



NORLIT 2011

Conference on literature and politics

ROSKILDE, AUGUST 4.-6. 2011

ISBN: 978-87-7349-818-7

Papers published in relation to the NORLIT 2011 conference are made available under the CC license [by-nc-nd]. Find the terms of use at <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/dk/legalcode>.

Papers, som er offentliggjort i forbindelse med NORLIT 2011 konferencen stilles til rådighed under CC-licens[by-nc-nd]. Læs mere på <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/>, hvis du vil vide, hvordan du må gøre brug af de registrerede papers.

Accessible online: <http://ruconf.ruc.dk/index.php/norlit/norlit2011/schedConf/presentations>

Essän mellan autonomi och engagemang: Sven Lindqvist väljer framträdelseform

av Ragnar Haake

Jag har till och från under många år arbetat på en litteraturvetenskaplig avhandling om den svenska författaren Sven Lindqvist. Det händer att jag träffar på folk, och då syftar jag inte på en snäv krets av litteraturvetare eller författare, som höjer på ögonbrynen när de får höra det. Förvånat frågar de: ”Sven Lindqvist? Men skriver inte han mest fackböcker och politiskt litteratur?”

Vad jag svarar på det?

Frågan är knepig eftersom den rymmer flera lustiga antaganden, inte först och främst om Sven Lindqvist utan om vad skönlitteratur är och vad litteraturvetare kan förväntas syssla med. Samtidigt är frågan förstas berättigad: Lindqvist skriver bevisligen aldrig fiktionslitteratur, han väljer faktiskt aktivt bort den möjligheten – i det avseendet är han alltså en fackboksförfattare. Dessutom har han framför allt gjort sig känd genom sitt starka engagemang i samhällsfrågor – i den meningen är han författare av politisk litteratur.

Ett bra svar skulle väl egentligen kräva en begreppsutredning: Lindqvist bör väl närmast betraktas som essäist – och vad essän är och var den har sin hemorts rätt, i skönlitteraturen eller i facklitteraturen, har det tvistats om länge. Sammanhanget lämpar sig emellertid sällan för den sortens utläggningar, varför jag i stället svarar, att jo, Lindqvist skriver nog fackböcker och politisk litteratur, men framförallt rör sig hans författarskap någonstans i gränslandet mellan skönlitteratur och facklitteratur, mellan konst och vetenskap, estetik och politik. Sedan brukar jag tillägga att Lindqvist faktiskt inledde sitt författarskap som en tämligen renodlat ”skönlitterär” författare, fast förankrad i det litterära fältet. Först efter en våldsamt kamp med författarrollen – påbörjad redan före debuten 1955 och intensifierad under det politiska 1960-talet – rörde han sig bort därifrån.

Ingenstans i Lindqvists författarskap är denna rörelse *från konsten ut i världen*, eller *in i konsten och ut på andra sidan*, så tydligt gestaltad som i *Myten om Wu Tao-tzu* 1967, där författaren ställer drömmen om ett liv i konstens tecken mot det mardrömslika tillståndet i världen av överbefolkning, svält och naturkatastrofer.¹ Om man på allvar vill förstå uppgörelsen med en skönandlig hållning i *Myten om Wu Tao-tzu*, bör man dock söka sig längre tillbaka i Lindqvists författarskap.

I april 1955, veckan innan hans debutbok *Ett förslag* låg på bokhandelsdiskarna, publicerade Lindqvist en debattartikel i *Dagens Nyheter* med rubriken ”Varför litteratur?”. I artikeln funderar Lindqvist över litteraturens värde: ”Hur verkar litteraturen som kulturfaktor? Under vilka värderingsförutsättningar har den något berättigande? Kan man ge några skäl för att en annan människa bör lägga sig till med vanan att läsa böcker, kan man försvara att man själv ägnar sitt liv åt att göra det?”²

¹ Sven Lindqvist, *Myten om Wu Tao-tzu*, Stockholm, 1967.

² Sven Lindqvist, ”Varför litteratur?”, i *Dagens Nyheter*, 18/4 1955.

Lindqvists desperata frågor behöver sättas i ett större sammanhang. Frågan rör litteraturens funktion i samhället, och Lindqvists sätt att ta sig an detta problem i sitt tidiga författarskap erinrar om de två hållningar som Adorno och Sartre intog i frågan om ”engagerad litteratur”. Är konstens viktigaste uppgift att i första hand vara konst, och därigenom ett försvar för den autonomi som ger hopp konstnärlig och intellektuell frihet; eller bör konstnärerna bryta den isolering från samhället som måhända är den negativa sidan av konstens autonomi? Om nu makten undanber sig konstens inblandning och därför mer än gärna låter den hålla sig på sin kant – varför ska då konsten offra krut på att försvara sitt oberoende?³

Lindqvists författarroll formas i detta kraftfält mellan två världar: det autonoma litterära fältet och den värld fältet avgränsar sig mot. I sitt tidiga författarskap söker han desperat efter svar på hur han ska finna ett tilltal som förenar de krav som kommer från dessa två världar: Hur ska han, utan att göra avkall på det litterära fältets svårköpta segrar och utan att isolera sig från möjliga läsare utanför litteraturens autonoma värld, lyckas skapa en *angelägen* litteratur? Han prövar och förkastar olika hållningar. En sak håller han dock fast vid: idén om ett nytt slags essäform, en dikt som ”tänker” och som utan att hindras av traditionella genrekrav kan röra sig fritt mellan konst och politik. Jag ska i detta paper uppehålla mig en stund vid hur den litteraturform som Lindqvist försöker utveckla i sitt tidiga författarskap är förbunden med hans tankar om konstens möjligheter och tillkortakommanden.

”Tvärlitteratur”

I debutboken *Ett förslag* förekommer ett slags provande attityd till olika genrer eller formmässiga konventioner som kunde tänkas bära hans författarskaps ambitioner. Litteraturen ska enligt Lindqvist kunna erbjuda något, kunna ge läsaren något att ta ställning till, inte en åsikt – så enkelt gör han det inte för sig – men en livshållning, eller en vision. Därmed blir också läsartilltalet en viktig sak. Lindqvist söker ett språk som i stället för att mättas på ord bör mättas på mening. Samtalet, brevet, det personliga meddelandet nämner han som exempel på tilltalsformer som kan främja denna sak; det handlar om att komma läsaren nära, att få kontakt.

Testamentet, lärodikten, aforismen är andra genrer han nämner. Och så essän förstås. Men allt detta sker som sagt på ett mycket provande sätt, och mångfalden av uppslag vittnar kanske ändå mest om författarens problem med att finna sig tillrätta bland genrernas formkrav. Närmare en genrebestämning av det egna författarskapet än den han presenterar i *Ett förslag* kommer inte heller Lindqvist. Snarare uttalar han kritik mot genretroget skrivande generellt: genrerna tenderar att locka

³ Se Theodor W. Adorno, ”Engagemang” (1974), sv. övers. Lars Bjurman, i *Res Publica*, 1996: 1-2, och Jean-Paul Sartre, *Vad är litteratur?* (1960), sv. övers. Mario Grut, Mölndal, 1970. Sartre uppmanar, förenklat uttryckt, författarna att genomsöka på vilket sätt den autonoma litteraturen spelar det borgerliga samhället i händerna och att som svar på det medvetet knyta an till arbetarklassen genom att skriva för den. Adorno menar att Sartres resonemang bygger på en naiv föreställning om att den autonoma konsten överhuvudtaget skulle kunna verka oberoende av den empiriska verkligheten. Samtidigt ser Adorno författarnas inriktning mot autonoma verk som en politisk handling i sig: ”Frånvaron av verklig politik här och nu [...] tvingar anden att söka sig efter sfärer där den inte behöver förnedra sig. [...] Även om all kultur, även verk av högsta integritet, idag löper risk att kvävas av kulturskvalet, har konstverk samtidigt förpliktelsen att stumt fixera sådant som förblir utom räckhåll för politiken.” (s. 110)

författaren bort från sitt egentliga ärende. Viljan att inordna sig i en genre är komprometterande på det viset att den säger mer om *hur* författaren vill framställa sig än om *vad* han eller hon har att framställa. Även om det konstnärliga utförandet är oklanderligt går något avgörande därmed förlorat. En passage i *Handbok* handlar i koncentrerad form om just denna sak: ”Man har väl anledning misstro alla genrer. Genren avslöjar konstförsöket. Försökaren låter lura sig av möjligheter. Att försöka är därför att misslyckas. Försöket avsätter en spricka i kärlet. Formen kan bli fulländad, men klangen fattas.”⁴

Håller Lindqvist fast vid sin genremisstro? Det verkar så, och det är nog till och med något av det som bäst karakteriserar hans författarskap. Att han lyckats avspeglar sig i kritikers och litteraturforskares mottagande men måhända ännu tydligare i bibliotekens, bokhandlarnas och antikvariatens problem med att klassificera hans böcker.⁵ Problemet handlar framför allt om att det är svårt att bestämma sig för huruvida Lindqvist är en författare av facklitteratur eller av skönlitteratur. Svaret är förmodligen att han är både och, på samma gång. Hans författarskap ger uttryck för såväl facklitteraturens trohet mot fakta, sanning och verklighet som det unika perspektiv på tillvaron som ofta anses utgöra konstens inre väsen. I *Författaren själv*, ett uppslagsverk om svenska författare skrivna av dem själva i tredje person, prövar Lindqvist begreppet ”tvärlitteratur” som benämning på det egna författarskapet:

Begreppet *tvärvetenskap* finns. Begreppet *tvärlitteratur* borde finnas. Lindqvists bästa böcker [...] kan inte genrebestämmas. De rör sig obehindrat mellan konst och politik, från idyll till förintelse. De blandar självbiografi med reseskildring, litterär analys med samhällskritik, idéhistoria med dröm och poesi.⁶

Essän

Lindqvists genrefunderingar tar sin utgångspunkt i frågan om litteraturens ställning i samhället. Det är med andra ord ett kärleksfullt om än lite komplicerat förhållande till skönlitteraturen och dess tradition han ger uttryck för, inte – som det ibland kan låta – en kritik av skönandlighet. Vad han än själv säger kan man nog uttrycka det så, att han vill uträtta något *genom* litteraturen, inte i *opposition till* den. Det rör sig om en sann tro på litteraturen och dess framtid, om än litteraturen i en bestämd skepnad: ”[D]en litteratur som talar rakast kommer att segra. Därför tror jag att essayn – alla dess former är ännu inte funna! – kan bli en stor konstform.”⁷

Utropstecknet i den inskjutna satsen pekar framåt mot hur han själv ska komma att utveckla genren. Men jag vill vänta lite med den diskussionen och först säga något kort om hur essän behandlats i teoretisk genreforskning samt på vilket sätt essän korresponderar med Lindqvists projekt.

⁴ Sven Lindqvist, *Handbok*, Stockholm, 1957, s. 142.

⁵ Åke Lundqvist berättar i artikeln ”Lindqvistus Svenus: ett försök till artbestämning”, i *Röster om Sven Lindqvist: ABF-seminarium 9 november 2002*, Stockholm, 2004, s. 7 f, om hur han just med syftet att artbestämma Lindqvists litteratur uppsöker sitt lokala bibliotek i Sörmland och slår upp Sven Lindqvist i katalogen. Drygt tjugo titlar finner han, fördelade på fjorton ämnesområden. Det är ganska uppseendeväckande: Enligt SAB:s klassifikationssystem rymmer författarskapet allt från böcker om Världsekonomi, Sveriges statskunskap och politik, Reklam och PR, Arbete och arbetsmarknad, via geografiska studier om Indien, Främre Asien, Kina, Sydamerika, Nordafrika utom Egypten, historieböcker om 1900-talet och Minoriteter, till Allmänna samlingsverk, Svensk skönlitteratur och böcker om Särskilda svenska författare.

⁶ Lindqvist, ”Lindqvist, Sven”, i *Författaren själv*, Höganäs, 1993, s. 214 f.

⁷ Sven Lindqvist, *Ett förslag*, Stockholm, 1955, s. 122.

Essäns historieskrivning tar nästan alltid sin början i Montaigne, som lär ha myntat begreppet (även om han inte uppfann genren)⁸, och Francis Bacon. De brukar också få representera två olika traditionslinjer inom essägenren: en lös i formen med slingrande meningar utan tydligt slut (Montaigne) och en korthuggen och affärsmannalik som inte ödslar ord i onödan (Bacon).⁹ När Sven Lindqvist ska sätta ord på den essäform han tror på, en essä som hör konsten till men som vill ut ur konstens slutna rum, knyter han an till men tar delvis också avstånd från de två traditionslinjer som levt vidare från Montaigne och Bacon. I *Ett förslag* kommenterar han först något han kallar den ”gammaldags äkta essayn”, och att det är traditionen från Montaigne han syftar på råder det knappast något tvivel om. Det gäller, menar Lindqvist, att

överträffa den gammaldags äkta essayn i skenbar nyckfullhet, liksom Strindbergs drömspel går utöver pikareskromanen. Samtidigt måste den traditionella gentlemanaessayn förlora sin karaktär av överklassbestyr och finsmakarfiness, den måste bli nödvändig, den måste lära sig utnyttja sin frihet – inte till att smita undan utan till att gå rakt på sak!¹⁰

Av de citerade raderna kan man indirekt få syn på hur Lindqvist resonerar när han tänker sig essän som en möjlig bärare av hans litterära projekt. Nyckeln är essäformens frihet. Används den fel blir essän en förevändning för författaren att gömma sig och sin moral bakom vad han betraktar som innehållslösa utsagor och estetisk briljans. Rätt använd erbjuder den en ännu utforskad men mycket löftesrik möjlighet att tala rakt och rikta in sig på det nödvändiga och angelägna i en människas liv.

Lindqvist hänvisar också till en annan essäform, som han menar har trängt undan den gamla och som har mer gemensamt med Bacons essäistik än med Montaignes. Det är den essäform som än i dag är den absolut vanligaste och som de flesta sannolikt associerar till när de tänker ordet ”essä”. Det rör sig om en sakligt faktagranskande litteraturform, vars tilltal och faktabehandling ligger långt närmare den vetenskapliga artikeln än någon av de etablerade skönlitterära genrerna. Det är en i allra högst grad hedervärd form av litteratur, menar Lindqvist, men med konst har den inget gemensamt, då den aldrig blir större än den sakfråga som behandlas.

Nu finns det en ny essayform. Det har skapats en terminologi för analys och information som gjort essayn till något annat än skojeri med impressioner eller innehållsförteckning med bifogade beklaganden över författarens tendenser.

Sådana essayer högaktar man. De är välbalanserade, de överträder aldrig sina befogenheter. Man klipper ut dem och tror att man kommer att få nytta av dem. [...]

Men för essayns framtid som självständig konstform har de ingen betydelse. De dör med sina informationer.¹¹

Det är framförallt i sina första böcker Lindqvist försöker sätta ord på vad det är som gör essän till en självständig konstform. Att det just i inledningen av författarskapet blir så viktigt att definiera essän

⁸ Se Göran Hägg, *Övertalning och underhållning: den svenska essäistiken 1890–1930* (diss.), Stockholm, 1978, s. 19.

⁹ O.B. Hardison, Jr., ”Binding Proteus: an essay on the essay”, i Alexander J. Butrym (red.), *Essays on the essay: redefining the genre*, Athens, Ga, 1989, s. 15.

¹⁰ Lindqvist, *Ett förslag*, s. 123.

¹¹ Ibid., s. 123 f.

som en konstnärlig litteraturform kan säkert delvis förklaras med att han ännu söker ett erkännande som författare och att han för att lyckas med det måste gå i dialog med det litterära fältet och de rådande värderingarna där. Han söker med andra ord konstnärlig legitimitet åt sitt författarskap i och genom samma litterära fält vars marginalisering han samtidigt planerar att skriva sig ut från.

Essän och friheten

Oftast är det formens frihet som forskare brukar lyfta fram som essäns unika konstnärliga särdrag. Den möjliggör för författaren att utforska områden av det mänskliga livet som inte blir tillgängliga genom vare sig sakprosans eller skönlitteraturens begränsade uttrycksmöjligheter. Enligt Vivian Greene-Gantzberg och P.M. Mitchell får essän sin konstnärliga särprägel av pendlingen mellan det kognitiva och det intuitiva, vilket innebär att författaren hela tiden måste ”akta sig för att vila för länge vid den ena eller andra sidan av saken”.¹²

Sven Lindqvist använder som jag tidigare nämnde begreppet ”tvärlitteratur” för att beskriva motsvarande pendling mellan litterära poler i sitt författarskap. Hans tvärlitteratur är en litterär form, eller kanske princip, som präglas av hemlöshet och genreöverskridanden – och som just därför passar så bra för de andra sorters gränsöverskridanden hans projekt ger löfte om. Men det händer som sagt ibland, och framförallt i *Ett förslag*, att han vill visa på släktskapet mellan denna sin ”tvärlitteratur” och essän. Då är det emellertid viktigt att inte bli feltolkad. Därför måste han visa att han inte avser den visserligen fria men inte särskilt angelägna essäform han kallar ”gentlemannaessayn”, vars brist framförallt ligger i att den inte vågar tala rakt och vara ärlig. Han måste också ta avstånd från den rent ämnesavhandlande, faktautredande sakprosans som även den kan gå under namnet essä. Lindqvists essäversion är uppbyggd av fakta och inte av fiktion, men det som gör den till en konstnärlig litteraturform är sättet på vilket den tillämpar den konstnärliga friheten på dessa fakta – hur den berättar om dem, gestaltar dem:

Essayn kan inte nöja sig med att ordna och analysera fakta. Den måste bli ett drama av dialoger mellan fakta, en dikt om lukten, ljudet och skimret av fakta – essayn som lärodikt! – en roman om förbindelserna mellan fakta och deras födelse, liv och död!¹³

Ändå framgår det tydligt av *Ett förslag* att författaren inte i första hand är ute efter att skriva essäer, efter att definiera vad en essä är eller ens efter att kallas essäist. Han lånar beteckningen essä för att beskriva sin längtan efter en större frihet – inte för att förknippas med andra essäister. Den essäform Lindqvist vill odla representerar på så sätt en princip mer än ett genremässigt regelverk. Det är den litterära frihetens, de litterära möjligheternas princip, en anti-genre befriad från de etablerade genrens regeluppsättningar men ändå möjlig att fylla med mening och konstnärlig konsekvens.

¹² Greene-Gantzberg & Mitchell, *Den fjerde genre: essayet i Danmark*, Köpenhamn, 1997, s. 12, min övers.

¹³ Lindqvist, *Ett förslag*, s. 124 f.

Det kan vara viktigt att göra den här distinktionen mellan essän som fetisch med föreskrivna inneboende egenskaper och essän som verksam princip i litteraturen. Alla försök att definiera essän tenderar att bli självbekräftande: vad en essä är definieras av de böcker eller kortare texter som först klassats som essäer. Essän blir i förlängningen en artefakt, mer bestämd av yttre karakteristika – som format, genrebeteckning, ämnesval – än av en verksam litterär princip. Det är lätt att tro och frestande att hävda, menar genreteoretikern John Snyder, att essän har en alldeles egen ontologi och epistemologi, eller att den rymmer en alldeles egen etik och hållning. Men så är det inte. Definitionen av essän som genre är, hävdar Snyder, i själv verket ”dess avsaknad av särdrag”.¹⁴

Snyder sätter in essän, eller snarare essäistiken, i en vidare teori om litteraturens genrer. Han urskiljer tre i litteraturen verksamma grundprinciper: den mimetiska, den retoriska, den textuella.¹⁵ Essäistiken är inte mimetisk, som tragedin i sin renaste form; och även om den innehåller utsagor om både det ena och det andra har den heller inte något retoriskt syfte, vilket är typiskt för satiren. Den kraft som kontrollerar essän är i stället *begäret* eller *längtan* (”desire”): ”det reflexiva jagets längtan efter befrielse genom språket – [genom] ’textualism’”.¹⁶

När man på detta sätt ser essäistiken som en verksam textuell princip i litteraturen, inser man snart att det finns många så kallade essäer som knappt bär spår av denna princip, liksom man förstår att det finns såväl romaner som lyrik och dramatik som däremot genomsyras av den. Essäistikens ”textualism”, det fria språkspelet som frigörelsestrategi, gör kanske i själva verket essän till den litterära genren per se.

Snyders sätt att diskutera essäistiken är användbart om man vill beskriva det litterära projekt som Sven Lindqvist är upptagen av i sitt författarskap. När han i *Ett förslag* skriver om essän som konstform är han som sagt egentligen varken ute efter att definiera vad en essä är eller efter att själv bli klassad som essäist. Han är endast på jakt efter en uttrycksform för sitt eget litterära projekt. Därvid finner han inspiration i en sorts svårdefinierad, öppen litteraturform som förvisso vanligen går under beteckningen essä men som, viktigast av allt, lämpar sig för att hantera det dilemma han föresatt sig att reda ut: det som handlar om hur litteraturen ska förmås att lämna sin marginaliserade position i samhället och åter bli en angelägen och inflytelserik röst att räkna med.

Essän som diktförnekelse

En bärande tankegång i Lindqvists debutbok är att litteraturen borde anstränga sig att få något sagt i stället för att vara så upptagen med att vara just ”litteratur”. Dikten måste ha ”självkänsla”, menar han, för att kunna leva upp till det kravet. Diktens självkänsla består både i ”djärvheten” att våga vad som helst och i ”anspråkslösheten” att inte skylta med det. Det finns en formel som beskriver resultatet av en sådan konstutövning: ”ars celare artem”, det vill säga konst som döljer konst – eller konst som ger

¹⁴ John Snyder, *The prospects of power: tragedy, satire, the essay, and the theory of genre*, Lexington, 1991, s. 12, min övers.

¹⁵ Ibid., s. 3.

¹⁶ Ibid., s. 19 f, min övers.

en illusion av att inte vara konst men som likväl verkar i kraft av att vara det.¹⁷ Förutom att det finns något storstilat i anspråkslösheten har en sådan konst den egenskapen att den får energi över till att ägna sig åt annat än att bara vilja vara konst.

En sådan konstform talar sig Lindqvist varm för. Men bara genom att lyfta fram den och bespegla sig i den, har han brutit mot en av dess dygder: anspråkslösheten. Och det är begripligt. Lindqvist söker trots allt legitimitet för sitt litterära projekt från ett konstnärligt fält. *Ett förslag* är ett i många stycken extremt ”litterärt” verk som inte alls drar sig för att briljera med det, utan som tvärtom ägnar mycket energi åt att leda det i bevis.

Åtminstone i den begränsade del av Lindqvists författarskap som jag behandlar här pågår det med andra ord en dragkamp. Å ena sidan placerar sig Lindqvist mitt i huvudfåran av den litterära traditionen och intar där en diktarhållning vars innebörd är att det konstnärliga uttrycket är överordnat innehållet i det sagda. Å andra sidan kräver han av litteraturen att den ska vara användbar och att den måste hålla i minnet att litteraturens legitimitet i slutänden bestäms av dess förmåga att nå ut till människor med sitt budskap. Man kan uttrycka det så att Lindqvist strävar efter att skriva en litteratur som ska vara och uppfattas som ”litterär”, men som på samma gång ska tillåtas att fungera som något annat än den ”litteratur” som redan finns.

Om han skulle lyckas kan man tänka sig att det sker en liten förskjutning av innebörden i vad litteratur är och kan vara. När Lindqvist mer uttryckligen försöker förklara på vilka sätt essän har en stor konstnärlig potential, då handlar det ofta just om dess möjlighet att vidga litteraturbegreppet. Ur det perspektivet är essäns starkaste vapen att den med sin dragning åt facklitteraturen innehåller ett slags *diktförnekelse*: den godkänner inte skönlitteraturens konventioner – och just därför kan den bidra till att förnya eller utveckla skönlitteraturen. Lindqvist skriver om Vilhelm Ekelund att dennes storhet som essäist och aforistiker uppstod ur hans förakt för den svenska litteraturen.¹⁸ På ett liknande sätt menar han att Almqvists och Strindbergs mästerverk uppstår ur viljan att vara *mer* än litteratur – att nå längre, att få större inflytande:

”Konstens skapelser hugsvälade icke mitt hjärta. Dess form att vara är ju icke rät? I ständiga slingringar går dess väg, falskhet är dess andedräkt och gift dess botten. Konsten skjuter icke åt samma håll som den måttar. Ack, jag ville ärligt se mitt mål och jag ville ärligt träffa mitt mål”.

Detta återkommer ofta hos Almqvist. Trots sina arabesker är han främst reformator och provokatör. Han idkar himmelskt jordbruk. Poesin återför han ständigt till praktiken. Hans konsts storhet är en strävan utöver konst.

Uppstår kanske den största dikten ur diktförnekelse?

Se Strindberg! Hur han ville bli anedd som vetenskapsman, journalist, samhällskritiker – vad som helst bara inte diktare. Han är diktvägrare ända in mot ålderdomen, medan han skapar den odödliga följderna av mästerverk.¹⁹

¹⁷ Se Hardison, ”Binding Proteus”, s. 16.

¹⁸ Lindqvist, *Ett förslag*, s. 146.

¹⁹ Lindqvist, *Handbok*, s. 139.

Enligt Lindqvist är det alltså paradoxalt nog den litteratur som tar sin utgångspunkt i diktförnekelse som har störst utsikter att bli stor litteratur. Argumentet bekräftar essäns konstnärliga potential. Eftersom diktförnekelsen är en inneboende egenskap i genren kan Lindqvist den vägen visa på de oerhörda möjligheter som essän erbjuder – inte bara som megafon för icke-litterära utspel utan även som nyskapande kraft i litteraturen.

Essän och bildningsupplevelsen

När Lindqvist ska skriva fram vad för slags essäform han försöker utveckla tar han som jag tidigare nämnde avstånd från andra, redan existerande essäformer, dels från ”gentlemanaessay” eftersom den smiter undan ansvar, dels från den faktaanalyserande essän eftersom den ”dör med sina informationer”. Lindqvist skönjer ett alternativ till dessa två essäformer, en väg som essän kan ta om den vill bli en egen konstform. I *Ett förslag* skriver han:

För att essayn skall bli konst måste den gestalta en upplevelse: bildningsupplevelsen. Den måste vara full av sitt problems mörker och sin lösnings ljus!²⁰

Vad är så speciellt med denna ”bildningsupplevelse”, och på vilket sätt bidrar gestaltningen av den till essäns status som konstform? Om man ska förstå vad Lindqvist menar tror jag att det är viktigt med följande förtydligande: Det som förväntas gripa tag i läsaren är inte författarens *bildning*, utan själva *upplevelsen av hans bildningsgång*. Att gestalta en bildningsupplevelse handlar därför inte om att redovisa sin beläsenhet, utan om att dela med sig av hur man försöker hantera sina erfarenheter av liv, läsning och tankar. Formulerat så tillerkänns essän en ”handling” som man annars inte förknippar med genren. Snyder antyder på ett ställe att essän i sin mest öppna och fria form har en *temporal nerv*, det vill säga att det hela tiden ”pågår” något i den utöver det som uttryckligen sägs.²¹ En liknande iakttagelse gör Phillip Lopate när han med hänvisning till Montaigne hävdar att den fritt utförda essän innehåller en särskild sorts *intrig*. Det som utgör essäns intrig är helt enkelt författarens försök att bana sig en väg genom det material han tagit sig an.²²

Genom att på detta vis ”gestalta en bildningsupplevelse” uppnår alltså essän status som konstform – den får ett slags egenvärde utöver det värde den har via sina utsagor om världen. I *Handbok* för Lindqvist ett besläktat och utvecklat resonemang om saken, men har där bytt ut beteckningen ”essä” mot något han kallar *tänkedikt*. Tänkedikten – en dikt som ”tänker” – beskriver han som ”arbetskildring, arbetssång”. Författarens tankar fungerar i tänkedikten inte som åsikter eller teser, utan finns där ”för att vi skall hålla dem tätt intill oss och känna dem i oss själva”. De formar, menar Lindqvist, en ”tänkeupplevelse”.²³

²⁰ Lindqvist, *Ett förslag*, s. 124.

²¹ Snyder, *Prospects of power*, s. 177.

²² Phillip Lopate, ”What happened to the personal Essay?”, i Robert L. Root, Jr. och Michael Steinberg (red.), *The fourth genre: contemporary writers of/on creative nonfiction*, 5:e ed., New York, 2009, s. 369.

²³ Lindqvist, *Handbok*, s. 143 f.

I tänkedikten är det därför, för att återknyta till Lopate och Snyder, själva *tänkandet* som är intrigen och som utgör den temporala nerven. Det som författaren lägger fram är inte färdiga tankar utan själva sitt tänkande – och just det pågående, ofärdiga och tillfälliga i detta tänkande bidrar till läsarens upplevelse av att färdas i tid och rum. Med andra ord är det inte heller tankarnas eventuella vetenskapliga hållbarhet som är huvudsaken, snarare möjligheten att få uppleva dem, att kunna pröva dem mot egna erfarenheter, att få känna deras ursprung, förstå behoven som föder dem.

Ska man försöka definiera den specifika essäform som Lindqvist vill utveckla, är det förmodligen till hans utläggning om tänkediktens väsen man bör vända sig. Tänkedikten har även det gemensamt med essän att den faller utanför en allmän förståelse av vad som ryms inom begreppet skönlitteratur. Som Lindqvist formulerar tänkediktens väsen skulle man dock bli förvånad om den inte upptogs som en skönlitterär form. Likafullt står den med ena foten utanför skönlitteraturen, knappt synlig och liksom hotfullt på väg åt ett annat håll. Det gör denna litteraturform svårgripbar. Men det vittnar också om dess frihet, en frihet som passar osedvanligt bra för Lindqvists litterära projekt. I den litteraturform han försöker utveckla ska det vara öppna dörrar och flitig rörelse mellan litteraturens autonoma fält och den utomliggande världen.

Man kan emellertid fundera över egenvärdet Lindqvist verkar ge den essäform som gestaltar en bildningsupplevelse. Även om han är klar och tydlig med att det handlar om gestaltning av en upplevelse och inte om förevisning av bildning, bör man nog ändå fundera något över vad det är för något särskilt med bildningsupplevelsen som gör den intressant att gestalta. Som ett hot mot bildningsupplevelsens egenvärde reser sig förr eller senare frågan om bildningens yttersta mål. Lindqvist kan skildra sin individuella bildningsupplevelse, men om det ska väcka allmänt intresse krävs sannolikt också en överenskommelse med läsaren om att en sådan skildring samtidigt har ett objektivt värde. Därför är det läge att fråga sig: Vad för slags objektivt värde är det möjligt att lägga i ett bildningsprojekt som i detta fall så tydligt utgår från det subjektiva, från den individuella erfarenheten?

Ordet *bildning* kommer av ”bild”. Etymologiskt får man förstå det som att bildens fixerade form är bildningens slutmål. Det aristoteliska formbegreppet kan illustrera denna tankefigur, liksom den kristna mystikens föreställning om människan som Guds avbild.²⁴ I båda dessa tankesystem framgår det tydligt att en riktig eller rättfärdig mänsklig strävan är strängt målrelaterad: människan bör bilda sig för att anta sin ideala form, för att bli sin bild. Den innebörd som läggs i bildningsbegreppet blir därmed avhängig de tankar man gör sig om det ideala tillstånd som hägrar vid slutmålet.

Mot sådana på förhand uppställda kriterier protesterade bildningsfilosoferna under slutet av 1700-talet. De ville befria bildningsbegreppet från förutfattade meningar om vad bildning är och vad den är till för. Bildningsprocessen måste vara förutsättningslös, menade de – och eftersom den måste vara förutsättningslös kunde inte heller bildningens mål fastställas på förhand. Det som von Humboldt,

²⁴ Sven-Eric Liedman, *I skuggan av framtiden: modernitetens idéhistoria*, Stockholm, 1997, s. 230 f. För min utläggning om bildningsbegreppets historia, jfr s. 227–241.

Herder, Fichte och andra humanistiska tänkare förde in i bildningsbegreppet under 1700-talets andra hälft var med andra ord en vision om människans frihet. Hennes framtida bestämning skulle inte längre tillåtas att bli fastslagen på förhand eller av någon annan än henne själv. Bildningens mål blev denna människas frihet att forma sin egen framtid.

En ny vision om människans frihet tillkom, men det sena 1700-talets bildningsbegrepp verkar i övrigt inte ha saknat objektiva kriterier för vad bildning är. Om människan skulle göra sig fri och myndig krävdes också att hon skaffade sig kunskap om – ”utbildade” sig i – den värld som omgav henne. För att göra det måste hon inhämta tidigare generationers kunskap, tillägna sig den konstnärliga, filosofiska och vetenskapliga traditionen. Först därefter kunde hon utnyttja kunskapen för att förverkliga det framtida målet om människans frihet.

Sven-Eric Liedman hävdar att upplysningssidéerna dessutom knöt samman det moderna bildningsbegreppet med utvecklingstanken. Varken det aristoteliska formbegreppet eller den kristna mystikens föreställning om människan som Guds avbild behövde förklaras utifrån föreställningen om en historisk utvecklingsprocess, men när man synar det moderna bildningsbegreppet har en sådan historisk dimension smugit sig in. Förverkligandet av människans idé kunde fortfarande ligga i att hon antog en bestämd form, men denna form var tills vidare okänd, låg och väntade på att bli upptäckt i en ännu förseglad framtid. Liedman skriver om denna aspekt av 1700- och 1800-talets nya bildningsideal:

[Nu] gällde det snarare att komma på nivå med sin egen samtid och därmed få resurser att vara med och prägla framtiden. Med det tidiga 1800-talets storstilade utvecklingstänkande betydde det att den enskilde skulle ha gjort det väsentliga i mänsklighetens utveckling till sitt. Han eller hon skulle bli en bild av det sant mänskliga så långt detta hade hunnit förverkligas.²⁵

Den enskilda individens bildningsgång kommer med andra ord att spegla hela mänsklighetens framsteg. Bildningens mål blir att tillägna sig det bästa hos mänskligheten fram till nu, för att därefter delta i en diskussion om mänsklighetens fortsatta väg framåt mot en visserligen okänd men förmodat bättre värld.

En sådan förståelse av bildningsbegreppet kan visa sig användbar om man vill förstå det värde som Lindqvist skänker bildningsupplevelsen. Enligt det moderna bildningsbegreppet korresponderar hans subjektiva bildningsupplevelse med de universella framstegen för mänskligheten. Bildning är alltså ett förutsättningslöst, *asocialt* och renodlat individuellt projekt, som pågår utan tankar på dess syfte eller ”sociala nytta”. Samtidigt är det först genom en sådan förutsättningslös bildningsprocess som individen kan ”komma på nivå med sin egen samtid” och erövra de kunskaper som gör henne verkligt betydelsefull i *social* mening. För Lindqvists del innebär det här att han på en och samma gång dyker djupt ner i den litterära traditionen och gör sig redo att ta klivet ut i världen. Eller man skulle kunna säga att han bejakar autonomin som en förberedelse för engagemanget. Det är innebörden i hans gestaltade bildningsupplevelse. Bildningsupplevelsen bär därför samtidigt i sig ett berättande

²⁵ Liedman, *I skuggan av framtiden*, s. 232.

moment, ett drama värt att följa för dess egen skull. Den fullständiga gestaltningen av en bildningsupplevelse innehåller en berättelse vars inledande del skildrar hur individen befriar sig från samhällets tryck för att utveckla sin personlighet oberoende av tid och rum, samt en avslutande del som skildrar hur hon därigenom vinner insikter om tillvarons hemligheter som gör henne så efterfrågad av den samtida mänskligheten att det faller på hennes moraliska ansvar att åter träda i samhällets tjänst.²⁶

Av denna utveckling följer alltså att den essäform Lindqvist skriver fram inte bara blir konst genom att den *gestaltar* en individs bildningsupplevelse utan också genom att själva *bildningsupplevelsen* har ett objektivt värde som metaforisk beskrivning av mänsklighetens universella kamp med tillvaron.

Samtidigt kan man notera att själva bildningsbegreppet bär på en paradox som motsvaras av det svårlösta dilemma som Lindqvist befinner sig i som författare. I det moderna bildningsbegreppet ligger som sagt ett krav på att man förutsättningslöst tillägnar sig kunskap utan att snegla på nyttan med det. Samtidigt finns en förväntning om att denna individualistiska och asociala neddykning i lärdom och konstnärliga insikter ska leda fram till något – osäkert vad – nyttigt och socialt användbart. Jag har visat hur Lindqvist på ett liknande sätt omfamnar både en diktarrhållning enligt vilken diktens egentliga mål endast är att vara dikt och en pragmatisk syn på konsten som kräver moraliskt, socialt och politiskt ansvarstagande. Jag har också visat hur Lindqvist försöker utveckla en litteraturform som svarar mot denna dubbelhet. Den litteraturformen behöver inte men skulle kunna kallas *essä*. Lindqvist kallar den även *tvärlitteratur* eller *tänkedikt*.

In i konsten, ut i verkligheten

I inledningen till det här papret citerade jag ur den artikel, ”Varför litteratur?”, som Lindqvist skrev veckan före sin debut. Artikelns problemställning springer ur Lindqvists egen belägenhet – den som snart debuterande författare. Och det är just författarrollen han frågar efter, hur han skall förstå och förhålla sig till den. Han efterlyser även en diskussion om litteraturens funktion och verkningsmedel. Hela angreppssättet skulle utan vidare kunna belysas med Walter Benjamins välkända diskussion i essän *Författaren som producent*, som i korthet handlar om hur en författare bör gå till väga för att hitta fram till ”ett förhållningssätt som förvandlar honom från en leverantör till produktionsapparaten till en ingenjör som ser det som sin uppgift att anpassa denna till den proletära revolutionens syften.”²⁷ Trots att svaren lyser med sin frånvaro i Lindqvists artikel och trots att väldigt lite där i övrigt påminner om Benjamins marxistiska språkbruk, lever Lindqvist faktiskt upp till det viktigaste krav som Benjamin ställer på författarna, att de ”ska tänka efter, reflektera över sin funktion i

²⁶ Man ser likheterna med berättelsestrukturen i 1800-talets bildningsromaner, som analyserats t.ex. av Franco Morretti i *The way of the world: the Bildungsroman in european culture*, London, 1987.

²⁷ Walter Benjamin, ”Författaren som producent”, i *Essayer om Brecht*, sv. övers. Carl-Henning Wijkmark, Lund, 1971, 107.

produktionsprocessen”.²⁸ Det är en viktig påminnelse. Att bli författare innebär nämligen att underordna sig en apparat, en institution, vars budskap och ideologi riskerar att gång på gång överrösta författaren själv och reducera denne till ett lydigt redskap. Den som reflekterar över denna institutions beskaffenhet har emellertid tagit första steget i riktning mot att själv ta kontroll över den.

Ur ett sådant perspektiv skulle man kunna säga att alla de frågorna som Lindqvist ställer i sin artikel en vecka före den egna debuten, tillsammans utgör själva svaret: Litteraturens, och således även författarens, första uppgift är att analysera sin egen kulturella och sociala funktion. För Lindqvist innebär det också att han snart kan övergå från att enbart undra över vilket värde litteraturen *har* till att själv påverka vilket värde den *skulle kunna få*. Han kan, med en marxistisk term präglad av Berthold Brecht, börja delta i ”omfunktioneringen” av den litterära institutionen.

Det kan man nog också påstå att han gjorde. I Sverige under 1960-talet utspelade sig en fullkomlig revolt mot den litterära institutionen, och den initierades inifrån institutionen själv. Litteraturbegreppet vidgades; nya litterära genrer, som rapportboken och dokumentärromanen, föddes och hade alla det gemensamt att de strävade efter att överbrygga gapet mellan en förmodat autonom litterär institution och en utomliggande social verklighet. Sven Lindqvists femtiotalsböcker förebådade denna revolt, och under sextioalet var han en av de drivande krafterna bakom den. Kanske är han också den som mest kongenialt gestaltade tidens förändrade litteraturklimat. Generationsessän *Myten om Wu Tao-tzu* handlar om en författare som likt Josef Knecht i Hermann Hesses *Glaspärlespelet* tar den romantiska drömmen om konstens autonomi på så stort allvar att hela strävan slår över i sin dialektiska motsats. Fullständig autonomi innebär isolering och stiltje. I det kan litteraturen inte verka. Dags alltså för författarna att med alla de erfarenheter och insikter deras inträngande i konstens värld har skänkt dem åter ta klivet ut i verkligheten.

²⁸ Ibid, 106.