Małgorzata Anna Packalén

VERKLIGHETEN OCH LITTERATUREN: NÅGRA TEORETISKA STÄLLNINGSTAGANDEN TILL MIMESIS OCH INTERTEXTUALITET I POLSKA OCH SVENSKA VERK MED ALLMOGEMOTIV

I både polsk och svensk litteratur intar litterära skildringar av allmogelivet en viktig plats och utgör en fruktbar grund för en komparativ studie av ämnets innehållsliga, narrativa och inte minst kulturella samt historiska aspekter. En avgörande faktor för synen på bondebefolkningen i de båda länderna utgör det faktum att de polska författarna (bl.a. Henryk Sienkiewicz, Bolesław Prus, Eliza Orzeszkowa och Maria Dąbrowska) hade sina rötter - i motsats till t.ex. Władysław Stanisław Reymont och, i ännu större grad, Władysław Orkan - i bildade och lågadliga kretsar, medan de svenska inte sällan självlärda författarna (bl.a. Ivar Lo-Johansson, Jan Fridegård, Vilhelm Moberg och Moa Martinson) utgick från svensk bonde- och statarmiljö. Denna grundskillnad, som för mig utgör utgångspunkten för de skilda perspektiven i de polska och svenska litterära verken, ger många uppslag till en närmare undersökning av likheter och olikheter mellan de svenska och polska allmogeromanerna.

Generellt kan man säga, att alla de verk som bygger upp handlingen kring allmogemotiv är - vad själva genren beträffar - att betrakta som s.k. realistiska verk. De försöker alla på ett trovärdigt sätt avspegla en viss realistisk verklighet. Författarna till både de svenska och polska verken hämtar sitt stoff från den lantliga verkligheten och återger oftast egna iakttagelser som silats

genom författarens intellektuella filter. I dessa verk möter m liknande miljöer, handlingar och problem, däremot skiljer sig svenska och polska författarna markant åt vad gäller det betrakt sesätt som är utgångspunkten vid skapandet av den fiktiva ve ligheten.

Efterhärmning (imitering eller avspegling) av verklighete dvs. *mimesis*, hör, som Aristoteles redan påpekade i sin *Poet* till människans naturliga egenskaper och handlingar. *Mimes* som estetisk kategori innebär dock inte en direkt kopiering verkligheten utan avspegling av den i ett konstnärligt verk. Fö hållandet mellan *mimesis* och konsten har i alla århundraden fa cinerat filosofer, litteraturteoretiker och språkvetare, vilket le (och fortfarande leder) till diskussioner i ämnet.

Dessa diskussioner tilltog särskilt under 1800-talet när de realistiska och senare den naturalistiska romanen gjorde sitt intå Från ca 1850 har begreppet *mimesis* bundits mer eller mind samman med realistiska strategier inom litteraturen (och konste överhuvudtaget), strategier som innebar krav på en mer än hittil medveten återgivning av verkligheten. Så småningom jämställde *mimesis* med litterär fiktion som skulle avslöja skaparens kreativ möjligheter: samtidigt som författaren utgick från det reella sto fet skapade han en ny verklighet med egna lagar och konventio ner. Detta ledde på längre sikt till att tyngdpunkten flyttades frå sättet att efterhärma till reflektioner kring själva resultatet, dvs den i verket beskrivna verkligheten. Den tyske kulturhistoriker Werner Hofmann påpekade, att slutet av 1800-talet och början a 1900-talet karakteriserades av en kulturföreteelse som man kund kalla "Erfindung der Wirklichkeit", dvs. uppfinning av verklighe

ten eller med andra ord ett skapande av den fiktiva verkligheten.[1] Det betyder inte att reflektioner kring förhållandet *mimesis* vs/och realism upphörde, även om *mimesis* som universell estetisk princip ifrågasattes och kritiserades. Samtidigt var dock *mimesis* i metafysisk och teologisk tappning nog så levande: tesen om att endast konsten gör världen riktigt synlig utgjorde grunden för många författares konstnärliga skapande.[2]

Efter första världskriget diskuterades *mimesis* på nytt i samband med de nya trenderna inom litteraturen, som vid skapandet av litterär handling använde sig av reportage och dokument. Likaså tvingade andra världskrigets grymma verklighet fram - särskilt i de mest berörda länderna - en sorts "ny" litteratur, som framför allt skulle lägga tyngden vid ett nytt realistiskt sätt att beskriva den utomlitterära verkligheten. Ett extremt exempel på detta nya tänkesätt är naturligtvis socialrealismens doktriner i samband med återspeglingen av den nya socialistiska utvecklingen. Detta förhållande gäller givetvis i första hand de före detta socialistiska länderna.

Men samtidigt kunde man då i den litterära världen se en tendens att i den strikta realistiska beskrivningen också införa psykologiska aspekter. 1946 skrev Erich Auerbach, som i sitt berömda verk *Mimesis* följt detta begrepps huvudlinjer från antiken till sin egen tid[3], att *mimesis* utgjorde grunden för realismen som litterär metod, enligt vilken man presenterar vardagshändelser mot bak-

---

[1]Werner Hofmann, *Grundlagen der modernen Kunst: eine Einführung in ihre symbolischen Formen*, Stuttgart 1966.
[2]Se: Stefan Morawski, "Mimetyzm", [i:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, Wrocław - Warszawa - Kraków 1992, s. 627f.
[3]Erich Auerbach, *Mimesis: dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Bern 1946.

grund av större existentiella sammanhang. Han betonar också de betydelse som det historiska och kulturella sammanhanget har diskussionerna kring *mimesis*. Det verkar för oss idag självkla att *mimesis* i alla sina varianter och skepnader är helt beroende a skaparens intentioner. Därför kan man betrakta efterhärmnin som en sorts avspegling, där det finns en distans mellan det so efterhärmas och resultatet av denna handling.[4] Eller för att ta med Theodor W. Adorno - *mimesis* objektiverar och suger i si skaparens förhållande till världen. Men eftersom konsten bevar sin status huvudsakligen tack vare just *mimesis* bör man skilj den från realismen sensu stricto.[5]

Under tiden har språkvetenskapen långsamt befriats från på ståendet, att man ska betrakta språket som den ideale avsända rens/mottagarens produkt, som verkar utan kontakt med den u omspråkliga verkligheten. I slutet av 1970-talet framträder ino språkvetenskapen en brytning som man beskriver som ett slag "vändning mot pragmatiken" (*pragmatische Wende*). Den viktig impuls, som ledde till att man inom språkvetenskapen börjad uppmärksamma pragmatiken, fick lingvistiken redan på 1920-ta let genom filosofin. Men det är först för inte så länge sedan so pragmatiken börjat ingå i språkvetenskaplig forskning geno analys av talet som sådant (*discourse analysis).*

Denna vändning mot pragmatiken inom språkvetenskape hade sin föregångare redan ett halvt sekel tidigare i den s.k "vändningen mot språket", känd som *ordinary language philosophy* (talspråkets filosofi). Redan då hade filosofer och språkvetare som t.ex. John L. Austin, Ludwig Wittgenstein och John R

---

[4]Jmf. Stefan Morawski, op. cit.

[5]Theodor W. Adorno, cit. efter S. Morawski, op. cit., s. 629.

Searle kommit fram till att språkliga yttranden alltid äger rum under vissa bestämda omständigheter och i bestämda situationer, för det är alltid en bestämd individ (användare av språket) som producerar dem för en bestämd mottagare.

Av alla de intressanta teoretiska diskussionerna i det här ämnet vill jag särskilt nämna John L. Austins teori om illokuta talakter[6], en teori som John R. Searle systematiserade[7] och som sedan dess inspirerat både filosofer, språkvetare och litteraturvetare vad beträffar det litterära verkets struktur. Genom att betona språkets betydelse som kommunikationsmedel, ett kommunikationsmedel genom vilket man kan åstadkomma förändringar i världen, tar talteorin fasta på den språkliga kommunikationens minsta enhet som här inte är ett ord eller en sats utan en talakt, dvs. en sats använd i ett bestämt sammanhang. Man kan här alltså tala om *mimesis* i det avseendet att man med ett litterärt språk efterhärmar eller antyder konkreta och verklighetsbundna talakter. Språket är alltså liktydigt med en handling, som förverkliggör en bestämd intention.

Varje talakt innefattar tre olika delhandlingar som kallas 'lokut', 'illokut' och 'perlokut'[8]. Varje yttrande är alltså en variant av olika sorters tal: genom talakten (den lokuta akten) utrycker man en viss handling (den illokuta akten). Den illokuta handlingen syftar alltså på avsändarens intention, dvs. på vilket sätt används den lokuta talhandlingen, alltså den "totala" talhandlingen[9], för att uträtta något, vars verklighetskorrelat ligger utanför själva språ-

---

[6]John L. Austin, *How to do things with words*, Cambridge 1962.
[7]John R. Searle, *Speech Acts*, Cambridge 1969.
[8]Ibidem, s. 24.
[9]Jmf. Erland Hjemquist, Sven Strömqvist, *Språkets psykologi. Språk och tänkande i socialt samspel*, Stockholm 1983, s. 74-77.

ket. Detta får givetvis vissa följder, genom den s.k. perlokuta al ten. Den är med andra ord talaktens sätt att påverka mottagare: Den perlokuta handlingen kan vara lyckad när man uppnår en e fekt som överensstämmer med avsändarens intentioner och mis: lyckad när den gått stick i stäv med denna.

Den lingvistiska teorin angående talakten påverkade ocks den litteraturvetenskapliga utvecklingen. "Vilka villkor måste e talakt uppfylla - frågar sig J. R. Searle - för att mottagaren ska kunna identifiera det objekt som mottagaren hade i tankarna?" Själva objektet för analysen blir här alltså fiktiva kommunika tionsakter på vilka den litterära utsagan grundar sig och genor vilka - i viss mån - själva läsakten av ett litterärt verk bestäm: Man måste här påpeka, att man med fiktiva talakter menar d talakter som är bundna till de av de sociala normerna bestämd kommunikationsakterna, men det innebär inte att man har att gör med en direkt efterhärmning av sådana. Viktig är enligt Searl framför allt utsagans syfte, dvs. den intention som förverkliga inte genom en enskild persons avsikt med den, utan genom at den finns nerlagd i de talakter man väljer att utföra: "(...) on forms one's intentions (or meanings) in the process of formin sentences".[11]

Mimesis i språklig tappning hör till de faktorer som är mes karakteristiska för 1900-talets litteraturforskning. Språket, son hittills spelat en underordnad roll i den litterära kommunikatio nen, blev under 1900-talet föremål för ingående analyser och de- batter. Talspråket, de olika dialektala och övriga stiliseringar som

---

[10]John R. Searle, *Les Actes de langue,* Paris 1972, s. 126f.
[11]Cit. efter Anders Olsson, *Den okända texten. En essä om tolkningsteor från kyrkofäderna till Derida,* Kristianstad 1987, s. 84.

författare för in i sina verk, anspelar genom t.ex. citat eller alluderingar delvis på de kulturella traditioner som finns till hands, delvis på de sociala språkliga normerna. Som den polske litteraturteoretikern Michał Głowiński påpekar är det viktigt att komma ihåg att fiktiva kommunikationsakter ingår i de levande sociala talnormerna, även om man där kan urskilja olika sätt att framställa dem: från en skenbart trogen avspegling till närmast parodi.[12] Tack vare detta placeras den litterära utsagan å ena sidan i vissa språkliga - men också kulturella och ideologiska traditioner - å andra sidan tillåts läsaren att åberopa bredare språkliga, dvs. litterära, men också utomlitterära aspekter. Den litterära talakten förvandlas på detta sätt till fiktiv talakt. Denna typ av mimetisk uppfattning kallar Głowiński för 'formell mimesis'[13], vilken han betraktar som en särskild mimetisk variant. Han betonar dock att den inte gäller alla slags litterära utsagor, utan enbart vissa typer av dem: t.ex. jagberättelser, inre monologer, det direkta och indirekta talet etc., dvs. framför allt de utsagor, i vilka man tydligt kan se åberopandet av de sociala språknormerna och som just därför är betydelsebärande: utan kännedom om dem kunde det litterära budskapet i ett givet verk missas eller missförstås. I ett litterärt verk går de hand i hand med de utsagor som inte har några som helst mimetiska markörer. Just denna möjlighet att inom ett litterärt verk kunna urskilja utsagor med mimetisk och icke mimetisk karaktär är enligt Głowiński den viktigaste följden av tillämpningen av talteorin inom litteraturvetenskapen.[14]

---

[12]Michał Głowiński, *Poetyka i okolice*, Warszawa 1992, s. 53.
[13]Idem, *Gry powieściowe*, Warszawa 1973, särskilt s. 63-71.
[14]Idem, *Poetyka i okolice*, s. 142-3.

En helt annan inställning har den franske forskaren Jacque Derrida som framför allt ifrågasätter själva problemställninge dvs. *mimesis* i förhållande till realism. Enligt Derrida bygger c flesta tankarna kring *mimesis* på den platonska föreställningen a det finns en ursprunglig evig verklighet som människor strävi efter att nå genom en ständigt återkommande efterbildning. Upp fattad på det viset blir *mimesis* ett sätt att nå en viss verklighet p det mest adekvata sättet. Derrida varnar för denna dekonstruktiv process som bara skenbart skulle kunna beskriva och förklar den i verket beskrivna verkligheten. Man måste komma ihåg a man åter och återigen kan analysera och tolka varje text: det finn ingen objektiv sanning, utan nya sanningar produceras hela tide Man kan bevara *mimesis* som en kategori, men enbart som e ständigt spel med de texter som redan finns liksom otaliga "räckc av spår" (*chaînes de traces*).[15] Genom att förneka skillnade mellan fiktionen och verkligheten, mellan sanningen och de osannolika, vänder sig Derrida också mot en formell *mimesi* framför allt just därför att det enligt honom inte finns nägo väsentlig skillnad mellan de talakter som litteraturen använder si av i en fiktiv text och samma talakter i verkligheten. Väsentliga ä enbart relationerna mellan dem inom själva texten.

Som man ser kunde varken de klassiska eller de neoklassisk retoriska skolorna åstadkomma några klara teoretiska linjer va gäller *mimesis*-begreppet. Den franske litteraturteoretikern Phi lippe Hamon kallar detta för ett "kulturellt tvivel/obestämdhet som gör att alla teorier hela tiden kretsar mellan den Aristotelisk *Poetiken* och hans påstående om att litteraturen i sin helhet är e efterhärmning, samt postulatet om att språket inte kan efterhärm

---

[15]Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Paris 1967, s. 96 och 90-97.

verkligheten. Men också mellan imperativet att språket måste efterhärma verkligheten och övertygelsen att språket inte kan efterhärma verkligheten.[16]

Hur som helst kan man nog konstatera att det knappast finns verk som inte innehåller några mimetiska spår. Det som skiljer verken från varandra är främst olika grad av mimetisk kreation. Som Ph. Hamon påpekade är frågan om hur litteraturen efterhärmar verkligheten inte längre ett huvudintresse. Det viktiga är i stället att undersöka vad det är som gör att man tror att litteraturen härmar/avspeglar verkligheten.[17] Denna frågeställning gäller i det här sammanhanget framför allt den realistiska litteraturen.

Innan jag går in på förhållandena vad denna beträffar vill jag nämna Michail Bachtin som med sina idéer kommit att påverka den moderna forskningen kring begreppet *mimesis*. Bachtin använde sig dock inte av *mimesis*-kategorin, utan han undersökte de språkliga bilder som finns i varje skönlitterärt verk, bilder som gör att man just genom dem får en konstnärlig bild av verkligheten. Bachtins tankar kring 'det dialogiska ordet' öppnade nya perspektiv inom litteraturteorin i världen. Genom att betrakta litteraturen som ett språkligt fenomen uppmärksammade han framför allt det sätt, som ett litterärt verk använder sig av vad det talade språket beträffar och - på samma gång - hur det talade språket påverkar och berikar innehållet i det skönlitterära verket. Som Bachtin påpekar, utgör varje litterär utsaga inte i första hand resultatet av den enskilda individens val och den kombination av olika språkliga enheter som ingår i det språkliga systemet, utan

---

[16]Philippe Hamon, "Un discours contraint", *Poetique* 1973, nr 16, s. 411-145.
[17]Ibidem.

snarare utgör den en upprepning av de språkliga normer so finns bevarade efter de föregående epokerna. På samma sätt varje ord inte något enskilt fenomen utan innehåller i sig en h rad olika sammanhang som det under historiens gång använts "Om det är orätt att studera litteraturen skild från epokens he kultur - skriver Bachtin - är det än mer ödesdigert att stänga det litterära fenomenet i dess uppkomstepok, i dess samtid (.. (...) verket skulle inte kunna leva i senare epoker om det inte ı något sätt i sig upptagit också gångna epoker. Om det *heltigeno* föddes idag (dvs. i sin samtid), inte var en fortsättning av det fö gångna och inte hade några väsentliga samband med det, skul det inte heller kunna leva i framtiden. Allt som endast tillhör nu dör med det."[18] Varje individuell skapare måste alltså ta ställnir till detta, för på samma sätt som han s.a.s. har äganderätt till d talade ordet, tillfaller denna rätt också mottagaren och inte min de gestalter vilkas ord (eller dess eko) fortfarande klingar i det. Varje litterär utsaga har därför en dialogkaraktär. Det är allt frågan om två sorters dialoger: författarens relation till skilda f nomen i litteraturen och kulturen (men också till åhöraren-läs rens möjliga dialogiska referensramar), samt de ömsesidiga rel tionerna mellan de dialogiska orden sinsemellan inuti verket.

Bachtins resonemang kring 'det dialogiska ordet' var u gångspunkten för Julia Kristevas litteraturteoretiska förslag[2

---

[18]Michail Bachtin, *Det dialogiska ordet*, öv. Johan Öberg, Uddevalla 198 s. 9-10.

[19]Idem, "Problem tekstu. Próba analizy filozoficznej", öv. Jerzy Faryn *Pamiętnik Literacki* 1977, h. 3, s. 282. Se också: Zofia Mitosek, "Mimet krytyczna", *Pamiętnik Literacki* 1988, h. 3, s. 77-95.

[20]Julia Kristeva, "Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman", [i:] *Semeiotik Recherches pour une sémanalyse*, Paris 1969, s. 143-173.

Kristeva betraktar litteraturens dialogiska karaktär på ett annat sätt. Genom att ställa verkets dialogiska karaktär mot kommunikationen mellan avsändaren och mottagaren flyttar hon över tyngdpunkten till framför allt de förbindelser som varje text har med andra diskurser, dvs. de utsagor som sedan länge finns i kulturtraditionen. Utgångspunkten för litteraturen är alltså inte själva språksystemet, utan konkreta talakter och varianter av utsagor. Varje ny litterär utsaga befinner sig på något sätt i dialogförhållande till de fasta spår som finns i varje samhälle. Den litterära texten tar - mer eller mindre medvetet - från detta kulturella förråd och mångfaldigar på det sättet sina egna betydelser. Den litterära texten anspelar alltså oavbrutet på de redan kända koderna.

Begreppet 'kod' är välförankrat i en rad språkvetenskapliga arbeten, särskilt sedan de Saussures berömda och fundamentala diskrepans mellan *langue* och *parole*, dvs. språket och talet, där *langue* är en kod (eller en grupp av koder) som står som förgrund för varje konkret talakt, *parole*. Medan talakten till sin natur är individuell är en kod allmän och överindividuell. På liknande sätt placeras *parole* på den diakroniska (historiska) axeln och *langue* på den synkroniska. Varje konkret budskap är intentionellt betonat, medan koden alltid är anonym. Inom litteraturteorin har man av strukturalisterna, särskilt André Martinet[21] och Roman Jakobson[22], övertagit begreppet 'kommunikation'. Varje språklig kommunikation förutsätter att det finns ett förhållande mellan avsändaren och mottagaren, samt kännedom om den gemensamma koden som ett villkor för att man ska kunna förstå utsagans budskap.

---

[21]André Martinet, *Eléments de linguistique générale*, Paris 1960.
[22]Roman Jakobson, "Closing Statements: Linguistics and Poetics", [i:] *Style in Language*, utg. Th. A. Sebeok, New York 1960.

Språket som litteraturen bygger på är det normativa (naturlig
språket, den litterära utsagans betydelse och mening hör därem
till en annan dimension som inte direkt har med de språkli
normerna att göra. Med andra ord pågår den litterära kommunik
tionen på ett språk som inte är identiskt med talet: det är de litt
rära normernas språk, som är specifikt för den givna kulturen ell
epoken. För att kunna förstå ett litterärt budskap måste mottag
ren behärska inte bara de språkliga utan också de kulturella k
derna.

Genom att neutralisera Bachtins skillnad mellan två typ
av dialog och ersätta 'det dialogiska ordet' med begreppet 'de
dialogiska texten' ersätter Kristeva också förhållandena mella
personerna (författaren-skaparen och mottagaren-skaparen) me
förhållandena mellan de olika litterära texterna, dvs. i stället fö
intersubjektivitet för hon i den litteraturteoretiska debatten i
begreppet intertextualitet.[23]

Kristevas poler är alltså text och intertext, men också fenote
[phéno-texte] och genotext *[géno-texte]*. Den första står för de
tryckta texten som man, för att den ska bli fullt läsbar, enli
Kristeva måste gå igenom vertikalt "à travers la genèse"[24] (geno
dess tillblivelse) för att nå den underliggande genotexten som ge
upphov till den förra.[25] Kristeva använder sig bl.a. av Noa
Chomskys grundidéer om den generativa grammatiken, framfö
allt när det gäller den transformativa metoden inom litteratu
forskningen. Den distinktion hon gör mellan fenotext och gen
text påminner om Chomskys urskiljande av yt- och djupstruktur

---

[23]Julia Kristeva, *Semeiotiké*, op. cit., s. 149f.
[24]Ibidem, s. 280.
[25]Se också Anders Olsson, op. cit., s. 107f.

i språket.[26] Men med en väsentlig skillnad: hennes tillvägagångssätt är inte som hos Chomsky förknippat med regler enligt vilka kan man bilda ett obegränsat antal satser på ytnivån. Kristevas förslag går i stället ut på att byta ut den transformativa analysen mot den transformativa metoden där särskilda sekvenser (koder) av en given romanstruktur kan betraktas som "transformanter" av koder lånade från andra texter.[27] Enligt Kristeva är den övergripande litterära koden överordnad alla de andra kulturella koderna, inte på grund av sin generalitet, utan främst därför att den är kapabel att uttrycka - genom sin språkliga struktur - andra förehavanden, t.ex. religiösa, vetenskapliga etc.

Kristeva tar också fasta på Roman Jakobsons tankar om den kommunikativa akten, särskilt de två riktlinjerna som gäller ordrelationerna - den horisontala axeln och den vertikala: ett ords status definieras å ena sidan horisontellt genom att orden i en given text samtidigt tillhör skrivarsubjektet (*sujet de l'écriture*) och mottagaren (*destinataire*), å andra sidan vertikalt genom att ordet syftar (*est orienté*) på den tidigare eller den samtida litterära korpusen.[28] Vad romanen beträffar, menar Kristeva att den utgör en samling texter, där många utsagor från andra texter korsas och neutraliseras inom ramarna för en och samma text. Denna intertextualitet innebär att en roman som text betraktad är produkten av en semiotisk handling, där man kan iaktta spår av olika andra utsagor.[29]

---

[26]Noam Chomsky, *Topics on the Theory of Generative Grammar*, The Hague - Mouton 1966, s. 18.
[27]Julia Kristeva, "Problemy struktorowania tekstu", öv. Wiktoria Krzemień, *Pamiętnik Literacki* 1972, h. 4, s. 246.
[28]Julia Kristeva, *Semeiotiké*, op. cit., s. 145.
[29]Idem, *Le texte du roman*, The Hague - Paris 1970, s. 12-13.

Det viktiga för en läsare är att iaktta och spåra upp alla betydelseförändringar som pågår inom en litterär text. Dessa kä netecknas av två nivåer. Den första omfattar de semantiska trar formationer som alla redan tidigare existerande talakter genomg så fort de ska ingå i en annan konstnärlig helhet, dvs. ett ny konstnärligt verk eller text. Den andra nivån gäller själva proce sen under vilken nya meningar (tankar) växer fram. Denna ny mening föds under en dialog och en polemik med andra texter oc den är - som process betraktad - aldrig avslutad. Ingen forska kan någonsin fånga upp den slutgiltiga tolkningen. Med and ord: det finns ingen enda sanning i ett litterärt verk, dess sannin är däremot själva produktionen av nya "sense", alltså själva pr cessen. Denna process förlängs genom läsakten där läsaren in bara tar emot den färdiga texten (budskapet) utan själv fortsätt skapelseprocessen med avseende på nya meningar. Genom a göra detta deltar han i den dialog som texten påbörjat.[30]

Man får naturligtvis inte betrakta Kristevas idéer och förslag samband med debatten kring textualitet som ett slags förtydl gande av Bachtins uppslag om det dialogiska ordet. Inte heller sk begreppet 'intertextualitet' fungera såsom synonym för Bachtin 'dialog', eftersom denna dialog ju är ett bredare begrepp än inte textualitetsteorin. För Bachtin har tanken om ordets dialogisk karaktär inkluderat också antagandet om att de i ett litterärt ver förekommande verbala intentionerna är just de som skapar ve kens verklighet; med andra ord talar han indirekt om romaner *mimesis*. Kristeva betonar däremot att den skönlitterära romaner mest kännetecknande faktor är den, att den försöker dölja den u

---

[30]Idem, "Pour une sémiologie des paragrammes," [i:] *Semeiotiké*, op.cit kap. "Le mot, le dialogue et le roman".

sprungliga källan för verket. Den intertextuella forskningen innebär en kritisk läsning i en annan mening än hittills: arbetet med att komma tillbaka till den s.k. "textkällan" har ju tidigare kännetecknat litteraturhistorikerna. Den sortens forskningsarbete har dock ingen betydelse för den intertextuellt orienterade forskaren, som inte frågar varifrån vissa element i den givna romanen har hämtats, utan vilken roll de spelar för verkets struktur. Intressanta är med andra ord endast de relationer med andra texter som är strukturellt motiverade och som i hög grad är intentionella i förhållandet till den potentielle mottagaren. Men, som M. Głowiński påpekar "(...) då frågorna inte gäller ursprunget, är det svårt att tala om källforskning".[31] Genom att neutralisera oppositionen mellan ursprung och struktur har Kristeva uppmanat forskarna att inte längre betrakta ett litterärt verk som en viss struktur. Därför nämligen, att letandet efter textens källor ju samtidigt innebär att man hittar dess struktur och vice versa.[32]

Den sistnämnda aspekten på intertextualiteten har också uppmärksammats av bl.a. Roland Barthes, som också han, liksom Julia Kristeva, i sina teoretiska funderingar kring *mimesis*-problematiken och intertextualiteten tar upp en del av Bachtins teoretiska uppslag. Barthes koncentrerar dock sitt resonemang till relationen text-läsare, eller snarare en motsättning mellan Texten med stort T och dess författare.[33] Författarpersonen betraktar han som en av litteraturhistoriens myter, sedd endast i egenskap av producent av myter eller, med andra ord, som en avsändare av

---

[31]Michał Głowiński, "O intertekstualności", [i:] *Poetyka i okolice*, op. cit., s. 91.
[32]Julia Kristeva, op. cit., s. 22.
[33]Roland Barthes, "Från verk till text", öv. Andersson-Fioretos, *Kris*:28, 1984 (1971).

nya innehåll (meningar) i gamla former. På så sätt är struktur ringsprocessen inte längre bunden till skrivandet (Barthes avst från termen 'den litterära kommunikationen'), utan till själva lä akten.[34] Eftersom varje verklighet sedan tidigare är på något sä nedskriven, bygger också läsprocesen på en sorts talakt: var *signifiant* syftar på en annan *signifiant*, i en enda oändlig proces Teoretiskt sett kan litteraturen betraktas som en enda text me många ingångar - läsaren deltar i skapelseprocessen på samm sätt som författaren. Varje potentiell text är a priori mångsidi dvs. polysemisk: utrustad med ett oändligt antal av olika betyde ser, "(...) vars mål inte längre är att ge texten en enda riktning oc slutlig mening, utan tvärtom, att få den att svämma över, sönde falla eller spridas åt olika håll".[35]

Den sortens läsakt där man hela tiden skriver in nya bet delser (*lecture-reécriture*) leder till en indelning av texten i min mala betydelseenheter (*lexie*) som man blottlägger under läsal tens struktureringsprocess (*structuration*), dvs. den helhet so korsas av alla tänkbara betydelser. För att sätta namn på de skulle man vara tvungen att upptäcka alla de litterära och ick litterära sammanhang som dessa betydelser skulle kunna tänk ingå i. Dessa sammanhang skapar den litterära textens huvudsak liga semantiska fält såsom dess koder. I motsats till Kristeva be traktar Barthes Koden med stort K, i betydelse av en vid referens ram, inte så mycket som ett mönster (ett paradigm) som ma måste rekonstruera, utan snarare som ett brett register av all tänkbara citat, dvs. av allt som tidigare har skrivits. Den ne skrivna Koden, en slags kulturell Bok om livet som kultur betrak

---

[34]Idem, *S/Z*, Paris 1970, s. 22f.
[35]Anders Olsson, op. cit., s. 26.

tad[36], innehåller alla de redan antecknade tecknen. Vart och ett av dessa tecken/koder kan dominera en text eftersom de alla visar fram den potentiella läsaktens inriktningar, dess Stämmor *(Voix)*.[37] Koden existerar parallellt inom och utanför texten, dessutom kan varje text innehålla olika koder samtidigt. Att försöka urskilja alla potentiella koder är detsamma som att vända upp och ner på en strukturell analys. Barthes kallar denna process för en textanalys som inte försöker beskriva textens struktur, utan snarare betraktar texten som mångfaldighetskälla: att beskriva dess *mimesis* skulle leda till en "misshandel av texten", där man riskerar att förstöra illusionen av dess referentiella ramar.[38]

Barthes urskiljer fem huvudkoder[39], utan att, som han påpekar[40], uppställa någon hierarkisk ordning mellan dem: *de narrativa handlingarnas kod* (handlings- och beteendekoden, dvs. den proairetiska koden) som möjliggör textläsning såsom en viss historia vars handlingar avlöper i följd; *den semantiska koden* (eller 'det semantiska fältet'), alltså hela den rad av semantiska enheter som visar den semantiska kontinuiteten och binder samman den rad av narrativa enheter som utgör en litterär text; *den kulturella koden,* dvs. textens sociala och historiska referensramar; *den hermeneutiska koden* som visar textens dolda budskap; samt slutligen *den symboliska koden*, vars beståndsdelar vilar mer på empirisk än logisk grund, styrda av - som Barthes säger - "dröm-

---

[36]Roland Barthes, op. cit., s. 28.
[37]Ibidem.
[38]Idem, "Analyse structurale à propos d'Actes 10-11", [i:] *Exégese et herméneutique,* Paris 1971, s. 330.
[39]Idem, *S/Z,* s. 25-29.
[40]Ibidem, s. 25.

mens logik".[41] I denna ingår mångfalden i textens betydelse oc produktionen av betydelser under läsning av densamma. Som Zc fia Mitosek påpekar, har dessa koder ett mera allmänt värde: c existerar i varje berättelse i egenskap av de regler som skapar b tydelseriktningar i texten[42].

Både i de polska och svenska verken med allmogemotiv u märks det episka materialet först och främst av ett realistiskt sy sätt. Begreppet 'realism' är emellertid mångfasetterat och svårt a definiera därför att dess tre grundaspekter - det epistemologisk det mänskliga och det historiska - till sin natur är föränderliga oc historiskt sett ständigt nya, åtminstone gäller detta det mänsklig och det historiska. Man kan därför förknippa realismen som litt rärt program, slagord eller kriterium med många litterära epoke Också själva termen 'den litterära realismen' har genomgått e lång och komplicerad utveckling innan den etablerades i det n tida estetiska ordförrådet. Den åtföljdes sedan av termen 'natur lism', särskilt efter Zolas naturalistiska programförklaring 1881 *Les Romanciers naturalistes*. I den polska 1800-talslitteraturhi torien användes ofta termen 'realism' som beskrivning av en r man med naturalistiska inslag. Med tiden etablerades de båd termerna som vi alla vet inom framför allt tysk och fransk litter turhistorieskrivning.

Realismens olika aspekter diskuteras fortfarande inom de moderna litteraturvetenskapen. Den ständiga attraktionskraft so den s.k. realistiska litteraturen besitter kan man naturligtvis fö klara på många olika sätt. Det mest slående är nog människan medfödda lust att efterhärma. De sista decenniernas litteraturte

---

[41]Ibidem, s. 24.
[42]Zofia Mitosek, *Teorie badań literackich*, Warszawa 1983, s. 255.

retiska forskning har kastat ett nytt ljus över de olika metodologiska sätt på vilka man kan betrakta *mimesis* i ett realistiskt verk. Som redan påpekat utgör ju inte själva realistiska stoffet den konstnärliga skapelsen. För detta krävs det vissa konstnärliga och oftast konventionsbundna regler. Men, som Barthes påpekar, bygger varje litterär beskrivning ju på det sedda: "Man kunde säga att den som beskriver *(l'énonciateur)* ställer sig i fönstret inte bara för att se bättre, men också för att ge det sedda en bättre ram. (...) Att beskriva är att ställa fram en tom ram som den realistiske författaren alltid bär med sig (...)".[43] Realism går alltså inte ut på att kopiera verkligheten utan att på sätt och vis "pastischera", att göra en pastisch av den: tack vare upprepade *mimesis*-förfaranden kopierar den det som redan har kopierats ("par une mimesis seconde, il copie ce qui est déjà copie").[44] Det är med andra ord inte alls någon verklighet som är utgångspunkten för den realistiske författarens litterära utsaga utan från första början endast den redan nedskrivna verkligheten, alltså en kod av en oändlig rad avspeglingar.[45]

Idag kan man knappast längre tala om medvetna framställningar, *mimesis* eller realism i den traditionella bemärkelsen. Just därför är också den intertextuella aspekten av stort intresse för litteraturforskaren. Särskilt när man som i fallet med allmogelitteraturen har att göra med en hel serie verk, som alla tillhör samma litterära genre, men som historiskt och sociologiskt sett har sina rötter i två olika kulturer. De nya perspektiven ligger framför allt i den möjlighet som bjuds genom att man ställer de

---

[43]Roland Barthes, *S/Z*, s. 61.
[44]Ibidem.
[45]Ibidem, s. 173.

olika ländernas verk mot varandra och på så sätt banar väg för e ny dimension och - med Bachtins ord - för en ny dialog, för, sor han säger:

> "På kulturens område är utanförstående förståelsens allra viktigaste hävstång. Det är först i en *annan* kulturs ögon som en främmande kultur kan komma djupare och fullödigare i dagen (men inte i hela sin fullhet, ty åter andra kulturer skall komma och se och förstå ännu mer). En innebörd röjer sina djup sedan den mött och sammanträffat med en annan, främmande innebörd: mellan dem inleds en *dialog*, som övervinner slutenheten och ensidigheten i dessa innebörder, i dessa kulturer. Till den främmande kulturen ställer vi nya frågor som den inte ställt sig själv, i den söker vi svar på våra frågor och den främmande kulturen svarar genom att öppna nya sidor hos sig själv för oss, nya meningsdjup. (...) Vid ett sådant dialogiskt möte mellan två kulturer smälter de inte samman och blandas inte, var och en bevarar sin enhet och sin öppna helhet, men de berikas ömsesidigt".[46]

Man vet sedan länge att den realistiska stilen bygger p mimetiska mekanismer. Här får man dock inte glömma att just de förhållande som i hög grad garanterar och framhäver illusione av verklighet - dvs. en detaljerad beskrivning av en given milj som återges genom avspegling av det talade språket - ju inte au tomatiskt innebär att verket upplyser oss om verkligheten sådai den faktiskt är.

M. Riffaterre skriver att den litterära texten blir verklig int på grund av dokumentära hänvisningar (historiska, psykologisk eller geografiska) utan framför allt som en följd av en given my tologi som läsaren bär inom sig och som består av klichéer, mo

---

[46]Michail Bachtin, op. cit., s. 13.

deller, paradigm och schabloner som inte är något annat än de tidigare existerande texterna. På *mimesis*-nivån, där de i tur och ordning uppenbaras för mottagaren, tycks orden ha sina designat, dvs. i saker eller icke verbala ting. På *semiosis*-nivån hänvisar de däremot till andra texter. Att läsa ett verk är alltså att pendla mellan den text som läses och de texter som man associerar till. Med andra ord bygger textualiteten på intertextualiteten. Läsaren ser på empirisk väg verkets karakteristiska element och förvandlar dem rationellt till författarens imaginära porträtt, dvs. såsom han tror att det är. Enligt Riffaterre kan alltså ingen läsakt begränsas till en objektiv analys av verket *(analyse objective de l'écriture)*, utan analysen bör blottlägga det subjektiva sätt som läsaren upptäcker dessa karakteristiska element på.[47]

Låt oss nu upprepa det som sedan länge verkar vara självklart: varje litterär kommunikation sker på ett språk som visserligen konkretiserar det naturliga språket, men den litterära utsagans betydelse fungerar inom ramen av en helhet, som inte har med själva språket att göra: dvs. en genre, den litterära traditionen, eller konventionen. Det naturliga språket är med andra ord inte detsamma som talet: alltså det språk som bygger på den givna litterära epokens eller kulturens språknormer. Inte ens den mest fria utsagan kan stå utanför det som Barthes kallar den givna epokens *écriture*[48], dvs. de konventioner som är gemensamma för en given kulturell tid.

---

[47]Michael Riffaterre, "Sémiotique intertextuelle: l'interprétant", *Revue d'Esthetique* 1979, nr 1-2, s. 128-150. Se också: "La Poésie comme représentation", *Poétique* 1970, nr 4.
[48]Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris 1953.

Hur kan man då placera mottagaren i detta sammanhang Den specifika relationen mellan den litterära texten och des mottagare har genom åren resulterat i åtminstone en fast överty gelse: den moderna litteraturvetenskapen är inte längre intresse rad av den faktiska läsaren, utan av mottagaren såsom den inr textens realitet. Litteraturhistorien bygger ju som bekant på en tri angel bestående av författare, verk och läsare[49]. Hans Robei Jauss, en av representanterna för den s.k. Konstanz-skolan oc den teori som inom komparativforskningen är känd som 'Rezep tionsästhetik', införde på 1970-talet begreppet 'förväntningshori sont' *(Erwartungshorizont)*[50], alltså något som är karakteristisk och typiskt för varje tid och varje läsare.[51] Jauss betonar särskil det faktum att man vid analysen av läsarens litterära erfarenhe måste ta i beaktande båda sidorna av relationen text-läsare, dv: textens inverkan såsom konkretiseringselement och läsarens re ception som en likvärdig aspekt av denna konkretisering. Varj läsare skapar alltså en interlitterär förväntningshorisont, me

---

[49]Om mottagarens roll i läsprocessen se min artikel: M. A. Packalér "Läsprocessen och läsaren - några inblickar i diskussionerna kring nyar teoretiska uppslag inom den komparativa litteraturforskningen", *Slov* 1992, nr 41, s. 15-36.

[50]För övrigt övertagen av Jauss från Karl Mannheim, i: *Mensch un Gesellschaft im Zeitalter des Umbaus*, Darmstadt 1958, s. 212f.

[51]Hans Robert Jauss, "Literaturgeschichte als Provokation de Literaturwissenschaft", i: *Rezeptionsästhetik,. Theorie und Praxis*, hg. F Warning, München 1976, s. 126. Jauss skriver följande: "Ei entsprechender Prozess fortgesetzter Horizontstiftung un Horizontveränderung bestimmt auch das Verhältnis vom einzelnen Text zu gattungsbildenden Textreihe. Der Text evoziert für den Leser (Hörer) de aus früheren Texten vertrauten Horizont von Erwartungen und Spielregeln die alsdann variiert, korrigiert, abgeändert oder auch nur reproduzie werden."

samtidigt präglas läsarens förhållande till texten av både receptiv och aktiv handling.

Det intressantaste i Jauss' receptionsteori är inte själva 'förväntningshorisonten' utan den ständiga "uppdateringen" av denna. Den andre representanten för receptionsestetiken är Wolfgang Iser som i den litteraturteoretiska debatten kring läsprocessen för in begreppet 'Leerstellen', dvs. 'tomställen', vilka enligt honom har den viktigaste rollen i receptionsprocessen. I motsats till Roman Ingardens väletablerade begrepp 'obestämdhetsställen' i betydelsen 'de av läsaren ifyllda ställena', med vilket Ingarden menade den konkretiseringsprocess som varje läsare sätter igång och som - i form av en lyckad konkretisering - leder läsaren till en estetisk upplevelse[52], utgör 'tomställena' en grundläggande faktor för den litterära textens reception och är i och med det också en viktig faktor i själva inverkansprocessen.

För att budskapet hos ett givet verk inte ska kunna gå helt förbi en läsare, så måste varje kommunikation mellan verket och mottagaren dock baseras på en viss kännedom om de konventioner som verket bygger på.[53] Med mottagare menar Iser inte en läsare i traditionell mening, utan denne mottagare ingår s.a.s från

---

[52]Roman Ingarden, *Det litterära konstverket*, öv. Margit Kinander, Lund 1976, särskilt s. 322f och 430f.

[53]Som Iser säger: "Die Äusserung des Sprechers muss sich auf eine Konvention berufen, die auch für den Empfänger gilt. Die Verwendung der Konvention muss situationsangemessen sein, und das heisst, sie muss von akzeptierten Prozeduren gesteuert werden", [i:] "Die Wirklichkeit der Fiktion. Elemente eines funktionsgeschichtlichen Textmodells der Literatur", [i:] *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis*, op. cit., s. 281.

början i verkets struktur, därav benämningen 'den implicite läsa ren'[54] som står för det skönlitterära verkets struktur.

På samma sätt är inte heller texten för Iser jämställd med et litterärt verk. Därför koncentrerar han sina tankar, inte på det va texten är, utan på de faktorer som gör att en text kan fungera son ett moment i den dialog (interaktion) som försiggår mellan tex och läsare.[55] Med utgångspunkt från Ingardens ontologiska syn sätt på den fiktiva kategorin påpekade Iser att de fiktiva textern inte är identiska med verkliga situationer: det är naivt att tro at texter återspeglar verkligheten. Sitt historiska substrat till trot kunde man alltså kalla dem icke situerbara, dvs. utan situationer Texternas verklighet är alltid den verklighet som de konstruera dvs. en reaktion på en verklighet. Den når sin verklighet först d en läsare deltar i de reaktioner som texten föreslår.[56] Men ju denna "öppenhet" ger dem en möjlighet att gång på gång skap situationer som får liv (och verklighetsillusion) av läsaren unde läsprocessen.

Utgående från detta kan man konstatera att relationen mella text och verklighet enligt Iser inte har mimetisk karaktär.[57] Mer som Iser gång på gång upprepar i sina arbeten, är det det "quan tum", det antal obeskrivna ställen som finns i den litterära prosan

---

[54]Se: Małgorzata Anna Packalén, "Läsprocessen och läsaren...", op. cit., s 30-31.

[55]Jmf. Thomas Wallgren, *Mellan texttolkning och receptionsestetik Wolfgang Isers teori om läsakten*, Helsingfors 1988, särskilt kap. "Texte som interaktionspol".

[56]Wolfgang Iser, "Die Appellstruktur der Texte", [i:] *Rezeptionsästhetik Theorie und Praxis*, op. cit., s. 248; se också: *Współczesna myś literaturoznawcza w Republice Federalnej Niemiec. Antologia*, utg. H Orłowski, Warszawa 1986, s.207.

[57]Jmf.Thomas Wallgren, op. cit., s. 43.

som utgör den viktigaste förmedlande faktorn mellan text och läsare.

Jag har hittills uppehållit mig vid den immanente (potentielle) mottagaren och hans referensramar. Men i själva receptionsprocessen ingår också mottagarens förväntningar inför avsändaren. Det finns situationer där läsarens kännedom och spekulationer angående den reelle författaren är minimala och begränsas endast till de signaler som den litterära utsagan eventuellt kan ge. Å andra sidan kan mottagaren närma sig en given text med bestämda förväntningar som har med författarens person att göra. Dessa förväntningar påverkar från början läsakten och ingår i kommunikationsakten. Just detta är av stor betydelse för undersökningen som i det här fallet gäller en serie romaner, vilka tematiskt sett hör till samma grupp, men som skiljer sig både vad gäller upphovsman och kulturell referensram. Denna typ av romaner, dvs. romaner med allmogeskildringar, bygger ju på en organisation av den fiktiva verkligheten som avser att ge läsaren - genom att placera handlingen i konkreta tids- och rumsdimensioner - en illusion av verklighet. Samtidigt når verkens budskap - till en del som en följd av författarnas intentioner - långt utöver den direkt beskrivna verkligheten, vilket resulterar i skapandet av vissa generella och objektiva konstnärliga former för situationer av rent allmänmänsklig, existentiell karaktär.

Varje litterär utsaga innehåller ju en fiktiv faktor. Både avsändaren och mottagaren aktualiserar denna genom sina avsändar- och mottagarintentioner. Avsändaren kan föra in sina intentioner utan att tänka på någon bestämd mottagare, samtidigt som mottagaren kan motta budskapet såsom avsändaren hade tänkt sig. Följaktligen är det litterära spelet mellan författarens intentioner och läsarens förväntningar a priori underordnat en viss ge-

mensam dechiffreringskod. Den immanente läsaren (forskarei kan genom att reagera på signalerna och fylla "tomställena" enli; givna signaler på så sätt också motta verken såsom den givr epokens litterära konventioner kräver, men han kan också distar sera sig från den genom att applicera sin egen "förväntningshor sont" på verken, vilket kanske går stick i stäv med författarens ir tentioner.

Man kan naturligtvis också i en textanalys bortse från verker författare såsom empiriskt existerande historisk person, med hel denna persons biografi och livserfarenheter. Samtidigt får ma inte glömma att den realistiska 1800-talsromanen allmänt ansåg vara den som stod närmast det verkliga livet. Alltså utgick läsarn från antagandet att romanens huvudpersoner, dvs. hjältar, motsva rade verkliga gestalter, som även inkluderade författaren. Just de tidigare nämnda litterära genren, realistisk litteratur, påverkad läsarmedvetandet starkast i den riktningen. Det är ju ganska lätt som läsare - att fastna för illusionen att författaren beskriver de som han/hon ser, dvs. att han agerar som en sorts registrator a verkligheten.

Det finns dock situationer där biografiska data är närmas ofrånkomliga för att man ska kunna uppfatta en text inte direkt p ett "korrekt" sätt - ett sådant påstående skulle strida mot de tidi gare i mitt resonemang presenterade tankar kring 'dialog' oc 'intertextualitet' - utan som en kommunikationsakt, som genor biografiskt material kan ges en rikare innebörd och även tjän som hjälp för att fastställa den kulturella utgångspunkten för ver kets språk. Så är enligt mig fallet med jämförelsen mellan d svenska och polska verken med allmogeanknytning. Båda dess författargrupper skrev ju under det mer eller mindre omedvetn trycket från konventioner och koder. Verkningarna av detta tryc

går att spåra på olika nivåer i de litterära texterna, inte minst på den narrativa nivån. Som jag sade tidigare påpekade Kristeva, att den intertextuellt orienterade forskaren inte frågar varifrån vissa element som påverkar verkens struktur kommer, utan vilken roll de spelar för uppbyggandet av denna. Och även för uppbyggandet av själva processen i vilken nya tankar växer fram - detta sett både ur avsändarens- och mottagarens perspektiv. I liknande syfte åberopar R. Barthes den litterära textens semantiska och kulturella fält - dvs. dess koder. Härigenom får man som forskare en möjlighet att inte bara utvidga den horisontella ramen för olika tolkningar, utan att också bygga upp en vertikal pyramid av tolkningar. Men han kan naturligtvis inte bortse från relativiteten i de egna förehavandena: inom själva verket finns ju ofta både avsändare och mottagare, dvs. berättare och deras lyssnare, alltså de fiktiva talande gestalterna och de lyssnande (mottagande) dito.

Samtidigt är det viktigt att komma ihåg att frånvaron av en gemensam kod i receptionsprocessen kan leda till tolkningar som inte alls motsvarar författarens ursprungliga intentioner, men som i stället kan leda till en förekomst av "tomställen" i verket. Följaktligen kan man fråga sig hur just den bakgrund som författarna till allmogebeskrivningar hade påverkar mottagandet av deras skönlitterära verk. Är det faktum att en del var av lantlig ursprung av en sådan betydelse?

De verk som utgör objekt för en sådan jämförande analys är alla - som redan sagts - realistiska verk. Det stora antalet verk inom denna genre gör det nödvändigt att överskrida gränsen för enbart en litterär text. Alla dessa verk utgör s.a.s. en tematisk serie och bara det faktum att de inte är skrivna av samma författare, utan av olika författare som dessutom representerar olika kulturer

gör att det går att förutse en hel rad intertextuella relationer, båc vad verkens inre kommunikation beträffar - vilket man kan ur dersöka från avsändarens perspektiv - och inte minst den utom textuella (men inom ramarna för det som gör litteraturen) so leder till det receptionsestetiska perspektivet, med olika förvän ningshorisonter och konkretiseringar av "tomställen". Det gäll att inte heller bortse från det faktum att ett verk - sett ur ett brett tids- och kulturperspektiv som det är fråga om - faktiskt ka ingå i intertextuella relationer som inte alls ingick varken i förfa tarens eller dåtida läsarens intentioner och/eller förväntningshor sonter. Jag nämner detta särskilt med tanke på den litterära gen som alla verk med allmogeskildringar representerar: de skrivna under den realistiska epoken då man mycket sällan exp nerade de intertextuella relationerna, framför allt därför att d inte ingick i genrens grundläggande element - i motsats till va som var fallet t.ex. i de romantiska verken.

Att associera samman Kristevas och Barthes intertextuel idéer med Jauss och Isers receptionsinriktade förslag är inte g vet. Viktigt är emellertid att hålla i minnet att den mimetiska fal torn i den polska och svenska allmogelitteraturen de facto in går att betrakta som annat än ett resultat av vissa kulturella oc litterära konventioner. Detta samexisterande av olika konventi ner har i dessa verk en uttalat dialogisk karaktär: det räcker me att nämna de olika sorters stiliseringar som förekommer i den litteratur för att se det som tecken på medveten intertextualitet. den här situationen har man att göra med en "dubbel kodering den inom texten inkodade dialogen som bygger på de konventi ner som avsändaren representerar och de referentiella konventi ner som mottagaren besitter.

Därför är det enligt mig möjligt och givande att bygga upp den komparativa analysen kring en "dialog av konventioner"[58] mellan de olika polska och svenska verken. Avgörande är nämligen att man - med tanke på det omfångsrika och kulturellt differentierade materialet som de polska och svenska texterna utgör - inte kan begränsa receptionen till enbart relationer mellan avsändaren och mottagaren från samma nivå. Det handlar ju om relationer mellan olika kommunikationsnivåer, dvs. de litterära konventioner som författarna representerar och de som ingår i de olika mottagarnas litterära horisonter.

För att kunna fastlägga en övergripande strukturell ram för dessa texter har jag - inspirerad av Barthes och hans teoretiska uppslag[59] - valt att gruppera dessa konventioner kring följande grundläggande koderna:

- *den kulturella*, alltså alla de intertextuella relationer som bygger på de historiska och kulturella tankestereotyperna och konventionerna i de polska och svenska verken med allmogeskildringar och motiv;
- *den semantiska*, som hänvisar till författarnas sociala och kulturella bakgrund och som påverkar många av allmogeskildringarnas specifika uppbyggnad och atmosfär;
- *den litterära*, som ger signaler om texternas litterära referensramar men också om narrationsteknik, berättartyper (olika typer av texternas narratorer), fiktiva mallar, stiliseringar (dialekt, di-

---

[58]Denna term använder jag i något modifierad form efter Kazimierz Bartoszyński, "O integracji badań nad tzw. komunikacją literacką", [i:] *Powieść w świecie literackości*, Warszawa 1991, särskilt s. 244-245.

[59]Här menar jag Barthes resonemang kring de fem koderna som utger "(...) une perspective de citations, un mirage de structures", [i:] *S/Z*, s. 27.

rekt/indirekt tal, monologer, dialoger etc...), stilmarkörer (självironi, upprepningar, jämförelsebilder), etc.
- *den symboliska,* som omfattar de mest intressanta motiven, persongalleriets vanligaste stereotyper, sättet att gestalta den framställda världen, metaforik och mytologisering och dess funktioner i de givna texterna, dessutom tid och rum.

Dessa fyra koder utger de huvudlinjer enligt vilka man kan organisera analysen vid jämförandet av de polska och svenska verken med allmogemotiv. Det betyder inte att man kan separera dessa koder från varandra - i många verk korsar de ju varandra vilket ökar texternas mångtydighet.[60] Framställningen av de ofta liga relationerna både inom och utanför texterna är ju - som tidigare nämnts - parallell till de relationer som finns mellan de olika förväntningshorisonter på avsändarens- och mottagarens sida, särskilt i detta fall då man har att göra med två skilda kulturer. Ja, jag vill än en gång åberopa Bachtin som säger: "Vid et sådant dialogiskt möte mellan två kulturer smälter de inte samman och blandas inte, var och en bevarar sin enhet och sin öppnahelhet, men de berikas ömsesidigt."[61]

---

[60]Jmf. Krzysztof Kłosiński, *Mimesis w chłopskich powieściach Orzeszkowej,* Katowice 1990, s. 24, där han grupperar "citatblockar" Orzeszkowas bonderomaner kring fyra huvudriktningar som han kallar litteraturen, originalet, teatern och kunskapen.
[61]Michail Bachtin, op. cit., s. 13.