena karaktären tilltalas med "du", till exempel: "Du hade kommit till London." (s. 201), "Du var förtjust. Ditt hår dröp över axlarna och din mun var halvöppen." (s. 56).

Vi får bara fragmentariska bilder av karaktärerna i romanen. Vi vet att den ena personen är en kvinna, hon säger att hon vill ha rött hår, men i övrigt vet vi inte mycket om varken hennes utseende eller karaktär. Det skrivande jaget vet vi ännu mindre om, det är inte ens klart om det är en man eller kvinna, det vill personen inte avslöja:

"Man eller kvinna?"

"Gör det någon skillnad?"

"Det är en koordinat."

"Detta är den virtuella världen." (s. 36f)

Man kan gömma sig bakom en virtuell identitet, i cyberspace finns alla möjligheter. Man kan skapa sig själv, lägga till och dra ifrån, precis som man tar av och på kläder ("Klä av dig. Ta av dig kläderna. Ta av dig kroppen." s. 10), allt handlar om en virtuell yta. En typiskt postmodern yta. Könnsrollerna är upplösta. Med modernismen började gränserna mellan könensrollerna att suddas ut, med postmodernismen raderas de. I romanen finns inga gränser längre, det är inte ens viktigt att avslöja huruvida man är man eller kvinna innerst inne. Det är de yttre omständigheterna som är avgörande. I romanens första berättelse får vi följa en flicka som kläs som pojke och som tas för man då hon hänger två tulpanlökar och en tulpan mellan benen. I en sexuell relation med en kvinna reser sig tulpanen och flickan blir en man, skapad av upplevelsen och de yttre omständigheterna. Det är postmodernism om något!

Författaren bygger upp spänning och skapar nyfikenhet genom att undvika formuleringar som är speciellt könsbundna. Engelskan är ett praktiskt språk för det ändamålet, eftersom det bara har ett grammatiskt genus, och därmed inte behöver böja adjektiv och particip i maskulin eller feminin form, vilket skulle förstöra alltihop. Det finns ett par indicier på att romanens jag är en kvinna, första gången i kärleksmötet i Paris: "Du tog mina bröst i dina händer" (s. 72) "Tulpanpersonen" är på samma gång man och kvinna: "Stackars Ali. Hur gick det för honom?" (s. 247) och en sida senare: "När Ali snörde av sig sina lökar /.../ löd hon skriftens bud /.../" (s. 248). Efter ett tag och med lite tankearbete förstår man att det är lesbisk kärlek som skildras i romanen. Men könen har inte betydelse för kärleken är inte könsbunden, det är upplevelsen som är allt, den subjektiva upplevelsen av den evigt bestående kärleken.

Jeanette Winterson vill själv inte räkna sig som postmodernist, men som jag har visat här finns det flera aspekter av boken som faller in under vad man brukar benämna postmodern, samtidigt som den har en hel del drag av modernism.