



HÖGSKOLAN FÖR LÄRANDE
OCH KOMMUNIKATION
HÖGSKOLAN I JÖNKÖPING

Postmoderniara

En revy över en postmodern idévärld i Harry Martinsons *Aniara*

Klas Almroth

D-uppsats 15 hp
Inom Svenska språket och litteraturen 91-120 hp

Läro-utbildningen
Vårterminen 2014

Handledare
Ylva Lindberg

Examinator
Helena Wistrand

HÖGSKOLAN FÖR LÄRANDE OCH
KOMMUNIKATION (HLK)
Högskolan i Jönköping

D-Uppsats 15 hp
inom Svenska språket och Litte-
raturen 91-120 hp
Lärarytbildningen
Vårterminen 2014

SAMMANFATTNING

Klas Almroth

Postmoderniara

En revy över en postmodern idévärld i Harry Martinsons *Aniara*

Antal sidor: 42

Uppsatsen ämnar belysa hur Harry Martinsons *Aniara* (1956) förebådar postmodernismen trots att verket är rotat i den modernistiska traditionen. Analysen tar upp två aspekter med fokus på innehåll och berättarteknik där verket visar prov på en postmodern idévärld.

Först behandlas miman, och resonemang förs kring att hon och hennes produktion bör ses som en masskulturell företeelse snarare än som elitistisk diktkonst. Analysen anknyter till Baudrillards teori om *hyperverklighet* och *simulacrum* och visar på hur miman skapar detta med sin kulturproduktion. Här framstår två tolkningsalternativ: ett där miman i egenskap av masskultur uppvärderar synen på masskulturen och pekar framåt mot postmodernismen, och ett andra där hon blir en negativ symbol för masskulturen. Detta eftersom hon döljer verkligheten för befolkningen så pass länge att de slutar försöka lösa sin situation.

Den andra aspekten är *Aniaras* förhållande till metanarrativ, vilket belyses utifrån Lyotards teorier om vad som kännetecknar det postmoderna samhället. Analysen visar hur metanarrativen ses som omöjliga inom fiktionen och istället byts ut mot lokalt meningsskapande. Verket i sin helhet bjuder också på motstånd mot metanarrativ genom att (1) utge sig för att vara en klart avgränsad händelse, (2) skriva ut ett motstånd mot djuplodande tolkningar och slutligen genom att (3) mimaroben som ska förmedla revyn över människan i tid och rum inte är pålitlig nog att lägga fram en allmän sanning. Sammantaget konstateras att verket är rotat i modernismen men att det samtidigt förebådar postmodernismen i dess syn på masskultur, hyperverklighet och meta-

Sökord: *Aniara*, Harry Martinson, postmodernism, Jean Baudrillard, *Simulacrum*, *Hyperverklighet*, Jean-François Lyotard, Metanarrativ, opålitlig berättare

Postadress

Högskolan för lärande
och kommunikation
(HLK)
Box 1026
551 11 JÖNKÖPING

Gatuadress

Gjuterigatan 5

Telefon

036-10 10 00

Fax

036-16 25 85

HÖGSKOLAN FÖR LÄRANDE OCH
KOMMUNIKATION (HLK)
Högskolan i Jönköping

D-Uppsats 15 hp
inom Svenska språket och Litte-
raturen 91-120 hp
Läraryrket
Vårterminen 2014

Abstract

Klas Almroth

Postmoderniara

A review of postmodern tendencies in *Aniara*

Number of pages: 42

The aim of this essay is to highlight tendencies of postmodernism in Harry Martinson's *Aniara* (1956), a work that has traditionally been placed in a modernist context. The analysis centers around two aspects in the text with the aim of finding traces of a postmodern world view.

First the "mima", an enigmatic machine that consoles the passengers in the first six years of the journey, is reasoned to be a mass cultural phenomenon rather than an elitist poetic device, as previous studies have suggested. The cultural production of the machine is then analyzed in the light of the theories of *hyper reality* and *simulacrum*, as conceived by Jean Baudrillard. The analysis renders two possible implications, one where the machine can be viewed as a precursor to a postmodern positive attitude of mass culture, and one more modernistic where the machine in its role as mass culture numbs the passengers and prevents them from acting on their situation in time.

The second part of the analysis focuses on the view of metanarratives, as expressed within the fiction and in the work as a whole. Jean-François Lyotard and his explanation of postmodernism's incredulity towards metanarratives is used as a theoretical standpoint. The analysis shows that metanarratives are considered impossible within the fiction of *Aniara* as during the course of the journey, they are replaced with more local methods of creating meaning. On the whole, the book could be seen to replace the metanarrative of human progress by one telling of the inadequacy and inert destructibility of humanity. However, the analysis shows that metanarratives are rejected all together. The construction of a new metanarrative is made impossible by (1) the fictitious accounts clearly being a local event, (2) the text openly stating the impossibility of deeper interpretation and finally (3) the work employing a narrator too unreliable to be able to convey the unarguable truths necessary to create a new metanarrative.

Key words: *Aniara*, Harry Martinson, postmodernism, Jean Baudrillard, Simulacrum, Hyper reality, Jean-François Lyotard, Metanarrative, Unreliable narrator

Postal address

Högskolan för lärande
och kommunikation
(HLK)
Box 1026 551 11
JÖNKÖPING

Street address

Gjuterigatan 5

Telephone

036-10 10 00

Fax

036-16 25 85

Innehållsförteckning

1	Inledning	1
1.1	Avgränsning	3
1.2	Aniara i korthet.....	4
1.3	Postmodernism och modernism	5
2	Miman, en postmodern indikator?	8
2.1	Forskningsläge	8
2.2	Miman och masskulturen	10
2.3	Mimans hyperverklighet	13
2.4	Miman som positiv eller negativ symbol	19
2.5	Spänningen mellan modernism och postmodernism.....	20
3	De stora berättelsernas rymddöd.....	22
3.1	Lyotard och misstron mot metanarrativ	22
3.2	Misstron mot metanarrativ på rymdskeppet Aniara.....	23
3.2.1	Vetenskapens oförmåga till legitimering	24
3.2.2	Guds död och orimlighet	25
3.2.3	Lokalt meningsskapande	26
3.2.4	Nostalgisk syn på de förlorade metanarrativen	27
3.3	Förkastande av metanarrativ i verket <i>Aniara</i>	28
3.3.1	Den opålitlige mimaroben	31
3.3.2	Den verklighetsdöljande berättaren.....	32
3.3.3	24 år av minnen, spöken, sammanbrott och droger.....	34
4	Avslutning	37
5	Noter	38
6	Litteraturförteckning.....	43

1 Inledning

Allt börjar med ett rutinuppdrag i rymden. Den strålskadade jorden evakueras och goldondern Aniara får, som ett rymdskepp i mängden, bära sina intet ont anande passagerare mot kolonin och målet Mars. Plötsligt hamnar hon på kollisionskurs med den tidigare oupptäckta asteroiden Hondo; skeppet tvingas till nödgir, förlorar målet ur sikte och innan fullbordad vändning grusas maskineriet och styranordningen havererar. Aniara färdas därmed rätt ut i tomma rymden, mot lyrans stjärnbild, skiljd från ”solens alla sammanhang och löften”.¹ Aniaras tragiska öde har intresserat många kritiker och forskare sedan Martinsons rymdepos utkom 1956. Föreliggande uppsats ska försöka utöka den befintliga bilden genom att belysa hur verket *Aniara* färdas bort från modernismens sammanhang, på samma vis som skeppet Aniara färdas bort från solens sammanhang.

Martinsons har nämligen av de flesta uttolkare skrivits in i en modernistisk tradition. Exempelvis visar Kjell Espmark i *Harry Martinson erövrar sitt språk* (1970) hur autodidakten i sina tidiga år inspireras av modernister som finlandssvenska Elmer Diktonius och Rabbe Enckell, svensken Artur Lundkvist och de engelskspråkiga Carl Sandburg, Ezra Pound och T.S. Eliot, och hur han därefter skriver in sig i en modernistisk tradition.² Som konstnärlig rörelse med fokus på förnyelse hade modernismen i Europa sina starkaste år under 1900-talets första decennier. Genomslaget i Sverige kom dock betydligt senare. Redan på trettioalet hade unga författare som Lundkvist och Martinson förvisso börjat dras till modernismen, men först under femtioalets början hade den heterogena rörelsen ”etablerat sig som sin egen tradition och skaffat sig en dominerande ställning på parnassen”,³ enligt Algulin och Olssons litteraturhistoriska översiktsverk. När Martinson under detta femtiotal producerar dikterna som ingår i *Aniara* har han också enligt Johan Wrede i avhandlingen *Sången om Aniara* (1965) använt sig av en ”poetisk grundplan sammanställd av element, som i Sverige framgångsrikt utnyttjats av 1920- och 30-talens tidskritiska diktare”.⁴ Han exemplifierar följande tre författare, vilka alla uppvisar modernistiska drag: Birger Sjöberg, Bertil Malmberg och Johannes Edfeldt. Wrede lyfter också fram Martinsons jakt på det modernistiska träffande uttrycket och visar hur några av *Aniaras* dikter är tydligt expressionistiska.⁵

Trots de modernistiska tendenserna hos Martinson och i hans samtids litterära klimat, produceras *Aniara* under samma 50-tal som den europeiska tilltron till modernitetsprojektet har börjat utmanas. Ifrågasättandet beror mycket på händelser ur det föregående årtiondet som Auschwitz och Hiroshima. Vissa teoretiker menar att västvärlden härmed kliver in i en desillusionerad känsla av postmodernitet.⁶ Även om det enligt Algulin och Olssons översiktsverk

dröjer ända till åttiotalet innan Sverige har en renodlat postmodernistisk litteratur,⁷ finns mycket av de tankar och företeelser som har påverkat den postmoderna teoribildningen – exempelvis masskultur, desillusionerad världsbild och avoghet mot kulturell elitism – redan närvarande i verkets tillkomsttid. Lyfts blicken från Sverige uppfattas exempelvis postmodernistiska drag ofta i de samtida Nabokov och Beckett, och i postmodernistens backspegel har modernistiska rörelser som 20-talets dadaism omvärderats som postmoderna.⁸ De postmoderna tendenserna kan därför mycket väl ha fångats i verket eftersom Martinson i sitt förord till pocketupplagan av *Aniara* från 1963 menar att texten ”kan sägas vara en fantasi-produkt skriven av tiden”.⁹

Sara Danius visar också i sin föreläsning ”Harry Martinson och maskinens estetik” (2007) hur vissa framåtsyftande tendenser faktiskt kan skönjas. Även om hon inte på något vis kallar verket postmodernistiskt, för hon uppmärksamhet till hur *Aniara*, trots sin rotning i den modernistiska tankevärlden, går framåt och utmanar den av modernismen egenkonstruerade distinktionen mellan hög- och lågkultur genom att klä masskulturens science fiction-kropp i finkulturens eposkostym.¹⁰ I sin recension av Danius text påpekar Jerry Määttä dock att det är anakronistiskt att beskriva femtiotalets science fiction som masskultur eftersom genren snarare borde definieras utifrån teman och motiv än spridningskanaler. Med en sådan syn blir det istället tydligt att science fiction förekommit naturligt i både populärkultur och finare litteratur under en längre tid, där Boyes och Orwells dystopier är goda exempel på det senare. Han menar sedan att *Aniaras* blandning mellan högt och lågt därför inte bör ha setts som särskilt uppseendeväckande på femtiotalet.¹¹ Danius tankar är ändå intressanta eftersom hon också visar på den schism som uppstod mellan den mer modernistiskt tolkande kritikern Olof Lagercrantz och den mer realismbetonande Ivar Harrie på Expressen. Där den förre kategoriskt utesluter science fiction-inslagen betonas de istället av den senare.¹² Määttas egna tankar visar också i följande citat att de finkulturella inslagen får ta överhanden och att science fiction-inslagen smusslas undan i samband med att verket uppskattas mer, vilket tyder på att science fiction-inslagen faktiskt ses som mindre fina:

”[kritikerna var överens om att verket] var starkt besläktat med science fiction (om än kanske än mer självklart hösten 1953 än hösten 1956, innan kritikerna blev helt övertygade om verkets storhet)”.¹³

Även om blandningen inte var alltför uppseendeväckande blir det alltså ändå tydligt hur verket faktiskt utmanar modernistiska dikotomier mellan högt och lågt.

Kjell Espmark menar också i föredraget ”Aniara som konstverk” (2007) att Martinson i *Aniara* till stor del överger det modernistiska lyriska språk som han erövrat under 30-talet.¹⁴ I dis-

kussionen på konferensen *Efter femtio år: Aniara 1956-2006* (2007), där Espmarks och Danius framträdanden är bidrag, föreslås att Martinsons lek med traditionella versmått i *Aniara* kan ses som en reaktion på 40-talets modernistiska formupplösning och dominans av fri versform. Martinson var inte ensam i detta företag utan även Hjalmar Gullberg, Johannes Edfeldt och Göran Printz-Påhlson hängav sig åt liknande experiment enligt redaktören och professorn i litteraturvetenskap Bengt Landgren.¹⁵

Ett viktigt inslag i postmodernismen är just den positivt betonade experimentlust som ofta resulterar i humoristiska pastischer.¹⁶ I *Aniara* uppmärksammas denna humoristiska aspekt av Johan Wrede, som menar att det finns ett medvetet parodiskt eller humoristiskt drag i verket, med dess stundtals överdrivet banala dikter, nödrim och tendens till humor i allvarliga situationer. Han antar att Martinson med greppet vill mildra beskheten i den sedelärande medicin som är verkets budskap.¹⁷

Uppsatsen vill fördjupa förståelsen av *Aniara* som verk genom att fortsätta söka efter liknande tendenser i verket, alltså tendenser som kan förstås som en reaktion på modernismen och ett möjligt förebådande av postmodernismen, likt de tre exemplen ovan. Uppsatsens syfte är därför att reflektera över verket som en sorts portal där modernismen och postmodernismen som estetiska inriktningar möts och blandas. Eftersom uppmärksamhet redan har fästs vid genren, formen och språket i tidigare forskning, koncentrerar sig uppsatsen istället på en innehållsnivå och en berättarteknisk nivå. Texten kommer att läsas mot två av postmodernismens främsta teoretiker i ambitionen att belysa *Aniara* i förhållande till en postmodern idévärld, där synen på masskultur och metanarrativ sätts i fokus och kan kontrasteras mot en mer modernistisk syn.

1.1 Avgränsning

Analysens två fokuspunkter på makronivå: miman och förhållandet till metanarrativ, är valda för att de vid en inledande och bredare genomläsning funnits passande för att vägas mot en postmodern idévärld som den uttrycks av Jean Baudrillard och Jean-François Lyotard. De två specifika teoretikerna är valda som representanter för postmodernismen främst för att de är bland de mest framstående inom teoribildningen. Att knyta analysen till specifika teoretiker är ett sätt att komma tillrätta med den svårighet som finns i att definiera postmodernismen, vilket utvecklas vidare i avsnitt 1.3. Varför just de valda aspekterna är viktiga framkommer också tydligare i respektive analyskapitel. Det finns också ytterligare intressanta aspekter, exempelvis att på en mikronivå försöka visa verkets syn på språkets förhållande till verkligheten, där möjliga kopplingar till postmodernismen skulle ha varit Derridas dekonstruktion. Espmark

föreslår också i sin studie ”Aniara som konstverk” (2007) att en djupare analys av hur de humoristiska och banala inslagen i verket är fördelade vore av intresse. Även om dessa spår är intressanta i vägandet av verket mellan modernism och postmodernism, har de fått väljas bort. Detta beror dels på utrymmesbrist, dels på att aspekterna vid den inledande pilotstudien visade på en mindre självklar koppling till den postmoderna idévärlden.

Vilket material som har ingått i analysen skall nu redas ut. Martinson var enormt produktiv och ändrade och skrev om sina texter en hel del, vilket Georg Svensson belyser i boken *Harry Martinson – som jag såg honom* (1980).¹⁸ Det finns således betydligt mer skrivet till *Aniara* än vad som syns i det slutgiltiga verket och detta korrektur har sparats i Bonniers arkiv. Både Johan Wrede och Johan Stenström i föredraget ”*Aniaras* okända sidor” (2007) lyfter in dessa bortredigerade avsnitt för att nyansera och fördjupa förståelsen av verket.¹⁹ Föreliggande uppsats utgår dock från att redigeringsarbetet som Martinson har lagt ner har varit lika betydelsefullt i skapandet av det verk som slutligen publicerades, som det ursprungliga skrivandet. Därför kommer endast den text som har nått publicering att beaktas i analysen. Detta utesluter dock inte att andra uttalanden av Martinson tas i åtanke i analysen.

Jon Viklund har i sin artikel ”Modernism i rörelse: Harry Martinson och den poetiska processen” (2008) ytterligare nyanserat Martinsons arbetsprocess och visat att hans dikter påverkades i sin utformning av den kontext de publicerades i. Exempelvis visar han hur dikten *Bomull* får en annorlunda framtoning i sitt förhållande till teknik och imperialism i en kommunistisk tidning gentemot i det modernistiskt betonade häftet *Fem unga* (1929).²⁰ Följden blir att en medvetenhet kring vilken version av en dikt som studeras är viktig. Samtliga citat i uppsatsen är därför hämtade ur första upplagan av *Aniara* från 1956. Det är också detta verks historiska kontext som tas i beaktande. Citaten märks med sångnummer och aktuell strof, snarare än sida, enligt mönstret: (x:y), med ambitionen att det ska vara lätt för läsaren att lokalisera texten även i senare utgåvor. I uppsatsen kommer eposet *Aniara* genomgående att skrivas ut med kursiv, medan skeppet *Aniara* kommer åsyftas när särskild formatering saknas.

1.2 *Aniara* i korthet

Verket består av 103 dikter, vanligtvis kallade sånger. De första 29 sångerna publicerades ursprungligen i verket *Cikada* (1953) och visar hur miman, den besjälade kommunikationsapparaten, först tröstar befolkningen, men sedan går under av samvetsqual inför människans destruktiva kraft i samband med att staden Dorisburg går under i en atomvapenattack. *Aniaras* befolkning åker efter sin nödgir för asteroiden Hondo rakt ut i rymden i 24 år innan de sista i befolkningen avlider. Därefter fortsätter skeppet i ytterligare 15 000 år innan hon fångas upp

av gravitationen från en avlägsen stjärna och förbränns. Under resans gång hinner passagerarna och ledningen flera gånger brottas med problematiken kring hur de ska skapa mening i den tomma och ogästvänliga rymden. Olika religiösa sekter och religioner uppkommer, passagerarna ägnar sig åt dans i spegelsalar, kadetterna fortsätter sin utbildning, bilder av naturen projiceras i rymden, folket filosoferar över rymdens oändliga proportioner, droger intas och nyfödda barn blir mördade av barmhärtighet. Kort sagt blandas försök till nöjen med djupaste förtvivlan. De många händelserna sammanfattas av Bengt Landgren som ett försök av Martinson till en teckning av hans tid, ett mörkt femtiotal på glid.²¹

I eposet är versmåttan växlande och versen är stundtals rimmad, stundtals orimmad. Flera av sångerna har oklara avsändare. Men berättelsen hålls samman av den karaktär som är berättare och diktjag i majoriteten av sångerna, nämligen mimans skötare: mimaroben. Hans riktiga namn framkommer aldrig, hans titel är hans identitet. Mimaroben introducerar och sammanfogar minnesfragment och mindre frekventa berättare i berättelsen. Här syns exempelvis en gammal rymdmatros som får tre sånger till att berätta om livet i kolonierna och på Jorden. En blind poetissa från staden Rind får också chans att berätta om sin fasansfulla upplevelse när hennes stad föll offer för atomvapnen.

Atomvapnen och människans ödeläggelse av planeten med vetenskapens hjälp är viktiga teman i boken, precis som i stor del av samtida science fiction.²² Martinson har påpekat att verket är ett Kassandraprop: en varning dömd att inte höras.²³ Det finns således ett tydligt budskap i verket, eftersom det vill uppmana människan att stanna upp, tänka om och rätta till. Med denna korta förklaring av *Aniara* som verk förflyttas nu fokus till modernismen och postmodernismen.

1.3 Postmodernism och modernism

Postmodernismen bör ses som en reaktion på modernismen, en strömning som i sin tur betecknar alla de konstnärliga rörelser som i en iver att förnya var en reaktion på realismen.²⁴ Det är dock svårt att finna en slutgiltig kategorisering av dessa båda övergripande ismer. Inte minst för att båda begreppen, men främst modernismen, är sammanfogningar av mycket heterogena rörelser uppkomna på olika platser och med olika agendor. På grund av att postmodernismen dessutom bär på ett motstånd mot kategoriseringar blir dess självdefinition inom teoribildningen också något spretig. Det råder också en diskussion om huruvida postmodernismen är ett brott med modernismen på samma vis som modernismen är det med realismen, eller om den bara är en naturlig fortsättning.

Mikael Löfgren och Anders Mohlander fördjupar resonemanget i boken *Postmoderna tider?* (1986) och menar att postmodernismen från början är en amerikansk sammanfogning av avantgardism och poststrukturalism, vilket gör att det postmoderna till viss del flyter samman med det moderna i europeisk tradition.²⁵ Föreliggande uppsats utgår därför från att likheterna inriktningarna emellan är många och att mycket av den mark som bryts i modernismens ständiga förnyelse också följer med in i postmodernismen. Den *opålitliga berättare* som Peter Childs i sitt översiktsverk *Modernism* (2000) menar är ett banbrytande drag i den förändringsbenägna modernismen, är exempelvis också ett självklart inslag i postmodernismen.²⁶ Detta syns tydligt i bland annat Paul Austers *City of Glass* (1985).

Enligt Richard Lehan i verket *Literary Modernism and Beyond* (2009) är dock skillnaderna mellan de olika ismerna betydligt fler än likheterna.²⁷ Det är därför med hjälp av dessa skillnader som uppsatsen ska belysa verket. Analysen kommer främst ta fasta på hur postmodernismen drar sitt tvivel till verkligheten och metanarrativ till ytterligheter, och hur den har en mer positiv inställning till masskultur än modernismen.

Misstron till metanarrativen kommer behandlas mer ingående i uppsatsens tredje kapitel men skillnaderna är i korthet följande. Ifrågasättandet av auktoriteter är en viktig del redan i modernismens förnyelseprocess. Childs pekar på en skeptisk attityd mot Gud, en trosförlust, och en allmän misstro mot människan i den modernistiska idévärlden.²⁸ I postmodernismen har detta enligt Lehan emellertid dragits så långt att metanarrativ, det vill säga större auktoritära berättelser, refuseras helt och hållet. De ses inte längre som trovärdiga.²⁹

De verklighetsförankrande och masskulturella inslagen kommer fördjupas i uppsatsens andra kapitel, men behandlas nu översiktligt. Childs menar att det i modernismen föreligger en viss osäkerhet kring språkets förmåga att fånga verkligheten.³⁰ I den postmoderna teoribildningen dras detta till att en underliggande verklighet bakom språket saknas, vilket leder till att verkligheten kan ses som ett paradigm av fiktion.³¹

Avseende de masskulturella förutsättningarna, menar Childs att de modernistiska rörelserna kännetecknades av två konkurrerande synsätt. Dels en fientlighet mot den likriktning som masskulturen innebar, dels en hyllande attityd till de tekniska utvecklingarna. Reaktionära och revolutionära rörelser blandades i det som nu har kommit att betecknas som modernism.³² Förhållandet till den masskultur som blir följd av den tekniska utvecklingen tas också upp av Richard Lehan och han menar att modernismen kännetecknas av en elitistisk inställning gentemot populärkulturen. Pound och Eliot nämns som exempel på författare som såg ner på den. Joyce inkorporerar förvisso masskulturella böcker i *Ulysses* (1922) men enbart för att

låta Bloom använda dem som toalettpapper.³³ Postmodernismen, som fortfarande utgörs av förnyelsebenägna avantgardekonstnärer, har däremot en betydligt mer välvillig inställning till populärkulturen och införlivar dess former, idévärld och kanaler i sin produktion.³⁴

2 Miman, en postmodern indikator?

Ingenstans kan analysen mer fördelaktigt ta sin utgångspunkt än i den för verket så centrala miman. Denna visionära konstnär och estetiskt fulländade maskin och trösterska ”fiskar bildligt talat sina fiskar / i andra hav än dem vi nu befara” (6:2), och återger sina fynd ”orubbligt klart och utan bildbeskrivning” (43:4). Johan Wrede konstaterar i sin avhandling att miman bör ses som ett kvinnligt väsen och kallar henne i sitt föredrag ”Om metaforer och metafysik i *Aniara*” (2007) för ”en besjälad kommunikationsapparat, ett slags supertelevision”.³⁵ Denna animerade kommunikationsmaskin är intressant som studieobjekt på grund av hennes centrala roll i verket och hennes likhet med tv-mediet och masskulturen, en likhet som inte har betonats i tidigare forskning. För att väga verket mot en postmodern idévärld kommer mimans masskulturella produktion i detta avsnitt att kopplas till Jean Baudrillards postmoderna teorier om *hyperverklighet* och *simulacrum*. För att nå fram till denna koppling är det emellertid viktigt att först utgå i hur tidigare forskning har sett på miman.

2.1 Forskningsläge

Det är en allmänt utbredd uppfattning i *Aniara*-forskningen att miman kan förstås som konsten eller dikten. Tord Hall menar exempelvis i *Vår tids stjärnsång* (1958) att miman kan tolkas både som den tomhetslindrande konsten och som skaldens verk, eftersom miman lever kvar när hennes uppfinnare dör.³⁶ Johan Wrede ser i *Sången om Aniara* (1965) miman som romantikens visionära diktare i ny gestalt. Han menar också att hon ger prov på Martinsons tro på ”det skapande intellektets förmåga, att i en idealisk förening av vetenskap och konst nå visionär kontakt med universum”.³⁷ Även Gunnar Tideström beskriver i *Ombord på Aniara* (1975) miman som en symbol för diktkonsten.³⁸ Staffan Söderblom anser också i *Harry Martinson* (1994) att man inte kan överge den vanliga föreställningen att miman är dikten.³⁹ Synen lever även kvar utanför litteraturvetenskapen när Karl Olof Andersson i *Harry Martinson: naturens, havens, och rymdens diktare* (2003) vill anknyta till bilden av miman som den tröstande dikten och sorgen.⁴⁰

I den presenterade forskningen har dock maskinperspektivet genomgående skuffats undan. Hall påpekar exempelvis att det i miman bara finns en ytlig likhet med datorer.⁴¹ Wrede konstaterar att det finns otaliga liknande apparater i science-fiction, men att mimans metafysiska djup måste ha andra inspirationskällor.⁴² Andersson föreslår förvisso att miman av dagens unga kan förstås som ett internet, men tycker ändå att diktperspektivet är viktigare. Söderblom anser, med en tydlig värdering, att ett uppmärksammande av mimans naturvetenskapliga aspekter vore att falla ner i science fiction-diket.⁴³

Tendensen att blunda inför mimans betydelse som maskin har dock avtagit i senare forskning. Johan Lundberg håller förvisso med om att miman symboliserar dikten och konsten, men trycker i sin text ”Simulering, spegling och cybernetik. Om sång nio i Harry Martinsons *Aniara*” (2002) just på mimans funktion som dator. Han påpekar att många liknande maskiner existerade i tiden och nämner Isaac Asimovs sagogenererande maskin som ett exempel. Därefter belyser han Martinsons syn på den tidiga ENIAC-datorn,⁴⁴ utifrån en artikel som författaren själv har skrivit. Martinson beklagar sig i artikeln över att datorn saknar förmåga att tänka och generera ny kunskap från informationen i dess många databaser. Inte heller kan maskinen ta ett etiskt ansvar. Lundberg menar sedan att dessa brister är korrigerade i miman, vilket gör den till en sorts utopisk dröm över datorernas möjligheter.⁴⁵ Sara Danius lyfter i texten ”Harry Martinson och maskinens estetik” (2007) också fram mimans drag som maskin och menar att den illustrerar en sammansmältning mellan konsten och maskinen: en estetisk teknologi där det ena för fram det andra och vice versa. Hon menar vidare att denna sammanlänkning aktualiserar en spänning mellan teknologi och estetik som är typisk för modernismen och även syns hos exempelvis Proust, Kafka, Joyce och Mann.⁴⁶

Den samlade bild som framträder är därför en modernistisk syn på miman. Danius koppling är tydligt uttalad. Men den syns också i forskningens bild av miman som dikten. Eftersom modernismen till viss del har inspirerats av romantiken och dess diktarideal, framstår Wredes beskrivning av miman som den romantiska diktaren också som en bild av den modernistiske poeten.⁴⁷ Ytterligare spår går att finna med en utgång i Ylva Lindbergs essä ”Poeten Apollinaire möter 1900-talets vetenskapsman” (2003). Där visar hon att den modernistiske poeten ofta såg en konkurrent i vetenskapsmannen eftersom denne förverkligade poetens drömmar, exempelvis förmågan att flyga. Men poeten påverkades också i sin framställning av vetenskapen och spred dess idéer: exempelvis är Apollinaires bilddikter ett gestaltande av relativitetsteorin genom deras uttryck för simultanitet, de behöver läsas som helhet och alla ord samtidigt. Lindberg visar också hur Apollinaire positionerar sig själv och andra poeter som profeter jämställda med vetenskapsmännen, de nya profeterna. Båda visar sanningen i verkligheten, men på olika sätt.⁴⁸ Lindbergs tankar, tillsammans med Danius idéer om hur tekniken och estetiken blir oskiljaktiga i modernismen, synliggör den modernistiske poeten även i Wredes tankar om mimans förenande av vetenskap och konst för att nå visionär kontakt med universum. Slutligen är det också tydligt hur framförallt de tidiga skribenterna själva upprätthåller en sorts modernistisk uppdelning mellan högt och lågt eftersom de populärkulturella science fiction-aspekterna i verket tenderar att ignoreras och värderas lägre än de mer finkulturella

konstanspelningarna. Den tendens som Määttä visar om kritiker, håller alltså i sig även inom forskningen.⁴⁹

Det finns därför anledning att ytterligare nyansera den modernistiska bilden av miman som konsten eller dikten. Detta görs fördelaktigast i kontrast mot den diktkonst som i verket får en konkret och mänsklig gestaltning genom poetissan från Rind. Kvinnan framträder i eposet ett par år efter mimans död och fyller enligt Söderblom det tomrum i diktkonstens funktioner som miman lämnat efter sig. Hon blir i hans läsning den mänskliga reinkarnationen av dikten.⁵⁰ Vad som bjuder in till nyansering av miman som diktkonsten är att bilden av dikten som den gestaltas genom poetissan skiljer sig så pass markant från bilden av miman och hennes kulturproduktion. Detta syns tydligast i befolkningens mottagande, vilket nu ska visas.

2.2 Miman och masskulturen

Till att börja med åtnjuter miman ett betydligt större förtroende än poetissan. Poetissans dikt ifrågasätts nämligen av publiken: ”så vackra ord hon samlat till sin hjälp / så vackra ord hon fann i landet Rind. / Men bara ord det är och bara vind” (49:26). Hennes fina dikt kan i deras ögon inte göra något djupare, den är ingen sanning utan bara ord. Mimans status som sanningssägare kan däremot inte ifrågasättas: ”miman ljuger inte. / Och det förstår de flesta, att en mima / kan inte mutas, den är omutbar” (6:3). Som tidigare visats i Lindbergs artikel finns en samhörighet mellan den modernistiska poeten och vetenskapsmannen, och det blir därför intressant att även vetenskapen möter samma skeptiska attityd som poesin.⁵¹ Detta syns tydligt när chefsastronomen guidar befolkningen på promenaddäck:

och astronomen – ödmjuk i sin gärning –
beskriver hur en världsrymd spelar tärning, [...] [och]
en stryktäck rymdsnobb lyssnar med förakt, [...] [och]
han formar en i leda utvald fras
som till en hånfull viskning sänker sig
till jämnhöjd med hans trötta rymdgrimas. (55:2–3)

Rymdsnobben är tydligt uttråkad och formulerar därför sin hånfullhet i leda. Vetenskapen är precis som poetissans dikt komplex och svår att ta till sig. Skillnaden mot miman är tydlig eftersom hennes produktion aldrig kritiseras i verket.

Den största skillnaden mellan poetissans och mimans gestaltningar är dock de känslor som deras kulturproduktion ger upphov till. I motsats till mimans produktion beskrivs poetissans dikt i känslostormande ordalag i sång 48: ”hennes sångers skönhet lyfte oss / ut ur oss själva, högt till andens dag. / Hon gyllenströk vårt fängelse med eld / och sände himlen in i hjärtats hus / förvandlande vart ord från rök till glöd” (48:1). Skillnaden blir tydlig när poetissans *eld*

och *glöd* ställs mot mimans produktion, som istället ”lugnar emigranter” (6:3) snarare än att elda upp dem likt den tydligt utpekade dikten gestaltad av poetissan. I sång 6 utvecklas denna lugnande tanke hos miman när mimaroben berättar:

Då ser jag plötsligt klart hur allt förvandlats.
Hur dessa människor och emigranter
har börjat lära sig att vad som varit
det haver varit. Och att enda världen
som gives oss är denna värld hos Mima.
Och medan vi far fram mot säkra döden
i rymder utan land och utan kuster
får miman makt att trösta alla själar
och förbereda dem till frid och samling
inför den sista stund som alltid människan
till slut skall möta var hon än fått fäste. (6:7)

Genom miman accepterar människorna alltså sin förlust av den tidigare världen och finner sig i sin nya situation, så att de med frid kan möta sin resterande tid på resan emot döden. Det blir svårt att i detta perspektiv se miman som den typ av visionär modernistisk dikt som den har tolkats som tidigare. Med ovanstående citat i beaktning framstår miman – som flera gånger kallas för gudinna och dyrkas som ”ett heligt väsen” (7:2)⁵² – istället nästan som det opium för folket som Karl Marx har kallat religionen.

Samma syn på religionens bedövande roll som Marx ger uttryck för går att skönja hos Martinson, men istället i hans inställning till TV:n och de nya massmedierna. Wrede visar på detta fenomen i sin avhandling där han citerar ett utdrag ur en artikel av Mesmerton som Martinson ska ha kommit i kontakt med. Där framkommer det att masskulturen:

har tenderat att standardisera och banalisera vår erfarenhet. Dessa folkuppfostrande organ leda in våra känslor i stereotypa banor och föra oss därigenom bort från verkligheten. [Det blir] en flykt från erfarenheten, som utarmar vårt känsloliv och gör oss mindre livsdugliga.⁵³

Tankar om denna typ av bedövande verkan från masskulturen löper enligt Wrede genom hela Martinsons författarskap.⁵⁴ Exempelvis talar han i *Verklighet till döds* (1940) om ”den tanke-lata biogenerationen”, som är ”andligt försoffad, rutinerad till att vara fullständigt tom med veckotidningssjäl och filmisk världsbild”.⁵⁵ I en intervju med Gudmund Sandbladh från 1954 konstaterar Martinson att televisionen är en vedervärdig uppfinning eftersom den försöker göra kulturens gåvor lättåtkomliga, medan deras gåvostatus bygger på att de faktiskt är svåråtkomliga. Det är alltså en tämligen modernistisk uppdelning i högt och lågt baserad på tillgänglighet han ger uttryck för. Martinson menar vidare i samma intervju att TV:n nu ger en ”lätt och hastig skumning av våra andliga tillgångar”, men att ”här finns inte kulturgrädde nog för kvalitetsprogram. Man får ta till nivellerande saker”.⁵⁶ Kopplingen mellan opiumliknande

bedövning och nivellerande programinnehåll kan tyckas svag. Men det är precis den här typen av urtvättat kulturutbud som banaliserar erfarenheten, leder människan bort från verkligheten och iscensätter en utarmning av känslolivet enligt Mesmerton.⁵⁷ En utarmad och mindre livsduglig befolkning är definitivt en bedövad befolkning.

För att kunna förstå miman som en masskulturell företeelse hjälper också följande ledtrådar från Martinsons syn på masskulturen. I en senare tv-intervju menar han nämligen ändå att det finns ett visst värde i de nya medierna. Men bara om de används för att hålla boken levande och föra fram den gamla kulturen:

De nya medierna får absolut inte inbilla sig att de ska överta kulturen och föra den vidare ensamma. Det är skamligt att tänka så, tvärtom, man ska propagera för tradition och kultur med de nya medierna så att de gamla medierna också får leva, och får leva på nytt sätt som för kulturen vidare på det introverta planet och inte bara på det utåtriktade.⁵⁸

Eftersom Martinson anser att masskulturen både bedövar och har ett ansvar att föra fram etablerad kultur, är det fruktbart att titta på Martinsons förord till den första pocketutgåvan av *Aniara*, där han angående miman skriver: ”Den symboliserar inte bara dikten utan alla de andliga kommunikationsmedel med vilka vi tar kontakt med varandra, all skapande konst, film, radio, tidningspress, television”.⁵⁹ Staffan Söderblom anser att Martinsons utvidgning av miman blir i mesta laget, att hon blir oprecis, att hon blir allt och ingenting. Därför väljer han själv att fortsätta efter den gängse tolkningen av miman som dikten.⁶⁰ Utan att hänföra sig till en intentionalistisk tolkningsmodell går det dock att finna inspiration i Martinsons tankar och använda dessa för att öppna läsningen mot den mångfald av perspektiv som miman faktiskt erbjuder, snarare än att låsa den i en riktning som exempelvis Söderblom gör. Wredes beskrivning av miman som en sorts supertelevison och en bild för all mänsklig kultur är en bra utgångspunkt.⁶¹ Den här typen av öppenhet kring mimans roll lämnar fortfarande plats för den visionära dikten och den höga kulturen. Men den öppnar framförallt upp insikten att denna maskin som lugnar folket och avleder dem från verkligheten, faktiskt har flera drag av masskulturell tv-underhållning.

Till att börja med når miman en stor publik. Detta i motsats till modernismens dikt, vilken vill upprätthålla skillnaden mellan högt och lågt; ett kriterium för det höga är trots allt att det är just svåråtkomligt och inte når alla. Gällande miman är det däremot tydligt hur nästan hela befolkningen på *Aniara* behöver henne. Under det midsommarfirande där alla utom spaningsvakterna deltar, visar texten hur ”salen tömmes, [och] alla går till miman” (7:2). Kort sagt liknar miman masskultur mer än finkulturell poesi eftersom den når en majoritet istället för en minoritet.⁶²

Precis som i masskulturen är också utbudet hos miman enormt, vilket blir tydligt i sång 43. Berättelsen går då utanför mimarobens perspektiv och presenterar istället ett kollektivt diktjag som minns hur de på mimas tid var ”arena-troll”, som ”bad mimaskötaren att koppla om / och byta synfält” (43:1). Främst visar sången hur invånarna på behörigt avstånd frossar i andra människors lidande i syfte att nå en slags katarsis: ”vi följde gärna offren in i döden, / så fick hyena som hyena vill, / att riskfritt vara med om lejonsprånget / för att få rysa av sig samvets-tvånget” (43:2). Men det blir också tydligt hur miman tar upp det mesta av betraktarnas tid på dygnet, både afton och morgon, och svarar på frågor som egentligen inte angår dem: ”Så blev vår meny / en väl avdelad kost där aftondöd / omväxlande med lyckligt morgongry / gav svar på frågor som ur kval och nöd / utslungades av någon fjärran by” (43:1). Det står också i följande rader klart att det är ett stort utbud de får ta del av snarare än ett exklusivt:

Hur många slaktningar vi så besåg,
hur många fältslag vi var med uti
är legio [...]
Och även om vi stundom sutto stela
och kände vämjelse för mången gärning
var gärningarna ändå så pass många
att minnet blott bevarade de värsta . (43:3-4)

När det massiva utbudet, som är legio, ställs jämte det faktum att majoriteten av befolkningen berörs av mimans produktion blir de masskulturella dragen i hennes produktion tydliga. Martinson egen analys av tv-mediet kan här föra ljus över en problematik i förhållandet mellan denna bild av miman och tidigare forsknings bild av henne. Martinson menar ju att det inte kan finnas kulturgräde nog för att täcka masskulturens enorma utbud. På grund av det stora utbudet i ovanstående citat verkar det således orimligt att miman endast kan visa kvalitetsprogram, vilket än mer pekar mot de masskulturella dragen i hennes produktion. Därför blir det också svårt att se miman som ett uttryck för den kulturgräde som är den modernistiska diktkonsten.

2.3 Mimans hyperverklighet

Läsningen av miman som masskultur kan visa hur verket blickar framåt mot post-modernismen genom dess tendens att framställa en *hyperverklighet*. Hyperverkligheten är ett tillstånd som kännetecknar ett modernt samhälle präglad av masskommunikation, där *signifiers* har glidit från en representation av verkligheten och det signifierade till en verklighetsersättande simulering med referenser endast till andra *signifiers*. Begreppet myntas och förklaras av filosofen och sociologen Jean Baudrillard i hans uppsats *Simulacra and Simulation* (1981). Hyperverkligheten är också intimt sammankopplad med begreppet *simulacra*.⁶³ För

att förklara begreppen är det dock nödvändigt att först belysa skillnaden mellan *representation* och *simulering*. Baudrillard illustrerar detta i fyra olika typer av *signifiers*.

De första två är representationer där verkligheten avbildas mer eller mindre sanningsenligt. Den första typen av *signifier* är en sorts perfekt och sanningsenlig avbild av världen medan den andra *signifiern* istället visar en förvrängd verklighet, vilket är vanligt i exempelvis ideologier.⁶⁴

De två sista bygger istället på simulering. Baudrillard exemplifierar simulering genom att förklara hur någon förvisso kan låtsas vara sjuk i jobbundvikande syfte, men att personen när den simulerar sjukdom också kan känna av simulerade symptom, som exempelvis feber. På grund av symptomens simulerade karaktär står de utanför läkekonstens behandlingsmöjligheter och uppfattas istället ofta som falsk representation. Simuleringen glider således samman med verkligheten men utmålas som falsk representation i syfte att hålla kvar en illusion om verklighet.⁶⁵ Detta blir tydligt i Baudrillards tredje *signifier* som döljer att verkligheten har förändrats eller till och med saknas. Ett av hans egna exempel är Disneyland. Först är det en *signifier* av andra sorten genom sin idylliska bild av det amerikanska drömsamhället, som ideologiskt visar upp och hyllar extremt långt dragna amerikanska värden. Men genom sin förekomst som attraktion och utmålad fiktion döljer nöjesparken också det faktum att det är hela USA som är Disneyland, som är disneyfierat. Således kan *signifiern* genom att vara klart avgränsad dölja att Disney påverkar det amerikanska samhället så pass mycket som det gör. Verklighetsprincipen kan således räddas. Ytterligare ett exempel är hur Watergateskandalen som medial händelse dolde det faktum att både CIA och journalistkåren i sin dagliga verksamhet själva använde sig av samma avlyssningsmetoder som Nixons administration.⁶⁶

Baudrillards fjärde *signifier* introducerar begreppet *simulacra* och är den viktigaste för föreliggande undersökning. Denna *signifier* saknar all koppling till verkligheten. Baudrillard ger som exempel hur ikonoklasterna på 700-talet måste ha varit emot avbildningar av Gud, inte för att de fruktade förvrängning av bilden i enlighet med *signifier* nummer två, då sådant går att leva med, utan för att de måste ha nått insikten att bilderna inte förvrängde eller dolde någonting alls, att de inte var avbildningar av Gud som verklighet utan istället var de *signifiers* som skapade Gud och därmed simulerade honom. Rädslan låg därför i insikten att Gud kunde komma att existera endast i de tecken som syftade till att bevisa hans existens.⁶⁷ Detta system av *signifiers* som enbart refererar till andra *signifiers* kallas ett *simulacrum*, eller *simulacra* i plural. *Simulacra* bygger alltså på att *signifiers* inte signifierar verkligheten, utan att de endast refererar till andra *signifiers*, att verkligheten simuleras i ett på djupare mening tomt krets-

lopp, i en hyperverklighet: ”Simulation is [...] the generation by models of a real without origin in reality: a hyperreal”.⁶⁸

Ikonoklastexemplet visar att *simulacra* inte endast är en företeelse i postmodern tid. Simuleringsprocessen har dock förenklats i det massmediala samhället. Tack vare massmedia har *signifiers* nämligen allt mer kunnat skiljas från vad de ska signifiera och istället bilda en sorts bank som snabbt kan reproduceras utan behov av närhet eller koppling till vad de utger sig för att representera. Peter Barry ger i sin introduktion till postmodernismen i *Beginning Theory* (2009) ett målande exempel som visar hur modeindustrin i hastig takt reproducerar retuscherade bilder av modeller som på grund av retuscheringen inte har någon förankring i verkligheten, utan snarare bygger sin bild av verkligheten på andra liknande bilder. Samtidigt trycks bilderna ut i stor skala och de uppfattas av unga flickor som ideal att eftersträva, vilket gör att bilden bildar en sorts verklighet. Men eftersom ingen verklig människa finns bakom blir det en simulerad verklighet, en hyperverklighet.⁶⁹

Johan Lundberg har i samband med sin tolkning av miman som dator också uppmärksammat en liknande tematik i *Aniara*. Han anser att sång 9: ”framstår som centrerad kring frågor som har att göra med *representation* och *simulering*”,⁷⁰ och att denna tematik i *Aniara* i stort ”inbegriper frågor som har att göra med vetenskapliga förklaringsmodeller samt den typ av artificiella simuleringsprocesser som möjliggörs av en långt framskriden utveckling inom informationsteknologi och media”.⁷¹

Han drar själv inte sina kopplingar så långt som till Baudrillard trots att det i slutet av följande citat känns som att han beskriver en sorts hyperverklighet:

Aniara i dess helhet låter sig utifrån detta perspektiv läsas som en berättelse om en i teknologins artificiella värld fångad mänsklighet, vilken fåfängt försöker bygga upp en helt igenom simulerad värld, där det jordiska på konstgjord väg återskapas i så hög grad som det är möjligt med de resurser som finns ombord på rymdskeppet. Vad Martinson riktar sökarljuset mot i *Aniara* är ett slags atrapp-tillvaro, där människan lever i fiktionen i stället för i verkligheten, i teknologiskt konstruerade världar i stället för i naturen.⁷²

Lundbergs artikel visar trots allt hur besättningen och passagerarna lever i en sorts konstruerad verklighet utan grund i konkreta sinnliga erfarenheter. Här söker de ständigt skydd för att avledas från att se tomheten i den reella verkligheten.

Lundberg har i en senare text också utvecklat de verklighetsfrånvända dragen i mimans kulturproduktion. I föredraget ”Döden, drömmen och dikten. En linje i Harry Martinsons epik - från *Nässlorna blommar till Aniara*” (2007) påpekar han att mimans konst bör förstås främst som antimimetisk. Han lyfter sedan fram de avsnitt i sång 6 som förklarar hur miman hittar

sina bilder ”i andra hav än dem vi nu befara [...] i oupptäckta riken” (6:2), och i ”oupptäckta länder” (6:6). Detta är en förutsättning för att hon ska kunna erbjuda den tröst hon gör.⁷³

Och för en tid kan miman lösa trycket
och skingra minnena från Doris stränder.
Ty ofta kan den värld som Mima visar
slå ut den värld vi minns och som vi lämnat.
Om inte skulle miman aldrig fångsla (7:2)

När Lundbergs forskning läses i ljuset av Baudrillards teori blir de hyperverkliga dragen tydliga. Miman producerar *signifiers* som simulerar en verklighet utan någon referens till en bakomliggande verklighet, således den fjärde *signifierns* i Baudrillards terminologi. Mimaroben menar förvisso att miman visar just nu *oupptäckta* riken, som alltså har en grund i verkligheten. Men de är från en verklighet i *andra hav* än det Aniara befinner sig i. Eftersom rymden är det hav de befara och den får antas vara allomfattande och oändlig är det dock svårt att se att bilderna faktiskt har en grund i verkligheten. Bilderna blir därför ett alldeles eget system av *simulacrum* som skapar en hyperverklighet, vilken är bättre än den verklighet som passagerarna själva lever i. Här finns en tydlig anknytning till Lundberg, som i sin avhandling *Den andra enkelheten* (1992) lyfter fram hur Martinson menar att massmedia gör att befolkningen tappar intresset ”för de små, vardagliga händelserna i den närmaste omgivningen”.⁷⁴ Det är enkelt att konstatera att det är bland annat detta miman strävar efter att åstadkomma. Den vill vända bort befolkningens blickar från vardagen och den närmaste omgivningen där de är förlorade i en kall och ogästvänlig rymd.

Befolkningen försöker sig också själva på att skapa en simulerad hyperverklighet, men lyckas inte särskilt bra. De upprätthåller exempelvis jordens dygnsrytm genom att räkna dagar, vilket syns under den förste ingenjörens begravning: ”den femtonde november som var onsdag” (78:1). Mimaroben räknar ständigt också resans år, trots att denna aktivitet är meningslös när de är skilda från jordens rotation kring solen. Samma försök till simulering syns i sång 7 där befolkningen ägnar sig åt midsommarvaka trots att solen inte kommer att gå upp. Simuleringen utmanas här av den påträngande verkligheten som utmålar firandet till en falsk representation: ”Då står det plötsligt klart / det fruktansvärda, att hon [solen] ej gick upp, / att livet, redan dröm i Doris dalar / är ännu mera dröm i Mimas salar” (7:2). Deras simulerade dygnsrytm är inte på riktigt. De kretsar inte längre kring solen utan är stadda på en resa ut i tomheten.

Men här kan mimans hyperverklighet lösa trycket och det är där de söker trösten. Miman är en långt framskriden informationsteknisk lösning och behöver därför, precis som modern massmedia, inte ha åtkomst till solen för att kunna skapa bilder av den. Den kan istället pro-

ducera bilder utan direkt koppling till verkligheten, och därmed skapa ett *simulacrum*, en ångestdämpande hyperverklighet som Aniaras befolkning kan söka skydd i för att leva i det förflutna. På samma vis som det är rimligt att anta att modevärldens simulerade perfektion i Barrys tidigare exempel är mer tilltalande än vetskapen att perfektion inte existerar, är det rimligtvis mer attraktivt för Aniaras själar att möta en hoppfull hyperverklighet än att inse att de är fördömda. Hyperverkligheten kan således ses som något positivt, de vill hellre leva där än i sin reella verklighet.

Förintelsen av staden Dorisburg nedmonterar emellertid denna tröstande hyperverklighet genom att injicera den sorgliga verkligheten. Lundberg anser förvisso att miman konsekvent undviker att visa bilder av jordelivet eller livet på Aniara.⁷⁵ Men den sista sekvensen som miman skildrar bryter tydligt mot detta genom att projicera Dorisburgs förintelse i sång 26; en händelse som definitivt är grundad i den jord som människorna har lämnat. Denna bild från verkligheten gör att miman ”lika samvetsöm / som stenarna” (28:3) undanbeder sig att förevisa mer. Således framstår just den faktiska verkligheten som det som gör att miman inte längre orkar. Dorisburgs verklighet bryter sig in i de simuleringar som tidigare har saknat koppling till en reell verklighet. Följden av Dorisburgs och mimans sprängning blir därför att det självuppehållande *simulacrum* som miman byggt upp till tröst brister. När miman går under, går också den befriande postmoderna hyperverkligheten under.

Dorisburgs undergång är dock komplex i verket och spelar en större roll än att bara nedmontera hyperverkligheten. På ett sätt räddar den nämligen också människorna från att faktiskt se den reella verkligheten. Den brustna hyperverkligheten gör att ”den klara tanken vakar / i klarhet om den jord den här försakar. / Blott Daisis hjärta [som inte gör skillnad på Jorden och Aniara] klappar utom fara / när klarhetsmaran rider Aniara” (27:8). Men klarheten gäller att jorden försakas *här och nu*, vilket inte egentligen är sant. Därför bör Dorisburgs undergång också förstås som en *signifier* av den tredje sorten. För att på samma vis som Disneyland enligt Baudrillard döljer för amerikanerna att hela USA är disneyfierat, döljer Dorisburgs undergång för Aniaras resenärer att det är de själva som redan har gått under. De förlorade jorden när de i nödgiren skiljdes från solens sammanhang och begav sig ut på vad Chefone kallar för en ”hadesfärd” (30:6). Att de själva är förlorade inser de först i epostets slut när de ser miljoner stjärnor ”stirra in i kistan som drog fram / i rymderna med Doris stolta stam / [...] mot klarhetsväggen klingande rondom” (95:2), och mimaroben berättar hur ”skräcken utströk allt om Doris dal / [och hur han] uppgick helt med dem i nuets kval” (95:3).

Denna insikt är dock ledningens, och därmed i förlängningen mimarobens, uppgift att i största möjliga mån förhindra, vilket får ett tydligt misslyckande i den efterföljande sången: ”Nu kunde Ledningen ej längre dölja / att undergångens dagar ryckte nära, / men sökte ändå alla fakta hölja / i formler ur vår femte tensorlära” (96:1). Detta dröjer emellertid hela 14 år från mimans undergång. Under tiden är det mimarobens uppgift att försöka återskapa den befriande och döljande hyperverkligheten som miman kunde erbjuda folket. Men han saknar hennes tekniska förmågor: ”Och utan mimans hjälp som förr mig stödde / jag vacklade, i anden undernär, / och tankens kraft i häpenhet förblödde. / Från Mima skild jag fann en spegelvärld / som glimmade och dog vid mima-pallen” (33:1). Spegeln blir här en viktig aspekt. För när mimaroben saknar den frihet gentemot objektet som kännetecknar det massmediala samhället – miman och den fjärde teckentypen med dess *simulacrum* – är han dömd till en mer mimetisk avbildning i form av speglar. Avbildningen kan därför bara vara en representation, en *signifier* av den första eller andra typen: antingen ett närvarande objekt som avbildas sanningsenligt – om än spegelvänt – eller ett som avbildas förvrängt precis som i lustiga huset. Han kan däremot inte förhålla sig fritt till objekten, eftersom spegeln är beroende av dessa.

Mimaroben lyckas trots sin bundenhet till objekten med att i fyra år upprätthålla illusionen och:

förvillade de själiskt frysande
För att få blicken bortvänd från vår färd
[genom] att låta tusen speglar träda till
och ge oss allt som speglar kunna ge
av återspeglning, skenbart vidgat rum
som optiskt vidgar varje tumsbredd ut
till *skendjup* upp till åtta tusen tum (36:2-3)

Vad han gör är att skapa en falsk representation av verkligheten snarare än en simulerad hyperverklighet; han visar upp en *skenbar* verklighet som ändå speglar själva rummet. Men varken detta eller hans senare försök att genom bildprojektion skapa en vägg av konst för att dölja tomrummet runt skeppet kan i längden ersätta miman. ”Aldrig mera ha vi återfunnit / det vi skockade kring Mima såg” (92:2), reflekterar mimaroben. Det krävs således en hyperverklighet för att trösta befolkningen.

Miman och dess hyperverklighet framstår än mer tydligt som en typ av opiat masskultur som kräver väldigt lite av åskådaren i följande citat där mimaroben förklarar misslyckandet kring bildprojektionsprojektet:

även fantasiens gobeläng
behöver något stöd av mänskors vilja:
ett litet bidrag inifrån av dröm

från dessa som blott krävt, men aldrig gett
oss annat än sin tomhet lik en håla
att ständigt fylla ut och bildbemåla (61:3)

Befolkningen framställs alltså som tomma kärl, som hålör, som ska fyllas på med bilder men utan att själva skapa mening. Samma befolkning ser inte något mer än ord i poetissans poesi och fnyser åt vetenskapen. Tankarna påminner starkt om de som Lundberg i sin avhandling identifierar i *Den förlorade Jaguaren* (1941), där Martinson menar att filmmediet har skapat människor som inte vill tänka och begrunda själva utan ständigt kräver att matas med mer storslagna händelser.⁷⁶ Det är alltså den här *tankelata biogenerationen* – för att låna Martinsons ord – som finner sin främsta tröst i mimans masskulturella hyperverklighet.

Den tankelata befolkningen når dock till slut klarheten i ”klarhetsväggens klingande rondom” (95:2) på grund av att mimaroben misslyckats med att återskapa mimans fångslände och ångestdämpande hyperverklighet. Biogenerationens uppmärksamhet på sin situations förfallande tillstånd kan i längden inte förledas utan modern masskultur. När befolkningen väl inser att de är fördömda förklarar mimaroben i sång 95 att han inte längre angav tonen: ”i denna klyfta mellan sken och sak. / Och ingen kom och bad om illusionen. / Man hade genomskådat golv och tak” (95:1). Det är alltså först när allt är för sent, när döden kryper på, när tanken endast är några år ifrån att brista av ”det ständigt ofattbara / hos en galaktisk stjärnrymd utan slut” (97:1), som passagerarna går omkring med ”brusten verklighet” (97:2) och förstår att de som släkte och stam har förlorat sig själva sedan länge, men inte kunnat göra något åt situationen.

2.4 Miman som positiv eller negativ symbol

Utifrån den läsning som gjorts går det nu att se miman, masskulturen, *simulacrum* och hyperverkligheten på två olika sätt, vilket tyder på en ambivalens i förhållandet till masskulturen. Först går det att anknyta till Lundberg som menar att skeppet Aniara är en metonymi för mänskligheten i stort,⁷⁷ och därmed skönja en entusiastisk syn på masskulturen. Mimans ställning är nämligen ständigt hög i verket; passagerarna väljer till och med att dö ”vid mimans gravplats” (103:1). Miman, och därmed även masskulturen och dess bedövande och verklighetsfrånvändande egenskaper, framhålls ju som något positivt som kan lösa trycket och få mänskligheten att bortse från den tomhet och ångest som ett teknifierat liv utan auktoriteter, fasta grunder och hopp innebär. Men miman gör inte detta genom andlig förfining, utan genom masskulturens eskapism, vilket det ju faktiskt är fråga om när miman skingrar ”minnena från Doris stränder” (7:2) och arena-trollen får ”rysa av sig samvetstvånget” (43:2).

Den eskapistiska tanken öppnar också upp läsningen för en rockad, och en mer trolig tolkning, där miman inte alls är trösterskan i positiv mening, utan snarare det opium som bedövar

och hindrar människan från att vakna upp och förändra sin situation. I sång 75 gör ledningen nämligen en omprioritering i sin målsättning; de väljer att försöka uppmuntra befolkningen till att rädda miman istället för att vända skeppet: ”Ett pris på tio millioner gondi / [...] har lovats den som vänder vår goldonder / och riktar hennes nos mot Doris dal // men nu har åren gått och priset ändrats / att gälla Trösterskan i Mimas sal” (75:1–2). Omprioriteringen kan förvisso tyda på att besättningen kommit till insikt om den inbyggda fåfängan i hoppet om att kunna rädda en modern mänsklighet på drift. Sången visar dock än tydligare hur miman faktiskt blir ett sorts giftigt medel. I sin iver att trösta döljer hon som analysen visat verkligheten för befolkningen genom sin hyperverklighet och hindrar dem därmed från att agera i tid. Först när det är för sent i sång 95 inser människan till fullo vidden av sin situation: ”Man hade genomskådat golv och tak. / Som i en jättekista av kristall / såg alla, nästan alla vart de fördes” (95:1-2). Om en tydlig syn i verket skulle identifieras och denna skulle stämma överens med Martinsons negativa inställning till masskultur, vore det rimligt att se hur den senare läsningen pekar på ett fördömande av masskulturen och en maning till uppvaknande för läsaren i verkets samtid. Miman framstår genom sitt släktskap med masskulturen i så fall som en synnerligen negativ symbol, snarare än som den visionära trösterska genom konst och dikt som tidigare forskning har kallat den.

2.5 Spänningen mellan modernism och postmodernism

De två alternativa synsätt som nu har presenterats genererar två olika utfall i uppsatsens ambition att väga verket mellan modernismen och postmodernismen. Om läsningen där miman och masskulturen är av ondo accepteras, förs verket mer mot den modernistiska uppdelningen mellan högt och lågt och ett fördömande av masskulturen. Denna läsning går dock till viss del emot tidigare forskning som ser miman som en gåva, vars undergång är beklaglig. Om tidigare forskning istället accepteras och bilden av miman som en masskulturell företeelse hålls kvar, blir förhållandet till de litterära strömningarna annorlunda. Då rör sig verket mer mot en postmodern uppvärdering av populärkulturen. Kan miman dessutom ses som all samlad kultur – vilket både Wrede och Martinson föreslår och analysen försöker visa genom att addera det masskulturella perspektivet – iscensätter den också en fiktiv eklektisk sammanblandning av högt och lågt, vilket är typiskt för den postmoderna kulturen.

Det är dock viktigt att inte dra de postmoderna inslagen i verket för långt. Dels är den senare tolkningen av miman och masskulturen som negativa krafter i min mening starkare, dels är hyperverkligheten inte tillräckligt utvecklad. En konsekvens av Baudrillards tänkande är nämligen att verkligheten blir ett paradigm av fiktion eftersom hyperverkligheten inte behöver nå-

gon fast verklighet att referera till. Detta är också en viktig tanke inom postmodernismen enligt James Lehan i *Literary modernism and beyond*.⁷⁸ Det är därför av intresse att beakta att Martinson egentligen inte artikulerar en syn på verkligheten som fiktion, även om hans fiktion illustrerar det hyperverkliga tillståndet. Visst ifrågasätter han vad som är verkligt och vad som är dröm i fiktionen, och visst är hans fiktion en intertextuell väv av referenser till samtida science fiction, litteraturhistoriens pärlor och modernistisk poesi snarare än en representation av en verklighet, men han går aldrig så långt som att ifrågasätta eller ens påtala spänningen mellan hans egen text och världen utanför. Ett postmodernt exempel på det senare hade varit att blanda in en simulering av sig själv som författare i boken. Detta gör exempelvis Paul Auster i *City of Glass* (1985), vars protagonist också är tydlig med att den fiktion han skriver hellre förhåller sig till andra texter än någon bakomliggande verklighet. När Auster blandar in en simulering av sig själv i verket skapas ett *simulacrum* eftersom boken simulerar en verklig person, men utan att simuleringen egentligen grundas i verkligheten. Därmed utmanas också hela bokens förhållande till verkligheten, snarare än bara handlingens förhållande till en annan verklighet inom fiktionen som hos Martinson. Dessa viktiga påpekanden till trots kan Martinsons teckning av hyperverkligheten ändå sägas vara ett sorts förebådande av en postmodern idévärld.

Den postmoderna idévärlden i verket blir utifrån tankarna om miman tydlig, men den framstår än tydligare i verkets förhållande till de stora berättelserna. Det är också där uppmärksamheten nu kommer att fästas.

3 De stora berättelsernas rymddöd

När goldondern Aniara är inne på sin tomhetsresas tjugofjärde år, har de kvarvarande emigranterna samlats i mimans hall för att med uppgivet sinne spela ”dödens schack mot ändlösheten” (99:7). Mimaroben berättar i samma sång om hur en resenär försöker placera in Aniaras situation i en berättelse om den västerländska civilisationens framgång: han steg ”högretorisk upp på ordens stegar / och talade om människosläktets resor, / om Punt och Tyrus, Vinland och Da Gama” (99:7). Att detta infall är av meningslös art framgår av att ”retoriken stelnade i munnen” (99:8), och att diktjaget innan framträdandet målar ut talaren som en som ”stilla blivit galen” (99:7). Orimligheten i jämförelsen blir också tydlig eftersom denna ”livets resa nu var längre hunnen / än någonting som drömts i Tajos dal” (99:8). Samtidigt riktar sig talaren till en döende skara som ”med glasklar blick” (99:8) betraktar sitt onåbara mål. Den glasklara blicken visar hur passagerarna genomskådar den fåfänghet och orimlighet som finns i talarens försök att knyta deras situation till den västerländska civilisationens stora framstegsberättelse. Berättelsen kan på deras långt framskridna resa inte längre införliva deras situation och skapa mening. Den framstår istället som orimlig, som stelnad retorik.

3.1 Lyotard och misstron mot metanarrativ

Just i den stelnade retoriken ligger en av de punkter där det är intressant att diskutera *Aniaras* spänning mellan modernismen och postmodernismen. Förkastandet av de stora berättelserna, eller metanarrativen som de kallas i teoribildningen, är nämligen en av de bärande principerna för postmodernismen.⁷⁹ Misstänksamheten lyfts fram av den franske filosofen Lyotard i rapporten *The Postmodern Condition* (1984) som behandlar den vetenskapliga kunskapens legitimering i informationssamhället.⁸⁰

Lyotard bygger sin misstänksamhet mot metanarrativen på Wittgensteins teori om språkspel, vilken innebär att olika diskurser, eller språkspel, utgörs av språkliga regler som användarna kommer överens om. Språkspelen består av en viss uppsättning drag som inte är överförbara till andra språkspel. Exempelvis har den språkliga handlingen som annonserar en drottningsschackmattskapande förflyttning ingen tillämpbarhet inom filosofin, fotbollen eller det erotiska samtalet med en käresta. I *Aniara* syns detta tydligt i sång 31 när mimaroben och de andra vetenskapsmännen får problem med överförandet av betydelser från tensorläran till pöbelns språk: ”Men som vi själva fann bara främlingstoner / i detta språk så långt från formelns land / begrep vi föga själv av de lektioner / varmed vi ville räcka dem en hand” (31:8).

Språkspelen tillåter flera olika typer av utspel, men endast två kommer här att beröras: först och främst det *denotativa* uttalandet som försöker hävda att något är si eller så, och som krä-

verifiering av en mottagare, vilket syns i föregående citat. Därefter finns också det *preskriptiva* uttalandet som föreskriver någon sorts aktion, exempelvis: *hämta mjölken*.⁸¹

Förståelsen av språkspel är viktig eftersom metanarrativen enligt Lyotard är till för att samordna och legitimera de spridda discipliner som vetenskapen har utvecklats till. Han lyfter fram hur de vetenskapliga disciplinerna i den postmoderna tiden bör uppfattas som egna språkspel som både saknar förmåga att göra deskriptiva utspel och att legitimera sig själva utanför den egna disciplinen. De blir istället ett i mängden av de vardagliga språkspel som Wittgenstein beskriver. För att skapa enhet och mening i dessa splittrade språkspel och sammanföra dem med den övriga kulturen, finns ytterligare språkspel som Lyotard kallar just de stora narrativen, eller metanarrativen. Som exempel ger han filosofin och dess idealism samt marxism.⁸² Metanarrativen kan dock också vara berättelser som exempelvis den västerländska imperialismens civiliseringsplikt, allas rätt till vetenskapen, gud som herde över fåraskocksfolket, apokalypsen eller den i upplysningen förankrade framstegsberättelsen gällande teknik och vetenskap.⁸³ Gemensamt för alla exemplifierade metanarrativ är att de ordnar kunskap från skilda språkspel och sätter in dem i ett sammanhang med anspråk på att vara allmänna sanningar. De adderar dessutom deskriptiva utspel, vilket innebär att de inte bara hävdar att något är sant, utan också dikterar vad detta ska få för implikationer.⁸⁴

Postmodernismen vänder sig mot metanarrativen på grund av att de tenderar att göra deskriptiva utspel samtidigt som de utger sig för att vara allmänna sanningar. När narrativen positionerar sig själva som allmänna sanningar blir de svåra att argumentera emot och ifrågasätta. Deras totala tolkning av världen faller enligt Lyotard också ofta staten i gagn. Exempelvis kan metanarrativet som berättar om den västerländska civilisationens överlägsenhet och civiliseringsuppdrag rättfärdiga imperialismen. På liknande sätt rättfärdigade religionen de plundringar som korstågen kom att bli.

Metanarrativen ifrågasätts redan i början av 1900-talet av exempelvis Wittgenstein, men postmodernismen och Lyotard vidareutvecklar misstron: metanarrativen är inte längre trovärdiga alls. Postmodernismen kännetecknas dock framförallt av sin nostalgilösa inställning till de förlorade berättelserna; splittringen uppskattas, pluralismen uppmuntras.⁸⁵

3.2 Misstron mot metanarrativ på rymdskeppet Aniara

Att belysa misstron mot metanarrativ i *Aniara* är intressant eftersom verket tillkom i den efterkrigstid som Theresa Heffernan i sin bok *Post-apocalyptic Culture* (2008) målar ut som den tid där denna misstänksamhet tilltog på allvar. Slutet av andra världskriget, vilket innefattar Auschwitz och Hiroshima, är en vattendelare mellan den modernistiska och den post-

modernistiska synen. På ena sidan finns den sviktande tilltron till metanarrativen om västerländska framsteg, kännetecknande modernismen. På den andra sidan finns de postmoderna stämningar där narrativen inte längre är trovärdiga alls.⁸⁶ Både Auschwitz och Hiroshima har sina företrädare i *Aniara*.⁸⁷ Dessutom bekräftas Martinsons egen inställning till metanarrativens omöjlighet i en intervju från 1956: ”det fanns en axel förr i världen, som ordspråk, bibel, postilla och psalmbok kretsade kring och som vi nu saknar”.⁸⁸ Eftersom ordspråk ofta är rester av metanarrativ enligt Lyotard, är det tydligt att Martinson har börjat uppmärksamma deras nedmontering. Analysen kommer nu därför fokusera på hur verket förkastar metanarrativ, inledningsvis inom fiktionen där synen på vetenskapen och religionen behandlas, och därefter i verket i sin helhet.

3.2.1 Vetenskapens oförmåga till legitimering

I sång 39 upptäcker den kvinnliga piloten Isagel en banbrytande formel. Om denna upptäckt hade gjorts i Doris dalar, alltså det förflutna som rymdskeppet har lämnat, skulle den ”ha märkligt vidgat / och djupt förvandlat hela gopta-läran” (39:4).⁸⁹ Men i den nya tiden kan den inte förändra, aldrig bli ”till något fruktbart, [den blir] blott ett teorem / som Isagel så överlägset format / men som var dömt att följa med oss bort / allt längre bort mot Lyran och försvinna” (39:5). Staffan Söderblom tar i sin läsning av *Aniara* upp sången och ser den som ett uttryck för den brist på framtidstro som Aniaras befolkning befinner sig i. Han ser formeln som den verkliga förlusten bland dödsoffren på Aniara; passagerarna skulle ju ha dött även på jorden.⁹⁰

Söderbloms tankar kan utvecklas i en mer postmodernistisk riktning. Den rent denotativa betydelsen av dikten är självfallet att Isagel är skiljd från övriga vetenskapsmän inom gopta-läran; formeln kommer därför följa med henne i graven. En mer postmodernistisk tendens blir dock tydlig i ljuset av metanarrativens undergång eftersom Aniara kan sägas ha skiljts från de gamla metanarrativens sammanhang när de lämnade solen och alla dess ”sammanhang och löften” (4:1). Vad som händer Isagel är att det saknas ett trovärdigt och större allomfattande metanarrativ som kan införliva och skapa mening i gopta-lärans mer lokala språkspel. Hennes utspel blir därför i den nya tiden bara ett utspel i mängden, ett teorem bland andra, snarare än *det* teorem i bestämd form som frälser världen. Reaktionen från de båda inblandade är inte heller enbart modernistiskt nostalgisk: ”så blev vi båda sorgsna men behöll / den rena tankens lust, den art av glädje / som vi tillsammans kunde stilla dela / den tid vi ännu hade kvar i varat” (39:6). Istället finns det en art av glädje och en hyllning till den rena tankens lust trots att denna är skiljd från högre syften. Situationen är ett bra exempel på den vetenskapssyn som

lyfts fram i postmodernistisk teori, där vetenskaperna får nöja sig med att vara lokala språkspel och ändå försöka glädjas åt detta.

3.2.2 Guds död och orimlighet

Metanarrativens nedmontering syns kanske tydligast i förhållandet till Gud på ett diegetiskt plan.⁹¹ Det första exemplet är poetissan från Rind som visar upp en mer modernistisk och tvivlande syn på Gud. Wrede fäster nämligen uppmärksamheten på hur hon artikulerar Teodidcéproblemet i sång 49, alltså hur Gud kan vara både allsmäktig och god trots all misär som finns i världen: ”hur svårt att fatta gudens offerlära. / Hur svårt att inte i sin tystnad tänka: / har inte nog av offerblod förrunnit / och varför har ej bödlarna försvunnit” (49:9).⁹² Vad poetissan ger uttryck för är alltså inte ett förkastande av Gud som förklaringsmodell utan snarare en vacklande tro. Hon överger därför inte något religiöst metanarrativ, utan återaktualiserar bara ett mycket gammalt problem i en ny tid. Men det är viktigt att beakta att poetissan bara är ett klart avgränsat moment i eposet som helhet.

Rymdmatrosens sång visar istället en annan bild. Under en atombombsattack söker de Xinombriska människorna efter Gud för skydd och skugga. Matrosen förklarar att de panikslagna människorna inte vet om ”att Gud var med i elden / från den materia som sprängd och skändad / med urtidslågan straffade Xinombra” (40:20). Johan Wrede har påpekat att verket ger uttryck för Martinsons panteistiska livsåskådning, en åskådning som ser anden, eller Gud, i alla föremål.⁹³ Karl Olof Andersson antyder utifrån denna panteistiska tanke att ovanstående citat bör ses som ett uttryck för människans skymf mot Gud, eftersom hen finns i all den materia som förtärs av atombomben.⁹⁴ I ljuset av synen på övergivandet av metanarrativen bör det dock snarare läsas som att Gud som idé blir omöjlig i den postmoderna tidsåldern. Människan är nu fullt kapabel att skapa mer förödelse än vad Gud någonsin har kunnat samtidigt som de stora berättelserna har genomskådats. Det är denna insikt som eldar upp Gud och därmed tydligt belyser berättarens misstro mot det gudomliga metanarrativet. Men också rymdmatrosens roll som berättare är en klart avgränsad del av eposet.

Rymdmatrosens bild stärks dock hos Mimaroben, som upptar flest antal sånger som diktjag. Det blir tydligt att det gudomliga metanarrativet inte längre fungerar när han förklarar att ”Gud och Satan hand i hand / [...] flydde / för människan: askans konung” (79:1). Här lämnar Gud människan på grund av hennes förödelse. I följande rader inser dock människan att det snarare är tvärtom. Att människan inte längre finner det kränkta metanarrativet giltigt och därför lämnar det bakom sig: ”Den gud vi alla hoppats på till slut / satt kränkt och sårad kvar i Doris dalar” (102:3). Gud är kvar i det förflutnas Doris dalar medan människan rör sig framåt

i Mimans salar. Med detta i åtanke framstår förkastandet av metanarrativen som uppenbart när mimaroben i sång 81 sjunger en visa för den kvinnliga piloten Isagel om ”den oreparerbara guden” (81:7). Det är dock viktigt att påpeka att förhållandet till metanarrativens förlust knappast är nostalgifritt eftersom Aniaras befolkning trots allt hade hoppats på en gud i sång 102, ett förhållande som strax skall återupptas. Först skall det alternativ som ersätter metanarrativen belysas.

3.2.3 Lokalt meningsskapande

Det religiösa metanarrativets död får nämligen konsekvenser för stora delar av Aniaras tematik, vilken hårddraget kan sägas röra sig kring frågor om hur mänskligheten ska förhålla sig till just metanarrativens omöjlighet. Detta syns tydligast i samband med mimans bortgång. Wrede menar exempelvis att med miman försvinner ”den sinnliga erfarenheten av livets mening”.⁹⁵ Lundberg har också föreslagit att mimans död belyser problematiken i hur människan själv ska ”finna den sorts mening som tidigare tillhandahölls av bland annat de religiösa förklaringsystemen”.⁹⁶ Miman kan alltså utöver sin roll som bedövande masskultur även ses som ett metanarrativ som ordnar människans värld och erfarenhet. Passande nog är det också först i samband med Dorisburgs förintelse, en händelse som är jämförbar med Hiroshima, som maskinen dör, precis som verklighetens metanarrativ.

Efter miman är ett ensamt metanarrativ inte längre möjligt; istället ger övergivandet av det gudomliga metanarrativet och mimans undergång upphov till anammandet av lokala språkspel, precis som postmodernismen beskrivs av Lyotard. Miman ersätts nämligen med hela fyra olika religioner som tävlar om passagerarnas tillit:

Och Aniaras fyra religioner
med präster, krucifix och tempelklockor,
vaginakult och ropande yurginnor
och kittlarsekten ständigt skrattande
stå fram i rymden, trängas med varandra
om evighetens oerhörda öknar. (35:1)

Ingvar Holm läser i sitt verk *Harry Martinson - myter, målningar, motiv* (1960) denna passage både som en nostalgisk tillbakablick på vanliga motiv i Martinsons författarskap och som ett uttryck för hur tro kan gro i hopplösheten.⁹⁷ Holms tankar kan utvecklas om situationen istället förstås som ett postmodernt tillstånd av lokalt meningsskapande. Nu finns inte längre ett enda alternativ som ordnar människans liv, utan Aniaras fyra religioner måste trängas om evighetens öknar. Evigheten betecknar rimligtvis den högre mening som narrativen vill skapa.

Det är också viktigt att meningsskapandet fyller upp det tomrum som metanarrativet miman lämnat efter sig: ”Och jag som i min tjänst som mimarob / bär ansvaret för alla illusioner / som brustit får ge plats i Mimas krypta / och ena alla spel och alla ljud / när libidinnorna och de volypta / i kultisk könsdans ringar in sin gud” (35:2). De nya berättelserna, exempelvis könskulten i citatet ovan, eller den konkurrerande ljussekten i sång 58: ”en religion som tävlar starkt med Kulten / har vuxit fram av mörkrets tryck och plåga. / De dyrkar Ljuset som idé och flamma / och deras kultgudinna är en låga” (58:1), tar alla plats i mimans krypta. De skapar således sin mening i mimans hållrum. De gestaltar därför den typ av lokala språkspel som i en postmodernistisk syn ersätter de stora och omöjliga berättelserna.⁹⁸ Att det lokala meningsskapandet till stor del sker i mimans salar kan dock, problematiskt nog, också indikera en önskan att återuppväcka det metanarrativ som miman kunde erbjuda. Genom att befolkningen ständigt längtar tillbaka till miman blir också förhållandet till de förlorade metanarrativen tämligen nostalgiskt och får därmed mer modernistiska än postmodernistiska drag.⁹⁹

3.2.4 Nostalgisk syn på de förlorade metanarrativen

Det nostalgiska förhållandet förstärks också av den ångest som de förlorade metanarrativen ger upphov till. De anförda exemplen visar förvisso tydligt på hur de stora berättelsernas trovärdighet konsekvent ifrågasätts inom *Aniaras* fiktiva värld. Men eftersom en sorts acceptans kring berättelsernas död är en viktig del av postmodernismen, är det viktigt att påpeka att rymden, som ju blir en symbol för de brustna metanarrativens värld, egentligen inte framställs särskilt positivt. När Isagel upptäcker sin formel skulle exempelvis möjligheterna till spridning stått öppna ”om bara ej vi suttit här i rymden / som fångar åt det tomrum där vi föll” (39:6). Rymden bildar alltså det rum, eller den tid, där metanarrativ inte längre är trovärdiga. Men befolkningen försöker ständigt glömma denna rymd, vilket uppsatsens analys av miman har visat på.

Det är också på grund av rymden som tanken till slut bryter samman:

fantasin dog ut, [och]
förmörkelsen uppfyllde många själar, [...]
förkrossad av det ständigt ofattbara
hos en galaktisk stjärnrymd utan slut,
föll varje dröm till föga och bekände
sin låga rang i rymden Ghazilnut. (97:1-2)

I en värld som tappat sina auktoriteter blir människans litenhet smärtsamt påtagligt, vilket illustreras genom drömmens låga rang i rymden. Den glädje i detta tillstånd som skulle kunnat visa en postmodernistisk idévärld saknas således hos *Aniaras* befolkning sett ur ett helhets-

perspektiv. Det nostalgiska tillbakablickandet blir också än mer tydligt i 97:e sångens slut: ”med brusten verklighet de gick omkring / i salarna och frågade varandra / om vägen hem, om fjärran kända ting” (97:2). Samma tematik realiseras också i den ständigt återkommande kontrasten mellan mimans salar och Doris dalar, vilket tyder på att nostalgin gentemot de förlorade metanarrativen är genomgående i verket.

Det är framförallt intressant i sammanhanget att fästa blicken på hur rymden, den plats som symboliserar metanarrativens orimlighet, också är den plats som symboliserar människans litenhet och nedbrytning, snarare än hennes frihet. Och förhållandet är som visat ångestladdat. Det skulle dock kunna finnas belägg för motsatsen genom Johan Wredes uppmärksammande av de panteistiska inslagen i verket, där sång 13 beskriver rymden som ”andens hav” (13:1) och skeppet *Aniara* som ”en liten blåsa i guds andes glas” (13:2). Panteismen skulle kunna indikera att rymden blir en del av ett gudomligt metanarrativ.¹⁰⁰ Men väl värt att beakta är att dessa rader inte skrivs fram som en allmän sanning i verket. Snarare är de en lokal tolkning från en enda person i diegesen, chefsastronomen, vars tankar presenteras då han håller ”ett föredrag” (13:1).

Ett ångestladdat förhållande behöver dock inte heller per automatik underkänna de postmoderna tendenserna. Exempelvis föreslår Jonas Ingvarsson i sin recension i *Samlaren* av Bo G Janssons *Postmodernism och metafiktion i Norden* (1996) att ångesten är en viktig faktor inom den postmodernistiska litterära strömningen.¹⁰¹ Patti Lather har också påpekat att hela den postmodernistiska filosofin skulle kunna ses som en sorts ”white boy angst”.¹⁰² De tendenser som nu har uppmärksammats skulle därför ändå kunna ses som en begynnande postmodernism. Vad som framförallt för verket mot postmodernismen är att förkastandet av metanarrativen verkar komma som ett resultat av de atombomber som faktiskt spränger modernitetsprojektets trovärdighet i Martinsons egen tid. I sin iver att fånga tidsandan har han låtit atombomben påta sig samma uppgift även inom fiktionen, vilket syns när miman – det gudomliga metanarrativet – går under på grund av Dorisburgs förintelse.

3.3 Förkastande av metanarrativ i verket *Aniara*

Analysen har nu uppmärksammat ett motstånd mot metanarrativen inom fiktionens ramar. För att nå en helhetssyn är det emellertid också viktigt att se hur verket i sin helhet behandlar metanarrativen. Två alternativa synsätt finns i detta projekt: Det första visar hur verket byter ett metanarrativ mot ett annat och det andra visar hur verket i sin helhet förkastar metanarrativ.

Det första synsättet anknyter starkare till tidigare forskning och är mer modernistiskt. Ett accepterat perspektiv är nämligen att tolka *Aniaras* resa allegoriskt, som en universell livsresa

och som en symbol för en mänsklighet på glid.¹⁰³ Wrede belyser även dubbelheten i titelns revybegrepp och menar att Martinson försöker skapa både en revy som humoristiskt teaterstycke och en revy som allmängiltig överblick över människans situation.¹⁰⁴ I den senare betydelsen finns en inbyggd önskan att skapa nya metanarrativ eftersom dessa kan sägas vara en beskrivning av människans förutsättningar. Mer stöd erbjuder Sara Danius när hon belyser de mytiska inslagen i verket och menar att de på ett modernistiskt vis bildar ett sorts raster över erfarenheten av det moderna. Hon går också ännu längre:

Aniara är rent av ett försök att nyskapa en myt. För Martinson vill inte bara berätta en historia om människors handlande, han vill skildra en historia som bildar själva förklaringsmodellen för människans villkor.¹⁰⁵

En förklaringsmodell över människans villkor är också en bra definition av ett metanarrativ. Danius tar också stöd i Kjell Espmarks tankar om att Martinson beskyller människan som i grunden felaktig istället för att se på samhällsproblem. Hon menar sedan att Martinson framställer människans natur som bortom räddning, med exempel i sång 26: ”Det finnes skydd mot nästan allt som är / [...] Men det finns inget skydd mot människan” (26:6).¹⁰⁶ I det här perspektivet blir det därför tydligt att *Aniara* som helhet inte lyfter fram meningslösheten med metanarrativ i stort, utan bara underkänner det moderna metanarrativet om människans storlagenhet och framsteg. Istället för att avveckla metanarrativen försöker texten därför ersätta dem med ett eget metanarrativ som ordnar all mänsklig aktivitet: nämligen berättelsen och myten om människans inneboende destruktivitet. Att detta synsätt för *Aniara* mot modernismen är uppenbart, men detta är emellertid bara en sida av *Aniara*-myntet.

Det går nämligen också att läsa *Aniara* som ett verk som i sin utformning motsätter sig metanarrativ helt och hållet. I sin recension av konferenshäftet som Danius bidrag ingår i, vänder sig nämligen Jerry Määttä i ett parentetiskt inskott mot den allmänna tendensen att dra Martinsons symbolik över mänsklighetens undergång för långt. Det påpekas trots allt flera gånger i verket att Aniaras resa är en ren rutinresa i mängden.¹⁰⁷ Spåret leder in tankarna på en annan möjlig läsning, nämligen en där *Aniara* i sig själv endast visar ett lokalt meningsskapande som i sin tur visar lokala meningsskapanden i fiktionen. Det framgår trots allt tidigt att starten var ”en ren rutinstart utan äventyr” (2:1) och ”att detta skepp är bara ett av tusen” (8:3). Precis som Määttä påpekar är det därför svårt att se hur Aniaras ”åtta tusen själar” (8:3) kan ses som hela mänskligheten.¹⁰⁸

Texten har också inbyggda incitament för att låta bli just den djuplodande symboliska tolkningen. I sång 17 finns nämligen något som liknar en direkt uppmaning att undvika för djupa tolkningar: ”De falska djupa dykningar du gör / i de förmenta djup du satsat på / bli alla utan

varje värde här / ty här finns inte några djup att nå.” (17:1) Dikten handlar förvisso om dykningar i rymden snarare än i verket. Men som tidigare antytts kan rymden vara en symbol för den postmoderna tid där tilltron till metanarrativen har gått under. Det är därför i denna tolkningsfientliga rymd som både verket *Aniara* och skeppet Aniara befinner sig. Förhållandet utvecklas också specifikt mot litteraturtolkningen när det förkunnas att djupdykningen blir meningslös och att den rymdmedvetne sällan dyker: ”och dyker han ändå i klara källan / så är han snart tillbaka och tar av / den promenaddräkt vetenskapen gav / för smärre utflykter i detta hav” (17:2). Vetenskapens promenaddräkt som ändå kan tillåta *smärre utflykter* visar på ett postmodernt tillstånd som ifrågasätter vetenskapens möjligheter att nå djupare kunskaper; disciplinerna är bara självuppehållna språkspel. Eftersom litteraturtolkningen är en del av promenaddräkten, innehåller verket ett motstånd mot att se *Aniaras* situation som ett allmänt giltigt uttalande om människan i tid och rum. Då ett djuptolkande perspektiv behövs för att se hur *Aniara* försöker måla upp en ny stor berättelse snarare än en lokal, blir en modernistisk läsning svår att upprätthålla.

Det är också viktigt att i tolkningen inte dra för stora växlar kring Dorisburgs förintelse. Om Johan Wredes genomgång av *Aniaras* vokabulär tas i beaktning framstår det som att hela jorden går under i sång 28 när mimaroben berättar att ”Doris dog i fjärran Dorisburg” (28:7). Wredes förklaring av Doris är nämligen: ”Så heter jorden i Martinsons epos”.¹⁰⁹ En sådan läsning blir dock märklig eftersom Doris alldeles uppenbart är en blond kvinna som skriver kort i avgångshallarna i sång 1: ”Hon skriver korten, fem små naglar glänsa / som matta lampor genom salens skymning. / Hon säger: skriv ert namn på denna raden här / där ljuset från min blondhet lyser ner” (1:2). I sång 79 skiljer mimaroben dessutom tydligt på Jorden och Doris när han säger att: ”Vi kom från Jorden, Doris land.” (79:1) Tolkningen är på intet vis banbrytande. Söderblom har exempelvis också tagit detta för givet men menat att planeten och kvinnan glider samman i mimarobens medvetande: ”Och när fototurben sprängs i Dorisburg, går båda under, dör för mimaroben”.¹¹⁰ Det finns således även här ett motstånd mot att se att Jorden som helhet har gått under. Istället är det mimarobens åtrå till kvinnan som sätts i fokus.

Mimarobens åtrå för också uppmärksamheten mot vissa tvivelaktigheter i framställningen. Sammanblandningen mellan kvinna och jord hos mimans skötare skulle kunna vara ett svar på det uppenbara problem som finns i *Aniaras* handling: varför bryter miman samman just vid Dorisburgs förintelse, när den tidigare måste ha bevittnat bombningarna av Rind, Xinombra och Gond? En planet så pass strålningsskadad att den behöver sättas i karantän bör dessutom ha upplevt fler än dessa fyra bomber. Naturligtvis kan det röra sig om en atomvapendroppe som får samvetsbägaren att rinna över. Men mimarobens starka reaktion på bombningen där

han ”vänd till passagerarna [...] ropar / [sin] smärtas smärta över Doris död” (26:5) är kopplad till att objektet för hans åtrå, den blonda kvinnan, faktiskt omkommer i bombningen. Utifrån sett är alltså inte Chefones anklagelser helt ogrundade när han i sång 31 menar att mimaroben och hans gelikar: ”var skuld till mimans olycksöde / att varje ego som befläckt skärmen / med egna tankar hindrat bildens flöde / och smutsat tröstens flod med egna drömmar / och grumlat mimans strålkraft, rymdens strömmar” (31:3). Mimarobens och mimans simultana känslomässiga kollaps är trots allt två händelser som för den utomstående har tydliga kopplingar till varandra. Om mimaroben förväntas ha någon makt och kontroll över miman, och därmed som vetenskapsman förtjäna en upphöjd plats som mimans skötare, är det inte underligt att Chefone misstänker honom. Den misstänksamhet hos läsaren som detta förhållande bör ge upphov till skapar ytterligare ett incitament för att inte läsa texten som en allmän sanning.

3.3.1 Den opålitlige mimaroben

Resonemanget pekar nämligen mot en tanke som mig veterligen inte omnämnts tidigare i *Aniara*-forskningen, nämligen mimarobens roll som berättare och hur trovärdig han egentligen är. Det går givetvis att ifrågasätta värdet i detta analysavsnitt genom att nedvärdera mimarobens betydelse som berättare i verket. Exempelvis menar Wrede att berättaren ofta döljer sig själv bakom pronomenet *vi*, vilket återspeglar både Aniaras befolkning och mänskligheten utanför verket. Pronomenet öppnar därmed upp dörrar till universalvisionerna, således det som texten kan hänvisa till för att bygga upp metanarrativen.¹¹¹ Men trots Wredes åsikt så är det ändå tydligt att det är mimaroben som både väljer vilka som ska ingå i detta *vi* och vad det ska ge uttryck för.

Wrede menar också att Martinson i sista sången framträder bakom det diktjag som ”skruvar lampan ner och bjuder frid” (103:1). Han anser att: ”Martinson kastar den mask bakom vilken han dolt sitt ansikte, och låter därmed också rymdfärdsfiktionen genombrytas av den hotfulla verklighet som berättelsen allegoriskt gestaltat, vårt öde”.¹¹² Men jag menar att Martinson syns lika mycket, eller lika litet, bakom det *jag* som bjuder frid, som han syns bakom all text i eposet. Jag:et är fortfarande berättaren mimaroben. Om Martinson på riktigt hade brutit in i egenskap av sig själv, hade texten fått en postmodern metanivå närmare Austers *City of Glass*. Så är inte fallet. Men eftersom majoriteten av sångerna upptas av mimaroben som diktjag, närmare bestämt 84 av 103,¹¹³ får hans bristande trovärdighet direkta implikationer för huruvida han är klarsynt nog att erbjuda läsaren den ”revy över människan i tid och rum”¹¹⁴ som

titeln utlovar. Eftersom detta krävs för att kunna lägga fram ett metanarrativ med sanningsambitioner blir hans trovärdighet viktig.

Ett par ord om den opålitlige författaren som figur i stort är av intresse innan detta tillämpas på mimaroben. Greta Olson tecknar i sin text ”Reconsidering Unreliability: Fallible and Untrustworthy Narrators” (2003) en översikt över den forskning som ägnats ämnet. Hon sammanför Booths inomtextliga definition från *The rhetoric of fiction* (1961) och Nünings läsarorienterade definition från ”Reconceptualizing the Theory and Generic Scope of Unreliable Narration” (1999).¹¹⁵ Hon menar att bedömandet av opålitlighet alltid utgår från signaler i texten, men att läsaren också går utanför texten och applicerar sina egna tidsspecifika moraliska koder på berättaren för att bedöma dennes karaktär. Opålitligheten rör sig på en skala från mycket pålitlig till mycket opålitlig. Slutligen trycker hon också på skillnaden mellan en felande berättare och en opålitlig. Den felande är en sådan som saknar information eller inte förstår och därmed kan förlåtas, exempelvis ett barn. Den opålitlige är istället en som exempelvis medvetet förvrider sanningen, talar alldeles för mycket i affekt eller lider av sinnessjukdom.¹¹⁶ Exempel på alla dessa funktioner finns tydligt utskrivna i *Aniara* och kompletteras dessutom av drogmissbruk, tron på det övernaturliga och ett långt tidsperspektiv i återberättandet. Mimaroben hör alltså till kategorin opålitliga berättare.

3.3.2 Den verklighetsdöljande berättaren

För det första är mimarobens främsta uppgift att försöka föra bort befolkningens uppmärksamhet från verkligheten. Efter mimans död i sång 35 står det klart att mimaroben ”bär ansvaret för alla illusioner” (35:2). Att dölja verkligheten blir svårare efter mimans död, men mimaroben konstruerar ändå salar fulla med speglar. Han förklarar i sång 36 att han ”i fyra år med spegelglas / förvillade de själiskt frysande” (36:2). Som förra analysavsnittet visar kan mimaroben inte på samma vis som miman simulera en hyperverklighet, men han kan förvränga verkligheten. Spegelarna ger ett ”skenbart vidgat rum / som optiskt vidgar varje tumsbredd ut / till skendjup upp till åtta tusen tum” (36:2), vilket leder till att salarna visar ”mot spegelklyfta och mot spegeldal” (36:6). I hans spegelvärld skapar han alltså en klyfta mot de reflekterade dalarna, sinnebilderna för jorden och verkligheten. Sången visar därför tydligt hur mimarobens viktigaste uppgift är att försöka dölja verkligheten för passagerarna.

I sångerna som läsaren får ta del av, där mimaroben förmedlar historien om *Aniara* och dess befolkning, vänder han sig dock inte till passagerarna utan till sin tilltänkta mottagare: läsaren. Det viktiga i sammanhanget är således hur han behandlar läsaren. Vad som framkommer är att det endast är vid ett enstaka tillfälle i verket som mimaroben framstår som mer ärlig mot den-

na, nämligen när han berättar att Isagels namn är ett tacknamn och att ”det namn hon innerst bär och som hon viskat / tätt i mitt öra kan jag inte yppa” (34:3). Men oavsett ärligheten låter han faktiskt bli att berätta hennes namn och därmed visa verkligheten för läsaren. Det blir därför tydligt att han inte ger sin tilltänkta mottagare mer information än han ger Aniaras befolkning. Då det är hans arbetsuppgift att dölja verkligheten, och han inte särbehandlar läsaren, blir det svårt att se varför han skulle vara pålitlig som berättare och förmedlare av just verkligheten.

Mimarobens oförmåga att presentera skeppets övriga karaktärer objektivt är också bekymrande, särskilt eftersom några av dem verkar vara negativt inställda till honom. Vetskapen att det är just den verklighetsdöljande mimaroben som framställer övriga karaktärer bör nämligen skapa en känsla av osäkerhet hos läsaren: är de verkligen återgivna korrekt nog om syftet är att måla bilden av människan i tid och rum? Främst gäller detta Chefone. Mimaroben släpper ju in andra talare som poetissan och rymdmatrosen i sin berättelse och låter dem göra sina röster hörda. Chefones röst och åsikter förmedlas däremot endast genom mimaroben själv, och denna förmedling är långt ifrån värderingsfri; exempelvis berättas det att Chefone ”oändligt virrigt” (31:3) försöker bevisa mimarobens skuld gällande mimans förstörelse.

När mimaroben fängslas för andra gången i sång 90 får läsaren aldrig veta varför, utan tvingas genom ordningsföljden på sångerna anta att det beror på att han i kärlekstörst i sång 89 grävt fram gamla mimaskärvor och visat dessa för passagerarna, som ”en solnedgång i Aniaras stad” (89:2). Poängen är att läsaren, eftersom historien återberättas från brottslingens perspektiv, inte kan veta om mimaroben faktiskt har gjort något fel och verkligen förtjänat sitt fängelsestraff. Den information som ges är endast följande: ”Hos chefone en tid i onåd fallen / jag sökes av hans män och kondemneras / på oviss tid till lägsta källarhallen / dit annars bara våldsmän deporteras” (90:1). Då förklaring till fängslandet saknas, tycks det tämligen godtyckligt och despotiskt, särskilt som det av ordningsföljden på sångerna kopplas ihop med mimarobens vilja att underhålla befolkningen med sparade klipp från miman. Läsarens antagande om mimarobens oskuld bygger istället på att Chefone, som fängslat honom, verket igenom har utmålats som en tyrann.¹¹⁷

När det går så långt som att golvet gläds åt Chefones bortgång i hans dödsattest i sång 94 blir det tydligt vem som äger berättelsen: ”Sen han förtärt sig väl / och lämnat rester / som inte kunde äta upp sig själv / försvann han, / golvet där han suttit gladdes. / Han hette Chefone från Xaxacal” (94:2). Situationen har av Tord Hall tolkats som ytterligare ett uttryck för verkets panteistiska natur; även golvet har en själ och gläds åt att slippa Chefone.¹¹⁸ Men det är

också nära till hands att ta besjälningen som bevis för att det är mimaroben som äger berättelsen och kan använda stilmedel och religiösa system i sitt berättande för att skapa sin subjektiva bild av Chefone.

Det är värt att åter ta i beaktande att berättelsen berättas av en person som har som sitt jobb att dölja verkligheten för befolkningen, och som Tord Hall påpekar: att välja ut vad som passar.¹¹⁹ Med detta i åtanke framstår konflikten mellan mimarobens och Chefones åskådning som en konflikt mellan sanningen och lögnen. Detta blir tydligt i sång 31, där mimaroben smutskastar Chefone för ”att demoniskt själarna diktera / till tron att resan var en hadesfärd” (31:6). Vad Chefone gör när han visar befolkningen att resan är en hadesfärd är faktiskt att visa sanningen, den sanning som mimaroben själv kämpar så hårt för att dölja in i det sista och den sanning som kanske hade kunnat rädda folket från deras resa, vilket analysen av miman visar.

3.3.3 24 år av minnen, spöken, sammanbrott och droger

Kvinnornas roll i eposet har Johan Wrede ägnat ett helt kapitel, och Sara Danius menar att eposets kvinnosyn inte har åldrats med värdighet.¹²⁰ Föreliggande analys kan därför nöja sig med att konstatera att kvinnorna är ytterst betydelsefulla för världsbilden hos den man som delger oss merparten av historien om Aniaras situation; så betydelsefulla att han är beredd att använda deras spöken i sitt meningsskapande. När han är fängslad i sång 90 upplever han att den döda Isagel tar kontakt: ”Det var som om Isagel mig hälsat / från det fördolda rike där hon bor. // Och redan samma natt då vakten stängt / kom Isagel in till mig i en dröm / av öververkligt ljus” (90:3–4). Han förklarar sedan sin frigivning utifrån spökets agerande.¹²¹ Varken tron på övernaturlighet eller sökandet efter frälsning i det kvinnliga könet gör egentligen mimaroben opålitlig. Problemet är att kärleken och vidskeplighet till slut för honom till randen av galenskap. I sång 98 ägnar han sig nämligen åt bön i syfte att återuppliva den döda Isagel:

I Mimas salar som besväjare
anropar jag all kölds förhärjare.
Jag ber seraferna att stödja mig.
Jag ber visionerna att visa sig.

Jag ber att Isagel i denna sal
må oskadd uppstå ur sin urnas skal.
Stig upp du Isagel ur askans död
stig upp o Isagel och giv mig stöd. (98:1–2)

Naturligtvis återuppstår hon inte, för det är precis som Söderblom påpekar främst tekniken som är fiktiv och mindre realistisk i *Aniaras* värld.¹²² Bönandet framstår således som ett sammanbrott.

Det finns ytterligare faktorer som i samband med mimarobens sammanbrott försvårar möjligheten att delge läsaren en trovärdig berättelse. Hans förfall har nämligen inletts redan tidigare; i sång 65 lindrar han sin ångest med droger, vilket innebär att hans sinnen många gånger kan ha varit bedövade. Det här blir viktigt eftersom det är rimligt att anta att det är först under resans 24:e år som mimaroben återberättar sin historia i den stund då han i sista sången berättar att: ”jag skruvar lampan ner och bjuder frid. / Vårt sorgespel är slut. Jag återgav / med sändebudets rätt från tid till tid / vårt öde speglat i galaxens hav” (103:1). Att *återgav* skrivs ut i preteritum medan mimaroben *skruvar* lampan ner i presens kan dock indikera att återgivandet tidsligt har skett under allt från 24 år till de senaste timmarna. Eftersom det inte är självklart att berättandet sker i slutet av Aniaras resa skall förhållandet nu förklaras mer ingående.

Återberättandets tidsliga position kan nämligen röjas genom en översikt av tempusanvändningen i mimarobens berättande. Av mimarobens 84 sånger är 41 berättade i dåtidssystemet, 35 i nutidssystemet medan åtta sånger blandar de olika systemen.¹²³ Innan djupare resonemang kan dras måste den förflutna tiden i verket dock belysas.

Berättelsen är indelad i sju specificerade tidsperioder. Först tiden fram till nödgiren, bestående av fyra sånger. Sång 5 för in handlingen på det sjätte året, och först efter ytterligare 47 sånger kan sång nr 53 indikera att elva år har gått: ”På elfte året fick vi se en syn” (53:1). Därefter dröjer det åtta sånger innan sång 61 plötsligt drar tillbaka klockan och hävdar att det endast har gått nio år när befolkningen blir: ”avskärmad från de oerhörda svalgen [rymden] / som nu ej längre kunde oss bestirra / så som den gjort i nio långa år” (61:2) Efter ytterligare åtta sånger förs handlingen fram till tolv år efter avfärd i sång 69. I sång 81, alltså ytterligare tolv sånger senare, har tjugo år passerat. Med start i sång 97 kan de sista sju sångerna utspela sig under det 24:e året. Ytterligare tidsangivelser finns genom att sång 69 visar hur sång 36 måste ha utspelat sig fyra år tidigare, det vill säga åtta år efter avfärd.

Tempusanvändningen skiftar rikligt i verket. Aniaras avresa från jorden är uppenbart beskriven i efterhand då berättande i preteritum och minnesåtergivelser utgör de första fyra sångerna. Nutidsberättandet har i verket sin största koncentration under det sjätte årets början fram till sång 28 då miman går under; förhållandet mellan nutidssystem och dåtidssystem är här 20 mot 5. Efter detta svänger emellertid berättandet och är mer balanserat fram till det 24:e årets början: 21 nutidssystem mot 35 dåtidssystem. Under det 24:e året dominerar däremot preteritum tydligt med sex dåtidssystem mot två nutidssystem. Vid en snabb överblick skulle det därför kunna se ut som att mimaroben återger berättelsen efter hand, stundtals i direkt anknytning till händelser och stundtals i efterhand om ungefär samma tidsperiod.

Två viktiga faktorer blir dock tydliga genom översikten som inte stöder den ovan ställda hypotesen. Först och främst den osäkerhet i kronologin som kommer av att berättelsen hoppar från att återge händelser, både i nutids- och dåtidssystem, från det åttonde året, till det elfte året och sedan tillbaka igen till det nionde året. Detta visar att berättelsen varken berättas kronologiskt eller återges efter hand, vilket synliggör den andra faktorn, nämligen att nutidssystemet kan ifrågasättas som konsekvent betecknande en nutid för berättaren. Följande utdrag där nutids- och dåtidssystem blandas kan vara belysande: ”En religion som tävlar starkt med Kulten / *har vuxit* fram av mörkrets tryck och plåga./[...] Jag *sökte* mig ej sällan till den sal / där denna sekt höll till [min kurs.]” (58:1–5). Nutidssystemet med perfekt och presens används här för att behandla något i det förflutna eftersom preteritum bryter in i slutet av sången och syftar på det som tidigare berättats i nutidssystemet. Liknande tendenser syns även i exempelvis sång 61 och 82.¹²⁴ Sammantaget är dessa två faktorer tydliga indikationer på att nutidssystemet verket igenom kan vara uttryck för ett så kallat historiskt presens; nutidssystemet används i det förflutna för att öka dramatiken.

Eftersom en revy som humoristiskt teaterstycke av tradition är något som behandlar aktuella händelser, ofta det gångna årets händelser, är det en rimlig förklaring att mimaroben i slutet av resan, när ingen längre ”kom och bad om illusionen” (95:1) ägnar sig åt att förmedla sin revy till läsaren. Att en revy behandlar de 24 gångna årens händelser snarare än bara ett gånget år eller aktuella händelser är mer rimligt än att mimaroben tvingas resa fram och tillbaka i tiden för att återge händelserna år för år i den hoppande kronologin. Implikationen av detta långa resonemang är tydlig. En professionellt verklighetsdöljande och högst subjektiv berättare ska minnas de senaste 24 åren, och detta gör han först efter ett mentalt sammanbrott och drogpåverkan. Den överblick över människan i tid och rum som berättaren erbjuder kan under dessa förutsättningar knappast vara trovärdig.

Aniaras huvudsakliga berättare är alltså opålitlig och när dennes förmåga att presentera en allmän sanning ifrågasätts, måste även verkets förmåga att skapa ett nytt människofördömande metanarrativ ifrågasättas. Ett metanarrativ behöver status av allmän sanning. Förvisso hjälps detta av den mytologisering som Danius och Wrede pekar ut. Men det går att se hur *Aniara* som verk motsätter sig metanarrativen om följande faktorer tas i beaktning: (1) att skeppet *Aniara* är ett i mängden, (2) att texten i sig själv skriver ut ett motstånd mot tolkande djup och (3) att den berättare som försöker förmedla en allmän sanning i sig själv är opålitlig och dessutom är en professionell döljare av verkligheten. I denna syn presenterar verket ett kompakt motstånd mot metanarrativen och kan även i detta avseende sägas vara en föraning av postmodernismen.

4 Avslutning

Uppsatsen har presenterat två aspekter i *Aniaras* innehåll och utformning där verket visar upp postmoderna tendenser. Den första analysdelen har visat hur verket tar sig an masskulturen genom att belysa hur miman och hennes produktion kan förstås som masskultur snarare än en mer elitistisk diktkonst. Precis som masskulturen, skapar miman en simulerad hyperverklighet som tröstar befolkningen genom att dölja den riktiga verkligheten. Mimaroben klarar efter mimans förstörelse inte av att upprätthålla simuleringen då han i avsaknad av mimans teknik måste förlita sig till en mer mimetisk avbildning. Om tidigare forsknings syn på miman som en positiv kraft bibehålls innebär analysen en uppvärdering av masskulturen otypisk för både modernismen och Martinsons författarskap, men en föraning om postmodernismen.

Den andra delen har visat hur metanarrativen, främst Gud och berättelsen om den västerländska civilisationens framsteg, ifrågasätts inom fiktionen och istället ersätts med lokalt meningsskapande i form av lokala språkspel. Befolkningen på Aniara har emellertid ett ångestladdat förhållande till de förlorade metanarrativen. Men verket som helhet utgör genom en tydligt lokal handling, en opålitlig berättare och ett uttalat motstånd mot djupare tolkning en förkastning av metanarrativ som gör att texten även i detta fall har postmodernistiska drag.

Förhastade slutsatser bör inte dras eftersom båda aspekterna även har möjliga tolkningar som för dem till modernismen. Miman kan utsättas för en rimligare läsning där hon förstås som en negativ symbol eftersom hon döljer verkligheten för befolkningen så länge att de hinner ge upp hoppet på räddning. Verket är då mer i linje med en modernistisk fientlighet mot masskultur, men vänder sig istället mot tidigare forsknings positiva bild av miman. Verkets inbyggda utmaning av metanarrativen kan också viftas bort till förmån för en tolkning som placerar verket i modernismen genom dess vilja att skapa ett nytt metanarrativ. Det blir alltså tydligt hur *Aniara* som verk fortfarande befinner sig precis i positionen efter nödgiren för asteroiden Hondo. Verket, precis som skeppet i fjärde sången, är fortfarande kvar i solens och modernismens trygga sammanhang, men pekar med nosen mot lyran och postmodernismen.

De postmoderna tendenserna i verket som nu har lyfts fram blir dock mer angelägna att läsa just som postmoderna när de ställs jämte andra liknande tendenser, exempelvis Danius uppmärksammande av verkets postmoderna utmanande av distinktionen mellan högt och lågt. Eftersom Martinson också, som Espmark påpekar, till stor del lämnar det modernistiska språk han erövat, och likt andra i sin samtid ägnar sig åt att återuppta äldre och bundna versmått men med en humoristisk tvist, blir det lättare att läsa de framåtsyftande tendenser som uppvisats i uppsatsen som just antydningar till en postmodern *reaktion* på modernismen.

5 Noter

- ¹ Martinson, Harry. *Aniara; En revy om människan i tid och rum*. Stockholm: Bonniers, 1956, 13.
- ² Espmark, Kjell. *Harry Martinson erövrar sitt språk: En studie i hans lyriska metod 1927 - 1934*. Stockholm: Bonniers, 1970, Passim.
- ³ Algulin, Ingemar, och Bernt Olsson. *Litteraturens historia i Sverige*. Stockholm: Norstedts akademiska förlag, 2009, 361.
- ⁴ Wrede, Johan. *Sången om Aniara; Studier i Harry Martinsons tankevärld*. Stockholm: Bonniers förlag, 1965, 111.
- ⁵ Wrede. 1965, 59, 74. De expressionistiska dikterna är främst Daisis slangspråk som inte är till för att förstå, bara att upplevas.
- ⁶ Heffernan, Teresa. *Post-Apocalyptic Culture; Modernism, Postmodernism, and the Twentieth-Century Novel*. Toronto: University of Toronto Press Incorporated, 2008, 8.
- ⁷ Algulin & Olsson. 2009, 574.
- ⁸ För omvärderingen av dadaismen, se: Hassan, Ihab. ”Mot ett begrepp om postmodernismen.” i *Postmoderna tider?*, av Mats Arvidsson, Mikael Löfgren och Anders Molander, 59-77. Stockholm: Norstedts, 1986, 70. För postmoderna inslag i Becketts *I väntan på Godot* (1956) se: Nealon, Jeffrey. ”Samuel Beckett and the Postmodern: Language Games, Play and Waiting for Godot.” *Modern Drama*, Winter 1988: 520-528, passim.
- ⁹ Martinson, Harry. *Aniara; En revy om människan i tid och rum*. Stockholm: Bonniers, 1963, 5. Citatet tas upp hos Wrede, Johan. ”Om metaforer och metafysik i Aniara.” i *Efter femtio år: Aniara 1956-2006*, av Bengt Landgren, 19-29. Stockholm: Kungliga Vitterhets Historie och Antikvitets Akademien, 2007, 23. Även Söderblom, Staffan. *Harry Martinson*. Stockholm: Natur och kultur, 1994, 300, menar att Martinson främst speglar sin tidsanda och , Bengt. ”Inledning.” i *Efter femtio år: Aniara 1956-2006: Föredrag vid ett symposium i Kungl. Vitterhetsakademien 12 oktober 2006*, av Bengt Landgren, 7-10. Stockholm: Kungl. Vitterhets Historie och Antikvitets Akademien, 2007, 9, menar att Martinson lyckas med att ”konstnärligt gestalta sin tids tro för en allt mörkare, allt mera skrämmande och människofientlig framtid.”
- ¹⁰ Danius, Sara. ”Harry Martinson och maskinens estetik.” i *Efter femtio år: Aniara 1956-2006: Föredrag vid ett symposium i Kungl. Vitterhetsakademien 12 oktober 2006*, av Bengt Landgren, 30-48. Stockholm: Kungl. Vitterhets Historie och Antikvitets Akademien, 2007, 36,39,48.
- ¹¹ Määttä, Jerry. ”Recension av Efter femtio år: Aniara 1956–2006. Föredrag vid ett symposium i Kungl. Vitterhetsakademien 12 oktober 2006. Red. Bengt Landgren. (Kungl. Vitterhets Historie och Antikvitets Akademien, Konferenser, 67). Stockholm 2007.” *Samlaren; Tidskrift för svensk litteraturvetenskaplig forskning*, 2008: 452-458, 456.
- ¹² Danius. 2007, 36-39
- ¹³ Määttä. 2008,456
- ¹⁴ Espmark, Kjell. ”Aniara som konstverk.” i *Efter femtio år: Aniara 1956-2006: Föredrag vid ett symposium i Kungl. Vitterhetsakademien 12 oktober 2006*, av Bengt Landgren, 11-18. Stockholm: Kungl. Vitterhets Historie och Antikvitets Akademien, 2007, 12.
- ¹⁵ Landgren. 2007, 9f. (se not 9 för fullständig referens) Även Algulin & Olsson. 2009, 442. tar upp denna utveckling. Det är också intressant att se hur en återgång till det traditionella kan bli det nya sättet att förnya sig när normbrytande har blivit norm.
- ¹⁶ Barry, Peter. *Beginning Theory; An introduction to literal and cultural theory*. Manchester: Manchester university press, 2009, 81.
- ¹⁷ Wrede. 2006, 111-117.
- ¹⁸ Svensson, Georg. *Harry Martinson – som jag såg honom*. Stockholm: Bonniers, 1980, 18f.
- ¹⁹ Wrede. 1965, Passim och Stenström, Johan. ”Aniaras okända sidor.” i *Efter femtio år: Aniara 1956-2006: Föredrag vid ett symposium i Kungl. Vitterhetsakademien 12 oktober 2006*, av Bengt Landgren, 63-77. Stockholm: Kungl. Vitterhets Historie och Antikvitets Akademien, 2007, Passim.
- ²⁰ Viklund, Jon. ”Modernism i rörelse.” *Samlaren*, 2008: 188-217, Passim.
- ²¹ Landgren, Bengt. ”Inledning.” i *Efter femtio år: Aniara 1956-2006: Föredrag vid ett symposium i Kungl. Vitterhetsakademien 12 oktober 2006*, av Bengt Landgren, 7-10. Stockholm: Kungl. Vitterhets Historie och Antikvitets Akademien, 2007, 9.
- ²² Määttä, Jerry. *Raketssommar; Science fiction i Sverige 1950-1968*. Lund: Ellerströms förlag, 2006, 138.
- ²³ I sången om Dorisburgs förintelse finns följande rad: ” Så ropar de ur stenar med Cassandra” (26:4). Verkets funktion av Kassandrarop tas också upp av: Wrede. 1965, 153; Andersson. 2003, 134.
- ²⁴ Childs, Peter. *Modernism; New Critical Idiom series*. London & New York: Routledge, 2000, 12.
- ²⁵ Löfgren, Mikael, och Anders Molander. ”Inledning Postmoderna tider.” i *Postmoderna tider?*, av Mats Arvidsson, Mikael Löfgren och Anders Molander, 9-49. Stockholm: Norstedts, 1986, 40.

- ²⁶ Childs. 2000, 12, 22. (se not 24 för fullständig referens)
- ²⁷ Lehan, Richard. *Literary Modernism and Beyond; The Extended Vision and The Realms of the Text*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 2009, 14f.
- ²⁸ Childs. 2000, 5.
- ²⁹ Lehan. 2009, 14f.
- ³⁰ Childs. 2000, 19.
- ³¹ Lehan, 2009, 27.
- ³² Childs. 2000, 17.
- ³³ Lehan. 2009, 298f.
- ³⁴ Lehan. 2009, 27f.
- ³⁵ Wrede. 2007, 21. (se not 9 för fullständig referens)
- ³⁶ Hall, Tord. *Vår tids stjärnsång; En naturvetenskaplig studie omkring Harry Martinsons Aniara*. Stockholm: Bonniers, 1958, 47. Se sång 9: ”Mimatorn dog, men miman lever kvar. / Mimatorn dog, men miman fann sin stil” (9:1). Mimatorn är mimans uppfinnare.
- ³⁷ Wrede. 1965, 233. Sammandraget som föranleder citatet är från s.238 där han bygger sin tanke på likheterna med Esias Tegnér.
- ³⁸ Tideström, Gunnar. *Ombord på Aniara; En studie i Harry Martinsons rymdepos*. Stockholm: Bonniers förlag, 1975, 75.
- ³⁹ Söderblom, 1994, 300. (se not 9 för fullständig referens)
- ⁴⁰ Andersson, Karl-Olof. *Harry Martinson; naturens, havens och rymdens diktare*. Stockholm: Bilda förlag, 2003, 125f.
- ⁴¹ Hall. 1958, 47.
- ⁴² Wrede. 1964, 233.
- ⁴³ Söderblom. 1994, 300.
- ⁴⁴ ENIAC är en akronym för *Electronic Numerical Integrator And Computer*. Datoren tillverkades mellan 1943 och 1946 i USA och var främst avsedd att göra beräkningar av militär art, exempelvis projektilbanor. Datoren var enorm med sin vikt på 27 ton och upptagades en golvyta på 167 kvadratmeter. För mer information, se sökord ENIAC i Nationalencyklopedien och Wikipedia.se
- ⁴⁵ Lundberg, Johan. ”Simulering, spegling och cyberteknik. Om sång nio i Harry Martinsons Aniara.” i *Poetiska världar; 33 studier tillägnade Bengt Landgren*, av Håkan Möller, Otto Fischer, Michael Gustavsson, Paula Henrikson, Patrik Mehrens och Per Stam, 275-290. Stockholm: Brutus Östlings Bokförlag Symposion, 2002, 281ff. I sin tidigare forskning tar han också stöd i Peter Nilsson och *Rymdljus. En bok om katastrofer och underverk*, Stockholm 1992, s.105 som ser miman som en futurisk elektronhjärna och universalsmaskin, och Dag Hedman ”Bland fonoglober och yessertuber. Om Aniara och science fiction.”, *Fiktionens förvandlingar. En vänbok till Bo Bennich-Björkman den 6 oktober 1996*, red. Dag Hedman & Johan Svedjedal (skrifter utgivna av Avdelningen för litteratursociologi vid Litteraturvetenskapliga institutionen i Uppsala, nr 33), Uppsala, 1996, 169.
- ⁴⁶ Danius. 2007, 47. Det här förhållandet utvecklar hon i sin avhandling: *The Senses of Modernism; technology, perception, and aesthetics*. New York: Cornell University press, 2002. där hon menar att modernismens estetik är intimt sammanlänkad med teknikens moderna landvinningar. Men det är ett komplicerat samband där ny teknik inte bara avspeglas, utan i samverkan med den nya estetikens också skapar nya sätt att se på världen.
- ⁴⁷ Lehan. 2009, 296.
- ⁴⁸ Lindberg, Ylva. ”Poeten Apollinaire möter 1900-talets vetenskapsman.” *Ariel: Tidskrift för litteratur*, nr 3-4 2003: 5-10, passim.
- ⁴⁹ Määttä. 2008, 456.
- ⁵⁰ Söderblom. 1994, 314f
- ⁵¹ Lindberg. 2003, passim.
- ⁵² I sång 8, 30 och 51 specifikt, men i sång 6 nämns också en sekt för mimadyrkan.
- ⁵³ Wrede. 1965, 59. Mesmertons artikel har inte tillgodogjorts i original utan via Wredes avhandling. Artikeln heter ”Poesi och verklighet i modern engelsk lyrik (Spektrum årg. 2, nr 1, 1932) och citatet återfinns på sida 32f.
- ⁵⁴ Wrede. 1965, 59f.
- ⁵⁵ Martinson, Harry. *Verklighet till döds*. Stockholm: Bonniers, 1940, 53.
- ⁵⁶ Wrede. 1965, 156.
- ⁵⁷ Se not 53.
- ⁵⁸ Martinson, Harry. ”Intervju med Harry Martinson.” *Youtube*. den 12 November 2010. I intervjun har Harry Martinson precis återvänt från sin andra världsomsegling och blir tillfrågad om hans syn på TV-mediets roll i de besökta länderna.
- ⁵⁹ Refererad ur Söderblom. 1994, 301.

- ⁶⁰ Söderblom. 1994, 302. Till Söderbloms försvar är det viktigt att påpeka att hans svar också innegriper Martinsons åsikt att miman också representerar "Minnet, den obotliga saknaden, världselegin, men också Historien, skulden."
- ⁶¹ Wrede. 2007, 21.
- ⁶² För tankar om modernismens exklusivitet och hur den försökte stänga ute den vanliga läsaren, se Lehan. 2009, 298f.
- ⁶³ Baudrillard, Jean. "Simulacra and Simulations." i *Jean Baudrillard Selected Writings*, av Mark Poster, 169-187. Cambridge: Polity press, 2001.
- ⁶⁴ Baudrillard. 2001, 173f .
- ⁶⁵ Baudrillard. 2001, 170f.
- ⁶⁶ Baudrillard. 2001, 175ff.
- ⁶⁷ Baudrillard. 2001, 173ff.
- ⁶⁸ Baudrillard. 2001, 169.
- ⁶⁹ Barry. 2009, 86f. (Se not 16 för fullständig referens)
- ⁷⁰ Lundberg. 2002, 283.
- ⁷¹ Lundberg. 2002, 283f.
- ⁷² Lundberg. 2002, 286.
- ⁷³ Lundberg, Lundberg, Johan. "Döden, drömmen och dikten. En linje i Harry Martinsons epik - från Nässlorna blomma till Aniara." i *Efter femtio år: Aniara 1956-2006: Föredrag vid ett symposium i Kungl. Vitterhetsakademien 12*, av Bengt Landgren, 49-62. Stockholm: Kungl. Vitterhets Historie och Antikvitets Akademien, 2007, 56f.
- ⁷⁴ Lundberg, Johan. *Den andra enkelheten; studier i Harry Martinsons lyrik 1935-1945*. Uppsala: Uppsala universitet, 1997, 35.
- ⁷⁵ Lundberg. 2007, 56.
- ⁷⁶ Lundberg. 1997, 35.
- ⁷⁷ Lundberg. 2007, 57.
- ⁷⁸ Lehan. 2009, 27.
- ⁷⁹ Se exempelvis Lehan 2009, 14f. och Algulin & Olsson. 2009, 574.
- ⁸⁰ Rapporten är ursprungligen utgiven på franska 1979 och är beställd av kanadensiska vetenskapsrådet.
- ⁸¹ Lyotard, Jean-François. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Översatt av Geoff Bennington och Brian Massumi. Manchester: Manchester University Press, 1984, 9-18.
- ⁸² Marxismen förklaras exempelvis styra vetenskapen enligt två olika principer, antingen genom att vetenskapen blir parentitiskt stöd till marschen mot socialismen som idé, eller att vetenskapen underställs det proletära subjektet och därmed ställs i tjänst i dennes emancipatoriska strävan.
- ⁸³ Heffernan. 2009, 5, tar upp apokalypsen som ett narrativ som passar väl ihop med den moderna tiden: "These modern narratives – History, the Nation, Man – thus come to satisfy the desire for continuity, truth, transcendence, and a sense of purpose, longings traditionally satisfied by the Genesis to Revelation story, and they rely on that positive understanding of the end and apocalypse as culmination and resolution"
- ⁸⁴ Lyotard. 1984, 31-40.
- ⁸⁵ Lyotard 1984, 39-40.
- ⁸⁶ Heffernan. 2008, 8. (Se not 6 för fullständig referens)
- ⁸⁷ Kopplingarna till Hiroshima är tydliga i bombningarna av städerna Dorisburg och Rind, vilka förmedlas i sångerna 26 och 49. Något som påminner om Auschwitz och koncentrationsläger i stort syns i rymdmatrosens berättelse i sång 40: "I mörka gruvor inestängs de folkslag / som brukas och förbrukas likt föremål / till dess de avsorterade drivs bort / till Kamrarna vid Ygol // Ofattbar är denna grymhet./ I bilder inte tänkbar att beskriva: / med kalla yrkesbödlar dagligen i tjänst / vid lås, vid kranar och kontakter. / Och glasförsedda tittkanaler / inåt Kamrarna / vid vilkas ytterväggar dödsbetjäningen / med blinkningen fördröjd och oberörd / med kalla djävulsögon blickar in och följer / de inestängdas kamp / mot väggens stenar" (40:4-5).
- ⁸⁸ Wrede. 1965, 157. Intervjun är genomförd av Lars Ulvenstam i januari 1956.
- ⁸⁹ Gopta-läran är den vetenskap som mimaroben och Isagel ägnar sig åt. Mimaroben föreläser i sång 62 om goptaläran. Wrede 1965, 344, skriver i ordförklaringarna i: "Att goptaläran eller goptiken i själva verket är en universalmatematik [...] kan knappast betvivlas".
- ⁹⁰ Söderblom. 1994, 308ff
- ⁹¹ Att se kristendomen som ett metanarrativ kan tyckas tandlöst, men samtidigt är organiserad religion också urtypen av allomfattande förklaringsmodeller.
- ⁹² Wrede. 1965, 256.
- ⁹³ Wrede. 1965, 223.
- ⁹⁴ Andersson. 2006, 130.

- ⁹⁵ Wrede. 2007, 21.
- ⁹⁶ Lundberg. 2002, 284.
- ⁹⁷ Holm, Ingvar. *Harry Martinson: Myter, målningar, motiv*. Stockholm: Bonniers, 1960, 304.
- ⁹⁸ Bara det faktum att flera religioner förekommer behöver inte betyda att metanarrativ har tappat sin trovärdighet, se exempelvis Jerusalem innan korstågen där muslimer, judar och kristna kunde existera tillsammans trots att deras religioner betecknar stora globala metanarrativ. Här är det snarare graden av lokal känsla i de olika religionerna som är viktig, de plockar exempelvis upp en mer lokalt förankrad könskult snarare än det större metanarrativet islam.
- ⁹⁹ Se exempelvis Barry. 2009, 80, för de nostalgiska inslagen inför fragmentariseringen i modernismen.
- ¹⁰⁰ Wrede. 1965, 239f.
- ¹⁰¹ Ingvarsson, Jonas. ”Recension av Bo G Jansson, Postmodernism och metafiction i Norden. Hallgren & Fallgren Studieförlag AB. Uppsala 1996.” *Samlaren; Tidskrift för svensk litteraturvetenskaplig forskning*, 1997: 286-289, 288.
- ¹⁰² Lather, Patti. (1994). *Staying Dumb? Feminist Research and Pedagogy With/in the Postmodern*. I Herbert W. Simons och Michael Billig (red.) *After Postmodernism: Reconstructing Ideology Critique*, p. 101-132, 104.
- ¹⁰³ Exempelvis görs detta av både Andersson. 2003, 132f; och Wrede. 1965, 95.
- ¹⁰⁴ Wrede. 1965, 111.
- ¹⁰⁵ Danius. 2007, 43.
- ¹⁰⁶ Danius. 2007, 43f. och Espmark, Kjell. *Harry Martinson Mästaren*. Stockholm: Norstedts förlag, 2005, 157.
- ¹⁰⁷ Määttä. 2008, 457.
- ¹⁰⁸ Määttä. 2008, 457.
- ¹⁰⁹ Wrede. 1965, 81.
- ¹¹⁰ Söderblom. 1994, 306.
- ¹¹¹ Wrede. 1965, 105.
- ¹¹² Wrede. 1965, 105. Även Wittrock, Ulf i ”Fimbulvinter och världsundergång. Från sömngångarnätter till Aniara.” i *Lyrisk i tid och otid; Lyrikanalytiska studier tillägnade Gunnar Tideström*, av Gunilla Bergsten och Staffan Bergsten, 75-97. Lund: Lunds universitet, 1971, nappar på det här spåret och menar att Martinson kommer fram tydligt redan i sång 102 när han skriver ”jag hade tänkt ett paradiset för dem”(102:1). Detta eftersom ett bortredigerat slut innehåller en sekvens där Aniara räddas av en intelligande koloni.
- ¹¹³ De 16 sånger som inte har mimaroben som avsändare är följande: 15, 38, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 49, 52, 64, 71, 73, 74, 83, 86 och 94. Två andra tydliga berättare är rymdmatrosen som har både två egna sånger, 40 och 71, och en där mimaroben lyfter fram hans tankar: nr 15. Den blinda poetissan från Rind syns som berättare i sång 49.
- ¹¹⁴ Martinson. 1965, 5.
- ¹¹⁵ Olson, Greta. ”Reconsidering Unreliability: Fallible and Untrustworthy Narrators.” *Narrative*, Januari 2003: 93-110; Booth, Wayne. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: Chicago University Press, 1961; Nünning, Ansgar. ”Reconceptualizing the Theory and Generic Scope of Unreliable Narration.” i *Reconceptualizing Trends in Narratological Research*, av John Pier, 63-84. Tours: Tours University Press, 1999.
- ¹¹⁶ Olson, Greta. 2003, 104f.
- ¹¹⁷ Se exempelvis introduktionen i sång 30: ”Chefone, goldonderns hårde herre, / kom in och hånade mig varje dag / och fast hans skadeglädje lyste tydlig / han hotade mig dock med rätt och lag”(30:5). Även sång 65 där mimaroben har tagit droger är intressant: ”En outhärdlig smärtpunkt löste sig. / Vi kände tydligt punkten / hur den brast / och svällde ut / mot namnlös sällhet / där Aniara inte fanns / där chefon var död, / hur visste ingen / och ingen frågade därom”(65:3). Allra tydligast blir kanske den negativa bilden i sång 94, Chefones dödsattest: ” En ondsint hatisk självuppåtare / en fradgefrossare i jagiskt kval / satt här en tid i Mimas sal. / Han hade rotat ut ett folk vid Ygol, / Nu var han chef för oss från Doris dal. / [...] Han hette Chefone från Xaxacal” (94:1-2)
- ¹¹⁸ Hall. 1958, 50.
- ¹¹⁹ Hall. 1958, 47.
- ¹²⁰ Wrede. 1965, 267-310; Danius. 2007, 39f.
- ¹²¹ Han tycks dock till viss del vara medveten om sin tendens att hänföra sig till det övernaturliga. Där han först hävdar att Isagels ande hjälper honom ut ur fångelset. ”Aniaras sprötförsedda goptavalv / av isagelisk oro ständigt stördes” (90:6), mildrar han senare omständigheterna genom att berätta att: ”På vanligt språk (ett arv från Doris dalar) / betydde störningen varom jag talar / att tyngdkraftgoldens jämvikt kom i fara” (90:7). Även om han förklarar de verkliga händelserna nedmonterar han dock aldrig sin egen tro på att det var Isagels spöke som var orsak till dem.
- ¹²² Söderblom. 1994, 300.
- ¹²³ Följande sånger är berättade i dåtidssystemet: 2, 3, 4, 17, 18, 23, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 39, 50, 53, 54, 56, 57, 63, 65, 66, 68, 69, 70, 72, 78, 79, 81, 87, 88, 90, 91, 92, 93, 95, 96, 97, 99, 100, 101, 102.

Följande sånger berättas i nutidssystemet: 1, 5, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 14, 15, 16, 19, 20, 21, 22, 24, 25, 26, 27, 34, 37, 47, 51, 55, 59, 60, 62, 67, 75, 76, 77, 84, 85, 89, 98. Följande sånger blandar nutids- och dåtidssystem: 6, 13, 36, 48, 58, 61, 82, 103.

- ¹²⁴ Sång 61: ”Med stora svårigheter uppfann jag / en skärm bestående av två slags strålar [...] Nu vänder denna tomhet sig mot mig” (61:1,4). Sång 82: En händelse av sällsamt slag / har hållits fram och firats / i rymden denna dag. / [...]Och uppför hundra trappor / vi åter oss begav. / Och alla gingo tysta” (82:1,12)

6 Litteraturförteckning

- Algulin, Ingemar, och Bernt Olsson. *Litteraturens historia i Sverige*. Stockholm: Norstedts akademiska förlag, 2009b.
- Andersson, Karl-Olof. *Harry Martinson; naturens, havens och rymdens diktare*. Stockholm: Bilda förlag, 2003.
- Auster, Paul. *City of Glass*. London: Faber & Faber, 1985.
- Barry, Peter. *Beginning Theory; An introduction to literal and cultural theory*. Manchester: Manchester university press, 2009.
- Baudrillard, Jean. "Simulacra and Simulations." i *Jean Buadrillard Selected Writings*, av Mark Poster, 169-187. Cambridge: Polity press, 2001.
- Booth, Wayne. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: Chicago University Press, 1961.
- Childs, Peter. *Modernism; New Critical Idiom series*. London & New York: Routledge, 2000.
- Danius, Sara. "Harry Martinson och maskinens estetik." i *Efter femtio år: Aniara 1956-2006: Föredrag vid ett symposium i Kungl. Vitterhetsakademien 12*, av Bengt Landgren, 30-48. Stockholm: Kungl. Vitterhets Historie och Antikvitets Akademien, 2007.
- . *The Senses of Modernism; technology, perception, and aesthetics*. New York: Cornell University press, 2002.
- Espmark, Kjell. "Aniara som konstverk." i *Efter femtio år: Aniara 1956-2006: Föredrag vid ett symposium i Kungl. Vitterhetsakademien 12 oktober 2006*, av Bengt Landgren, 11-18. Stockholm: Kungl. Vitterhets Historie och Antikvitets Akademien, 2007.
- . *Harry Martinson erövrar sitt språk: En studie i hans lyriska metod 1927 - 1934*. Stockholm: Bonniers, 1970.
- . *Harry Martinson Mästaren*. Stockholm: Norstedts förlag, 2005.
- Hall, Tord. *Vår tids stjärnsång; En naturvetenskaplig studie omkring Harry Martinsons Aniara*. Stockholm: Bonniers, 1958.
- Hassan, Ihab. "Mot ett begrepp om postmodernismen." i *Postmoderna tider?*, av Mats Arvidsson, Mikael Löfgren och Anders Molander, 59-77. Stockholm: Norstedts, 1986.
- Hedman, Dag. "Bland fonoglober och yessertuber. Om Aniara och science fiction." i *Skrifter utgivna av Avdelningen för litteratursociologi vid litteraturvetenskapliga institutionen i Uppsala, nr 33*, av Dag Hedman och Johan. Svedjedal. Uppsala: Uppsala universitet, 1996.
- Heffernan, Teresa. *Post-Apocalyptic Culture; Modernism, Postmodernism, and the Twentieth-Century Novel*. Toronto: University of Toronto Press Incorporated, 2008.
- Holm, Ingvar. *Harry Martinson: Myter, målningar, motiv*. Stockholm: Bonniers, 1960.

- Ingvarsson, Jonas. ”Recension av Bo G Jansson, Postmodernism och metafiktion i Norden. Hallgren & Fallgren Studieförlag AB. Uppsala 1996.” *Samlaren; Tidskrift för svensk litteraturvetenskaplig forskning*, 1997: 286-289.
- Landgren, Bengt. ”Inledning.” i *Efter femtio år: Aniara 1956-2006: Föredrag vid ett symposium i Kungl. Vitterhetsakademien 12 oktober 2006*, av Bengt Landgren, 7-10. Stockholm: Kungl. Vitterhets Historie och Antikvitets Akademien, 2007.
- Lehan, Richard. *Literary Modernism and Beyond; The Extended Vision and The Realms of the Text*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 2009.
- Lindberg, Ylva. ”Poeten Apollinaire möter 1900-talets vetenskapsman.” *Ariel: Tidskrift för litteratur*, nr 3-4 2003: 5-10.
- Lundberg, Johan. *Den andra enkelheten; studier i Harry Martinsons lyrik 1935-1945*. Uppsala: Uppsala universitet, 1997.
- Lundberg, Johan. ”Döden, drömmen och dikten. En linje i Harry Martinsons epik - från Nässlorna blomma till Aniara.” i *Efter femtio år: Aniara 1956-2006: Föredrag vid ett symposium i Kungl. Vitterhetsakademien 12*, av Bengt Landgren, 49-62. Stockholm: Kungl. Vitterhets Historie och Antikvitets Akademien, 2007.
- Lundberg, Johan. ”Simulering, spegling och cyberteknik. Om sång nio i Harry Martinsons Aniara.” i *Poetiska världar; 33 studier tillägnade Bengt Landgren*, av Håkan Möller, Otto Fischer, Michael Gustavsson, Paula Henrikson, Patrik Mehrens och Per Stam, 275-290. Stockholm: Brutus Östlings Bokförlag Symposion, 2002.
- Liotard, Jean-François. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Översatt av Geoff Bennington och Brian Massumi. Manchester: Manchester University Press, 1984.
- Löfgren, Mikael, och Anders Mohlander. ”Inledning Postmoderna tider.” i *Postmoderna tider?*, av Mats Arvidsson, Mikael Löfgren och Anders Molander, 9-49. Stockholm: Norstedts, 1986.
- Martinson, Harry. *Aniara; En revy om människan i tid och rum*. Stockholm: Bonniers, 1956.
- . *Aniara; En revy om människan i tid och rum*. Stockholm: Bonniers, 1963.
- . ”Intervju med Harry Martinson.” *Youtube*. den 12 November 2010.
<https://www.youtube.com/watch?v=tcXH5ZMqAvE> (använd den 15 Maj 2014).
- . *Verklighet till döds*. Stockholm: Bonniers, 1940.
- Määttä, Jerry. *Raketsommar; Science fiction i Sverige 1950-1968*. Lund: Ellerströms förlag, 2006.
- . ”Recension av Efter femtio år: Aniara 1956–2006. Föredrag vid ett symposium i Kungl. Vitterhetsakademien 12 oktober 2006. Red. Bengt Landgren. (Kungl. Vitterhets Historie och Antikvitets Akademien, Konferenser, 67). Stockholm 2007.” *Samlaren; Tidskrift för svensk litteraturvetenskaplig forskning*, 2008: 452-458.
- Nealon, Jeffrey. ”Samuel Beckett and the Postmodern: Language Games, Play and Waiting for Godot.” *Modern Drama*, Winter 1988: 520-528.

- Nilsson, Peter. *Rymdljus. En bok om katastrofer och underverk*. Stockholm: Norstedts, 1992.
- Nünning, Ansgar. "Reconceptualizing the Theory and Generic Scope of Unreliable Narration." i *Reconceptualizing Trends in Narratological Research*, av John Pier, 63-84. Tours: Tours University Press, 1999.
- Olson, Greta. "Reconsidering Unreliability: Fallible and Untrustworthy Narrators." *Narrative*, Januari 2003: 93-110.
- Stenström, Johan. "Aniaras okända sidor." i *Efter femtio år: Aniara 1956-2006: Föredrag vid ett symposium i Kungl. Vitterhetsakademien 12*, av Bengt Landgren, 63-77. Stockholm: Kungl. Vitterhets Historie och Antikvitets Akademien, 2007.
- Svensson, Georg. *Harry Martinson – som jag såg honom*. Stockholm: Bonniers, 1980.
- Söderblom, Staffan. *Harry Martinson*. Stockholm: Natur och kultur, 1994.
- Tideström, Gunnar. *Ombord på Aniara; En studie i Harry Martinsons rymdepos*. Stockholm: Bonniers förlag, 1975.
- Viklund, Jon. "Modernism i rörelse." *Samlaren*, 2008: 188-217.
- Wittrock, Ulf. "Fimbulvinter och världsundergång. Från sömngångarnätter till Aniara." i *Lyrik i tid och otid; Lyrikanalytiska studier tillägnade Gunnar Tideström*, av Gunilla Bergsten och Staffan Bergsten, 75-97. Lund: Lunds universitet, 1971.
- Wrede, Johan. "Om metaforer och metafysik i Aniara." i *Efter femtio år: Aniara 1956-2006*, av Bengt Landgren, 19-29. Stockholm: Kungliga Vitterhets Historie och Antikvitets Akademien, 2007.
- . *Sången om Aniara; Studier i Harry Martinsons tankevärld*. Stockholm: Bonniers förlag, 1965.