

Sammlaren

Tidskrift för forskning om
svensk och annan nordisk litteratur
Årgång 146 2025

I distribution:
Eddy.se

Svenska Litteratursällskapet

REDAKTIONSKOMMITTÉ:

Berkeley: Linda H. Rugg

Berlin: Stefanie von Schnurbein

Göteborg: Åsa Arping

Köpenhamn: Johnny Kondrup

Lund: Torbjörn Forslid

München: Joachim Schiedermaier

Oslo: Elisabeth Oxfeldt

Stockholm: Anna Albrektson, Thomas Götselius

Tartu: Daniel Sävborg

Umeå: Maria Jönsson

Uppsala: Torsten Pettersson

Zürich: Klaus Müller-Wille

Åbo: Claes Ahlund

Redaktörer: Ingeborg Löfgren (uppsatser) och Tim Berndtsson (recensioner)

Inlagans typografi: Anders Svedin

Bidrag till *Samlaren* insändes digitalt i ordbehandlingsprogrammet Word via tidskriftens Publicera-sida: <https://publicera.kb.se/samlaren/about/submissions>. Konsultera skribentinstruktionerna på sällskapetets hemsida innan du skickar in. Artiklarna i nästa årgång av *Samlaren* kommer att publiceras löpande online, allt eftersom de accepteras. De artiklar som publiceras före december 2026 kommer att ingå i *Samlaren* 2026. Sista inlämningsdag för recensioner är 1 september 2026. *Samlaren* publiceras även digitalt, varför den som sänder in material till *Samlaren* därmed anses medge digital publicering. Den digitala utgåvan nås på: <https://publicera.kb.se/samlaren/index>. Sällskapet avser att kontinuerligt tillgängliggöra även äldre årgångar av tidskriften. Tidigare årgångar av tidskriften finner man här: <https://svelitt.se/samlaren/browse.html>.

Svenska Litteratursällskapet tackar de personer som under det senaste året ställt sig till förfogande som bedömare av inkomna manuskript.

Svenska Litteratursällskapet PG: 5367–8.

Svenska Litteratursällskapetets hemsida kan nås via adressen www.svelitt.se.

ISBN 978–91–87666–45–2

ISSN 0348–6133

Printed in Lithuania by
Balto print, Vilnius 2026

Innehåll

Vetenskapliga artiklar

Peter Henning, Livet efter romantiken. Ellen Keys levnadskonst i relation till C.J.L.

Almqvist · [5](#)

Emma Eldelin, "Historien är förmodligen inte sann. Välj själv": Arkiv, materialitet och minne i Eva-Marie Liffners *Imago* · [28](#)

Sara Pärsson, "Tidens äktenskap" 1930-talsdebatter om kvinnors yrkesarbete, konstnärskap och hem i Margit Palmers noveller i *Idun* · [53](#)

Niclas Johansson, Sami blir författare. Identitet, berättande och autenticitet i Sami Saids *Monomani* · [84](#)

Miscellanea

Andreas Hedberg, "De trenne bröderna".

Novell av Viktor Rydberg · [133](#)

Andrej Scheglov, "Principium laetum, finis quandoque molestus": en versrad i Ericus Olais skrift *Chronica regni Gothorum* · [154](#)

Replik och respons

Lars Burman, Vem var Skogekär Bergbo? En replik till Anna Blennow · [157](#)

Recensioner av doktorsavhandlingar

Bela Engelhardt Titelman, Jag är en gyllene bro över staden av stål. Anna Margolins poetiska värld (*Mattias Pirholt*) · [160](#)

Maria Mårzell, Fredstematikens kritiska potential. Feminism, militarism och kolonialism hos Frida Stéenhoff, Elin Wägner och Hagar Olsson (*Kristina Fjelkestam*) · [164](#)

Jakob Olsson, Sladdbarn, vuxennätverk och digitala spänningar. Digitalisering och mediestrid i barn- och ungdomslitteraturen i Sverige 2000–2019 (*Mia Österlund*) · [168](#)

Ylva Perera, Skrivande som motstånd: Antifascism i Mirjam Tuominens prosa (*Sven Anders Johansson*) · [173](#)

Maria Renman, Joel Petterssons folklivsprosa (*Kristina Malmio*) · [177](#)

Fanny Sjö Dahl Lindgren, Mellan förtrollning och avförtrollning: om vildmarksromantik i norrländsk litteratur (*Åsa Nilsson Skåve*) · [181](#)

Maria Trejling, Creaturely Metaphors in D. H. Lawrence, H. D., and Virginia Woolf (*Kári Driscoll*) · [185](#)

Camilla Wallin Lämsä, Yearning Hours. Desire, Darcymania, and Readerly Attachments in the Digital Jane Austen Fandom (*Sarah Allison*) · [189](#)

Övriga recensioner

Karl Berglund & Johan Svedjedal, Det stora lästa. Fjärrläsningar av klassiska svenska romaners stilvärld 1910–1999 (*Bo Pettersson*) · [193](#)

Catrine Brödje, Kärlekens minerade fält. Berättare, klass och kön i tolv samtidsromaner 1912–2013 (*Annelie Bränström-Öhman*) · [196](#)

Den akademiske Tegnér. Red. Olle Ferm, Bo Lindberg, Gunhild Vidén (*Alfred Sjödin*) · [198](#)

Henrik Edgren, En kungsådra för nationens samhörighet: Läsebok för folkskolan i det sena 1800- och tidiga 1900-talets skola och samhälle (*Olle Widhe*) · [201](#)

Kristina Fjelkestam, Begäret efter det förflutna. Retrofil och queer temporalitet i 2000-talets historievurm (*Camilla Wallin Lämsä*) · [204](#)

Martin Hellström, 286 stycken ur barnteaterns oskrivna historia. Barnbibliotekets Sagas pjäser (*Eva Nordlinder*) · [207](#)

Henning Howlid Werp, Dyr og mennesker
i norsk litteratur (*Ann-Sofie Lönngren*) ·
[208](#)

*Karlfeldt och tron. Biblisk lyrik eller sann
fromhet?*, red. Ola Nordenfors (*Inger Litt-
berger Caisou-Rousseau*) · [210](#)

Litteratursociologi i nytt ljus, red. Karl Berg-
lund & Ann Steiner (*Knut Arne Oterholm
& Kjell Ivar Skjerdingsstad*) · [214](#)

*Omsorg och ironi. Fyra essäer av litteraturun-
dervisning på högskolan*, red. Peter Hen-
ning, Anders E. Johansson, Maria Jönsson
& Jenny Jarlsdotter Wikström (*Maria
Wennerström Wohrne*) · [220](#)

Magnus Persson, Passionerad läsning. Texter
om litteratur, kritik och känslor (*Gustav
Borsgård*) · [224](#)

Johan Svedjedal, Då kvetter. Gustaf Fröding
som student (*Eva Jonsson*) · [226](#)

Sten Wistrand, Dramaanalys. Form och
funktion i dramatik och film (*Birthe
Sjöberg*) · [229](#)

Övrigt

Svenska Litteratursällskapets årsmöte 2025
· [235](#)

Svenska Litteratursällskapets stadgar · [237](#)

Svenska Litteratursällskapets styrelse och
arbetsutskott · [238](#)

Av Svenska Litteratursällskapet utgivna
skrifter · [240](#)

Livet efter romantiken

Ellen Keys levnadskonst i relation till C.J.L. Almqvist

AV PETER HENNING

Ellen Keys intresse för C.J.L. Almqvist är väl dokumenterat och sträcker sig från hennes tidiga dagboksanteckningar, de så kallade tankeböckerna, till den berömda föreläsning och uppsats, i vilken hon 1894 lanserade Almqvist som Sveriges modernaste diktare.¹ Almqvist är en återkommande referens i Keys essäer, och hans direkta inflytande gör sig bland annat påmint i den pastisch på *Törnrosens bok* som hon lät foga till sina *Tankebilder* (1898). Som Bertil Romberg påpekar inledde Ellen Key 1890-talets Almqvistrenässans, i vars förlängning även det tidiga 1900-talets akademiska djupdykningar i hans verk kan ses.² Likväl har forskningen med några få undantag endast översiktligt berört deras intellektuella relation.

Den föreliggande studien utgår från ett gemensamt tema i Keys och Almqvists utopiska tänkande, nämligen drömmen om en ideal livsföring präglad av både andlig och konstnärlig förfining. Keys reception av Almqvist graviterar konsekvent mot dennes försök att "spränga de fastställda gränserna" mellan konst och liv (SMD 14). Med Foucaults terminologi kunde man säga att hon gör Almqvist till modell för en *levnadskonst*: det vill säga för en ambition att förkroppsliga vissa "estetiska värden" samt en strävan "att göra sitt liv till ett verk".³ Som vi ska se är det samtidigt i relation till just levnadskonsten, samt till en rad närliggande idéer om livet och dess utvecklingspotential, som Key förhåller sig mest kritisk till Almqvist. Denna spänning gör ämnet intressant, inte bara med avseende på Keys förhållande till sin äldre kollega. Syftet med den här undersökningen är ytterst att utforska den romantiska idétraditionens fortlevnad och transformationer under det tidiga 1900-talet, en utveckling som för Keys del tar sig uttryck i ett samtidigt bejakande och repellerande av Almqvist och hans epok. Inledningsvis behöver dock mer några mer generella konturer avtecknas.

Ellen Key beskriver Almqvist som en föregångsman vars fulla betydelse uppenbarats först i hennes egen samtid. Detta gäller inte minst hans analyser av den äktenskapliga kärleken. I del ett av *Lifslinjer* (1903) omtalas till exempel Almqvist som den förste att på allvar uppmärksamma äktenskapet som en kränkning av både kvinnans och kärlekens helgd (53). I hans utopiska traktat *Om Europeiska missnöjets grunder* (1850) beskrivs till exempel det nuvarande äktenskapet som en samlevnadsform med huvudsaklig funktion att sanktionera det "materiella i könsdriften" (SV14, 80). Den har där-

för inget att göra med kärlekens oftergivliga krav på andlig sympati mellan män och kvinnor – den enda norm som begäret har att rätta sig efter.⁴ I samma anda riktar Key en skarp kritik mot de kyrkliga dogmer som i praktiken legitimerat allsköns ”orenlighet” i ”könslifvet”: från de ”hustrumord, som fruktsamhetens bud medfört” till ”alla de lifsodugliga barn, som kommit till i omaka och orena äktenskap” (LL1, 11). Mot den lutherska äktenskapslärans moral ställer Key en ny ”könssedlighet”, vars enda rättesnöre består i principen om ”lifsstegring” (31). Den moraliska halten i samlivets former kan aldrig bestämmas på förhand, utan endast mätas i relation till deras förmåga att över tid kanalisera kärleken som en fri, skapande kraft (40). I framtiden, menar Key, måste alltså kärleken upphöjas till en konst och praktiseras därefter.

Som Claudia Lindén har visat fick även Almqvists analyser av den svenska folksjälens, särskilt i *Svenska fattigdomens betydelse* (1838), en stor betydelse för Key. De funktionalistiska ideal som manifesteras i skrifter som *Skönhet för alla* (1899) kan relateras till Almqvists idéer om den svenske bonden och hans känsla för det praktiskt-naturliga – en hållning som i sin tur kontrasteras mot överklassens artificiella smak för utländsk lyx. Hos Key blir funktionalismen samtidigt ett led i en feministisk frigörelsekamp där det praktiska, lättskötta hemmet möjliggör för kvinnan att utöva en bildande snarare än reproduktiv omsorg.⁵ I hennes analys framstår hemmet som en organisk materia, en kropp i vilken kvinnan intar rollen av själ. Hemmet är i detta avseende en spegling av husmoderns inre liv och hennes förståelse för det sköna. På samma gång utgör det vackra hemmet i sig ett verktyg för att befordra just skönhetssinnet, en miljö som rätt kalibrerad kan forma individen i nya, positiva riktningar. Kvinnan utgör källan till detta inflytande, vilket stammar från den ”skapandets glädje, som utöfningen af en konst städse medför.”⁶ Med andra ord profeterar Key att även skötseln av hemmet på sikt ska förvandlas till en typ av konstutövande – ett skapande vars material består av den sinnliga väv i vilken familjen lever sitt vardagliga liv.⁷

De aspekter av Keys filosofi som jag nu har tagit upp kan alla relateras till hennes begrepp om ”lifstro”. Denna doktrin ser ”skapandet af ett lif i skönhet” samt stegringen av ”vår egen varelse till det högsta mått af klarhet” (LL2, 248; 236) som de främsta målen för människan. Key härleder dessa insikter till ett epifaniskt ögonblick i sin ungdom, nedtecknat augusti 1868 och långt senare återkallat i *Tankebilder*. Med plötslig klarhet ska hon då ha upplevt att människans andliga nöd, samt frågan om hur det sanna livet ska levas, måste hanteras konstnärligt, såväl genom en skärpt blick för hemlivets utformning som genom en disciplinering av ”klädsel, tal och skick”.⁸ Begreppet ”konst”, såsom Key nyttjar det här, måste alltså förstås i en utvidgad bemärkelse, endast delvis relaterat till skapandet och tillägnandet av konstnärliga alster. Snarare handlar det om att forma och värdera livet utifrån en estetisk norm. Redan som ung tog Key bestämt avstånd från synen på konst som ett tidsfördriv eller nöje; i sina anteckningar

framhåller hon tvärtom att tillägnelsen av det sköna måste betraktas som ett "lifsarbete".⁹

Detta tidiga uttryck för Keys livstro har, som Ulf Wittrock visat, bland annat påverkats av Almqvists uppbyggelseskriter. ¹⁰ Som Ronny Ambjörnsson påpekar är dock Keys intellektuella utveckling svår att spåra till "avgränsade tankar"; vad hon inspireras – och gör kreativt bruk – av är snarare en "hållning till livet". Talande, menar Ambjörnsson, "är att det ibland inte är tanken hos en tänkare som fascinerar Key, utan själva personen, eller rättare sagt, personligheten: det intellektuella mönstret hos tänkaren i fråga".¹¹ När jag i det följande betraktar konstellationen Almqvist-Key är det heller inte med avsikt att bedriva genetisk analys i någon strängare mening. Vad jag är ute efter är snarare att identifiera en gemensam attityd, samt gränserna för densamma.

Att Ambjörnssons resonemang ligger nära den bild som Key själv vill projicera, inte minst i sin föreläsning över Almqvist, bör emellertid föranleda en närmare reflektion. Key betonar sin opartiskhet i förhållande till "Almqvists åsikter", men erkänner sig på samma gång sakna all objektivitet "gent emot *diktarpersonligheten*" (SMD, 52 f.). Att läsaren sannolikt håller det omvända för sant gör orden förbryllande. Almqvists politiska idéer ges i texten ett självklart, knappast argumenterat, värde medan hans sjäsliv och dess bevekelsegrunder skärskådas med desto större nit.

Att enkom hänföra den biografiska kritiken till intresset för "personligheten", vare sig hos Key eller hennes tid, vore förhastat. Jag vill hellre mena att förhållandet till Almqvist *är* personligt, men att denna närhet inte låter sig redovisas offentligt på något självklart vis. Kanske för att ämnet ligger *för* nära. I viktiga avseenden framstår nämligen gemenskapen som omedveten eller internaliserad; Almqvist tycks ofta som mest närvarande i Keys tänkande när hon inte explicit apostroferar honom. Man bör heller inte ta miste på det performativa värdet av Keys kuppärtade föreläsning. Genom att överraskande lansera Almqvist som absolut modern framstår hon själv som modernast av alla.¹² Med detta vill jag säga att Keys genuina kärlek till Almqvist också innefattar brytpunkter, till och med tävlingsaspekter, som jag senare ska återkomma till. Kanske är det också i dessa dissonanser, i viljan att röra sig bortom romantikens horisont, som den romantiska influensen blir som mest tydlig.

Om det ligger någon riktighet i dessa spekulationer motiverar de också det textnära förhållningsätt som jag i det följande kommer att tillämpa. Ibland är det i ordval och begrepp eller i retoriska figurer som författarskapens symmetrier blir som mest uppenbara. Sådana överensstämmelser – vilka ibland har lämnats okommenterade – ska inte nödvändigtvis ses som argument för ett direkt inflytande, utan snarare som komponenter i det gemensamma "intellektuella mönstret", i den delade attityd som tillika motiverar den komparativa ansatsen. Att författarskapens temperament och stil kan framstå som väsensskilda gör endast dessa observationer mer intressanta. Key hyste tidigt

reservationer mot vissa stilgrepp hos Almqvist och såg honom i första hand som en stor idédiktare.¹³ På det estetiska planet relaterade hon särskilt till hans förhoppningar om att poesin en dag skulle "öfverflyttas från Pappers-upsater till Lefvande Ting".¹⁴

I det följande utgör Key och Almqvist växelvis varandras tolkningsraster, en metod som i bästa fall låter både välbekanta och mer okända texter framträda i en ny betydelse. Detta innebär också att den analytiska tonvikten stundtals kommer att skifta mellan författarskapen. Undersökningen tar sin början i en jämförelse mellan Keys sekulära livstro och Almqvists spekulationer om ett gudsrrike uppståndet på jorden, visioner som i bägge fall aktualiserar frågan om levnadskonst, bland annat i form av tekniker för att rikta vardagslivet mot det sköna och heliga. Detta sköna liv visar sig också utgöra ett krav för att i strängare mening kunna kvalificera sig som människa.

I de två följande avsnitten studerar jag levnadskonstens tillämpning på ett större plan, dels med avseende på Keys och Almqvists respektive förståelse av individens bildbarhet och förändringspotential, dels med hänsyn till deras mest storskaliga drömmar om samhällets omdaning. Möjligheten att manipulera och förädla människans instinkter, samt rentav gripa in i hennes biologiska natur, blir här centrala frågor. Avslutningsvis fokuseras de antagonistiska sidorna av Keys relation till Almqvist och den romantiska epoken med fokus på frågan om konstens väsen. Som Key menar har det tidiga 1800-talets idealistiska föreställningsvärld blivit verklighet genom nya vetenskapliga rön, en insikt som tillåter henne att retoriskt manövrera bortom Almqvists historiskt betingade horisont.

Levnadskonsten som väg mot ett sant människoblivande

Ellen Key kritiserar konsekvent alla föreställningar om en bättre hinsides värld. Livstrons program betonar istället nödvändigheten att bejaka samtliga aspekter av detta enda liv.¹⁵ "Min *nuvarande* livsform", skriver hon i *Lifslinjer*, "är den enda form av min evighetsvarelse, *jag* har att verka för. Och medlet är den högsta tillfredsställelse af de behov och utveckling af de krafter, som bestämma mitt andligt-kroppsliga väsen i detta nu" (LL2, 489). Som Inga Sanner har påpekat måste Keys livstro, oaktat dess individfokus, också förstås som en uppmaning "att förbättra villkoren i tillvaron här och nu".¹⁶ Med utgångspunkt i evolutionsteorin vidhåller Key att det enskilda livet, liksom samhället i stort, alltid är i rörelse. De givna ordningarna har därför inget egenvärde, utan måste ständigt prövas på nytt. "Allt", skriver hon i *Tankebilder*, "är en ännu fortgående skapelseakt – inom oss, utom oss, genom oss – alla är vi författare af genesis!" (TB2, 186).

Att Key utgår från nuet betyder dock inte att hon skulle sakna tydlig framtidsorientering. Tvärtom manifesterar sig denna riktning med bestämdhet i den evolutionis-

tiska frälsningsberättelse som kringgärdar bilden av människans öde. Key ser framför sig ett fortlöpande arbete för att bevara och förfina den mänskliga livsformen, en plikt att verka för "släktets jordlivsstegring" (LL2, 489) i syfte att successivt förmera "människans makt öfver tillvaron" (463). Slutmålet för hennes antropocena dröm är inget mindre än "ett varande hvilket dunkelt speglas i de dikter, dem, religionerna gifvit oss såsom guds- och odödlighetsbegrepp" (ibid.).¹⁷ Det är mot denna vidare horisont, vilken kan befinna sig tusentals år bort, som människan dagligdags utkämpar en strid för "humanisering".¹⁸ Viktigt att notera är alltså att beteckningen "människa" inte är given på förhand; även "människoblifvandet" är något som ständigt måste erövrats på nytt (489). Som vi ska se i relation till Almqvist måste denna insikt också förbindas med olika föreställningar om människans estetiska utveckling.

I motsats till Key utgjorde den kristna evighetstron, samt ett visst mått av döds-mystik, beständiga inslag i Almqvists religiösa föreställningsvärld. Likväl innefattar hans idiosynkratiska kristendom också inslag som gränsar mot Keys sekulära andlighet. Almqvist tog bestämt avstånd från det traditionella religionsutövandets utanpå-verk – dess dogmer och riter – till förmån för en innerligt fattad gudstro utgående från det "lilla, ringa" och "obetydliga" (SV3, 20), samt från människans "naturliga" känsla för det rätta och goda. I *Europeiska missnöjets grunder* beskriver han till exempel folkets vilja att få "lefva enligt sin skapelses bestämmelse", en frihetsslängtan som inte villkoras av "den yttre formens makt", utan enbart av de normer som definitionsmässigt vidhåftar ett "lif med Gud i Kristus" (SV4, 36 f.).¹⁹ I dramat *Marjam* (1839), rotat i den johanneiska kristendomens vilja till innerlighet och enkelhet, kritiserar på samma sätt en förvanskad tro, upphängd vid "tecken, tankar och ordasätt" (SS13, 360).²⁰

Om Helsans evangelium (1839), en uppbyggelseskraft som satte djupa spår hos Key, vittnar på samma sätt om ett kritiskt förhållande till den institutionella kristendomen.²¹ Textens förkunnare har tagit ordet fastän han "intet ämbete har". Hans mandat består i att vara "född till människa", och talar endast "i kraft av denna vår plikt att vara jordens salt, vara heliga lågor i Guds rike" (SS13, 411). Människans skyldighet, utvecklar Almqvist, är att leva i godhet, sanning och skönhet, eftersom det är på dessa grundvalar som "himmelriket i sin klarhet" är konstituerat (414). Som vi redan har sett upptas denna tanke även av Key, för vilken livstrons målsättningar handlar om människans stegring till "det högsta mått af klarhet". Genom att "*rikta hela levnaden*" mot de himmelska principerna menar också Almqvist, i analogi med Keys sammankoppling av livstro och humanitet, att vi aspirerar på ett människoskap "i själva den djupa meningen av denna heliga bestämning" (SS13, 409).

Påbudet att forma sitt liv till himlens avbild innebär vidare att aspekter av det kommande gudsriket kan, och bör, realiseras här och nu.²² Såväl i Almqvists teoretiska verk som i hans romaner är föreställningen om "*Humanitetens seger* redan på jorden" åter-

kommande.²³ I relation till Key bör man särskilt notera den *stilisering* av livet som utgår i förlängningen av detta synsätt: det vill säga vad Key, med termer såsom ”estetisk lifsförnimmelse” och ”levnadskonst”, karakteriserar som ett konstnärligt, ”själv-verksam samt skapande”, förhållningssätt till livet (LL2, 161–162). I avhandlingen *Om det Hela* (1819) hade redan den unge Almqvist talat om en ”*Gymnastik för anden*”, utformad för att träna kärleken till det gudomliga (SV3, 140).²⁴

Intoningen mot det sköna utgör en central aspekt av detta ”Noviciat för människans högre tillstånd” (ibid.), men strävan mot det ”äkta artistiska lifvet” – mot en ”lifvets poesi” (SV9, 298) – behöver inte nödvändigtvis ”bevisa sin tillvaro hos en person genom frambringande af verk i konsterna” (SV26, 102). Snarare rör det sig om en bildningsprocess där ande och kropp ska göras till varandras korrelat, där själens strävan efter något högre ska sätta avtryck i kroppen och vice versa. Detta i likhet med hur den sant fattade kristendomen – som den formuleras av tant Eleonora på Almqvists jaktsslott – består i att ”att hafva himmel och jord i lefvande enhet”, och att ”lefva harmoniskt i det Himmelska och Jordiska på en gång” (SV25, 490–491). I en av sina religiösa meditationer förkunnar Almqvist sålunda: ”Hon [människan] skall själv vara sin konstnär, eller hon är förlorad. Med konst förstår jag alla sjäselementernas sammangång till enhet” (SS17, 251).

Detta religiösa ideal svarar samtidigt mot en litterär premiss, och i närmast identiska termer kan Almqvist, i sin *Undersökning om Hufvudskillnaden emellan de Gamles Vitterhet och de Nyares* (1831), konstatera att romanen som konstform söker förena ”himmelskt och jordiskt sinne på engång, idealitet och verklighet tillsammans” (SV3, 23). Denna parallellitet aktualiserar också vad Lars Burman har påtalat, nämligen att gränsen mellan böcker och människor ofta är otydlig hos Almqvist.²⁵ Att även livet kan underställas vissa ”stilistiska kriterier”, för att använda Foucaults uttryck, följer således naturligt.²⁶ Ett brev från 1826 manifesterar denna föreställning i sin visionära ytterlighet:

meningen är ej, att vi en gång oupphörligt skola *bilda* konstverk, göra skönheter – utan komma därhän, att *vara* skönheter, *vara* konstverk [...]. Vi kunna tänka oss skalder, som snarare till hela sin individualitet kunde kallas *skaldestycken*, med vilka själva umgänget är ett epos eller ett drama, varest de framträda [...], uppenbara sig som levande, talande skaldeverk [...]. Också kan man i det sinnet ej gärna finna nödigt att uppteckna. (Cit. efter SS5, xix f.)

På ett liknande vis framhåller Key att handböcker i konst och arkitektur kan tjäna som utgångspunkter för den egna ”lefnadens konst” (LL2, 432; 528). Hon frågar sig också om vi

en gång så intensivt njuta en fullkomlig mänsklighet, inom och utom oss, att fantasien icke skall kunna ombilda något, icke känna eggelse att till en högre potens stegra de lefvande tavlor och dikter, hvilka mänskligt lif och mänsklig lycka för oss framställa? Att alla lifsförhållanden bli byggda som skön musik och hela vår konstnärliga skaparlust omsatt i stor lefnadskonst? (TB2, 258 f.)

Även hos andra romantiker, som exempelvis P.D.A. Atterbom, finner vi idéer av detta slag.²⁷ Men unikt för Almqvist – och för Key – är att de stora orden också förbinds med en omsorg om det husliga livets ”hundrade små arrangementer”. I *Hinden* (1833) gäller det till exempel sorteringen av ”kammar, hårlockar, halsdukar, band, saxar, nålar, pomador, freser, och många andra ännu mer olikartade saker” (SV5, 277). I *Palatset* (1839) betonas likaledes betydelsen av det dagliga ”putsandet, tvättandet, kammandet, och tusen dermed följande småsaker”. Dessa skönhetsrutiner, påpekar Almqvist, ska inte nödvändigtvis associeras med yta och flärd. Om de tvärtom utförs med en ”innerlig” känsla för det sköna, och med avsikt att berika det egna jaget snarare än att behaga andra, kan de i själva verket ”brukas som ett stort medel till känslans renande” (SV8, 179).

Paralleller återfinns även hos den religiöse skriftställaren Almqvist. I *Helsans evangelium* frammanar han till exempel bilden av en ”ordningens och behagets Gud” som ”med sitt mäktiga väsende” härskar ”uti det allraminsta” (SS13, 422). Livet i hans avbild måste därför sträva efter harmoni även i frågor om hus, hem och kläder. Almqvist beskriver det goda hemmet i termer av välvårdad funktionalitet: som en plats ”där allting skickligt står på sitt ställe, allting trives i hyggligt sammanhang med varann, och där några ädla prydnader giva leende åt det hela” (ibid.). Orden kunde varit hämtade ur *Skönhet för alla*.

Av Almqvists fortsatta resonemang förstår man att människans andliga växt kan stimuleras eller hämmas av denna tingens ordning, men att de rätta måtten aldrig kan uppnås enbart genom ”beräkning” eller ”utfundering” (ibid.). Den goda smaken fordrar tvärtom ”en viss obegriplig takt”, på samma sätt som den goda och förståndiga människan, genom själens intuitiva känsla för färg och form, förstår hur man klär sig enkelt men ändå ”besynnerligt” intagande. Förhållandet kan förstås som att känslan för stil naturligt föreligger hos den sant kristne, att den inte lärs ut så mycket som den följer på andens gymnastiska övningar. På samma gång framstår det sköna livets grundsatser som en bön vilken ständigt måste upprepas. Den troende måste påminna sig om det hon redan instinktivt vet – att kläderna avslöjar människans förhållande till Gud, att det är gott att sträva efter ”ett snyggt och väl ordnat hemvist” och så vidare (ibid.). Drömmen om ”det nya livet” måste hållas vid liv.

Detta återkommande mantra, som i Almqvists verk tjänar som sammanfattande tecken för hans andliga och politiska strävanden, beskrivs av Jakob Staberg ”som en

ständigt undanglidande fantasi”.²⁸ Likväl bör man inte entydigt förstå denna formel fantasmatiskt. Idén om det nya livet kan också betraktas som en levnadsregel: det vill säga som en form för subjektets uppmärksamhet och självverksamhet. För att låna Keys ord handlar det om att dagligen, och i det vardagliga, ”förnya lifvet” (LL1, 344), eller som Almqvist själv skriver: att betrakta något som ”hvarje dag tilltaga i något godt” (SV5, 240). Som vi längre fram ska se leder drömmen om andens nydaning både hos Key och Almqvist till storskaliga visioner om samhällets förändring, men i viktiga avseenden vilar dessa drömmar på en känslighet för konkreta detaljer.

Denna sensibilitet ger sig även till känna hos ironikern Almqvist. I sammanhanget kan man till exempel påminna sig om det ”nya tidehvarf” som annonseras på hans jakt-slott, en epok som inleds med ett omfattande heminredningsprojekt avsett att bättre anpassa rummen till ”den närvarande bildningens fordringar”. I kontrast till lädertape-terna och den tunga ornamentik som tidigare har prytt slottet är de nya ledorden enkelhet och klarhet. Även slottsherrens uppenbarelse måste genomgå förändringar – först och främst utrustad med en ny morgonrock (SV5, 238–239).

Bildning och biologi i samhällets tjänst

Som det tidigare har framgått beskriver Almqvist känslan för det sköna som en naturkraft vilken alltid redan föreligger hos individen. Likväl bör man notera att han i andra sammanhang, till exempel när han framträder som pedagogisk debattör, riktar stora förhoppningar på den formella undervisningen och dess förmåga att utveckla ungdomens smak. Hans utläggningar ”Om Matematik och Linear-Teckning”, publicerade 1829 som del av en längre artikelserie, är i detta avseende särskilt intressanta att beakta.

I en typisk uppställning kontrasterar Almqvist räknemästarens tomma kalkyler med ett matematiskt kunnande ”i stor mening”, en andlig disposition som ytrar sig i en kärlek till harmonins skilda manifestationer. Ytterst hänger hela nationens trivsamt, den allmänna känslan ”för Ordning och Smak i de former, som omgifva menniskan” (SV3, 413), på en ökad förståelse för dessa harmoniska principer. Nyckeln ligger i en förening av religiöst och matematiskt skådande, vilket en nytänkande undervisning i matematik skulle kunna realisera i stor skala.²⁹ De vinster som Almqvist ser framför sig är betydande. ”Byggnadssättet skulle förädlas: möbler, klädedräkt, rum, anordningar af alla slag skulle antaga ett lynne af enkelhet och renhet” (ibid., 414).

I förhållande till Keys idéer om skönhet i hemmet är dessa pedagogiska reflektioner särskilt intressanta att beakta. Till skillnad från *Helsans evangelium* framställer inte ”Om Matematik” smaken som en mystifikation, utan gör den till föremål för konkreta reformer på undervisningens område – en aspekt som Key på sitt sätt skulle renodla i de folkbildande skrifter hon publicerade. Almqvists mer abstrakta resonemang

om formens renhet omvandlas i dessa publikationer till handfasta råd om hur man bäst syr upp gardiner, eller vilken färg en vacker kakelugn bör ha. När Almqvist talar om nödvändigheten att i de breda folklagren skapa en "kärlek för det Sköna" är det emellertid i direkt överensstämmelse med Keys vokabulär – så även när han kritiserar den utbredda smaklösheten hos "större delen af vårt Folk" (413). Dryga 70 år senare ska Key reprisera hans diagnos. I *Skönhet för alla* heter det således att människors smak i regel är outvecklad, och att de därför tvingas tillfredsställa "sitt skönhetssinne på ett fult sätt."³⁰

Som det tidigare har konstaterats är frågan om skönhet i sin tur intimt förknippad med möjligheten att kvalificera sig som människa. Individen förenar sig med släktet i en kamp för att övervinna "hvarje återstod af djuret" (LL2, 489), eller med Almqvists ord: i syfte att bekämpa den "råhet" och det "obehag" som bristen på smakkänsla sprider omkring sig (SV3, 413). För att förstå de analyser och reformprogram som Key och Almqvist lägger fram är det viktigt att ha denna bakgrund i åtanke. Det är också angeläget att närmare studera deras syn på själva förändringens natur.

Almqvist drömde, menar Anders Burman, om "ett helt transparent samhälle" till skillnad från den rådande verkligheten där "sanningen – naturen – föreställdes vara dold under lager av falska föreställningar och förvanskade institutioner".³¹ Kampen mot den hegemoniska normen, det falska medvetande som tvingar människor att göra våld på sin "sanna inre humanitet" (SV14, 26), handlar alltså ytterst om att befria själen från "de sakvidriga intrasslingar, som nu äro" (87). De andliga övningar som jag tidigare har diskuterat utgör en viktig komponent i avprogrammeringen. Almqvist föreslår till exempel att den vuxnes bildning i viktiga avseenden går ut på att "glömma": att låta "reflexionen, splittringen i själen" återigen bli en "enkel kraft, blifva en obruten åskådning för andra gången" (SV23, 318).

Det andra steget består i ett vidare reformarbete inriktat mot samhällsinstitutionerna. Här skulle man istället kunna tala om en omprogrammering. Målet är inte att upplösa det "system" som betingar produktionen av subjektivitet – växelspelet mellan institutionerna och de "härskande åsikterna" i samhället³² – utan att förändra dess "hufvudvillkor". Härmed kan människorna "försättas på fältet" och deras förhållanden "utstakas" på nya sätt. Det rör sig alltså om ett ingrepp i själva verklighetens ramar som till lika del inflyter på individens "andliga och kroppsliga tillstånd" (114).

Denna senare aspekt är viktig, för de förändringar som Almqvist eftersträvar "skall icke blott inskärpas i tänkesättet [...] utan ingifvas i känslan och sinnestämningen" (84). Den metafor som begagnas är att "implanta", ett ord som ska förstås i sitt breda betydelseregister: dels som inlärandet av ett beteende, dels som en inympning i en organisk materia och dels som en naturlig egenskap given av Gud. Almqvists vilja att återföra livet till dess "egen regel" (48) – till den lag som Gud "j menniskiones hierta in-

plantat”³³ – innebär alltså samtidigt att *tillföra* något: att skapa en ny norm härledd ur den ursprungliga naturen. Hans reformprojekt kan med andra ord inte reduceras till en fråga om att förändra ”föreställningar och idéer”, i alla fall om man med dessa termer enbart syftar till subjektets förnuft.³⁴ Till förändringsarbetet måste även läggas ett praktiskt, kroppsligt register – ”ett väckande af *sjelfverksamheten*” – till vilket pedagogen Almqvist ofta återkommer (SV26, 92).

I sitt reformförslag på matematikundervisningens område trycker han exempelvis på träningen i ”linear-teckning”, det vill säga på övningar i perspektivseende och geometrisk återgivning med hjälp av passare och linjal. Syftet är att aktivera handen och ögat, för att på så vis sätta eleven ”i den ställning till Mathematiken, att han icke blott *emottager*, utan *sjelf verkställer* och *utför* sitt ämne”. Endast så kan matematiken uppstå som ”sann” färdighet hos eleven: det vill säga som både ”Sinne” och ”Natur” (SV3, 415). En liknande tanke formuleras i Almqvists *Förslag till Manhemsförbundets Organismus* (1816) där han skisserar en ideal bildningsgång för borgerlighetens unga män.³⁵ Central för denna fostran är bland annat inslagen av rollspel. Förbundets innersta sanningar kan inte läras ut under mer traditionella former, utan måste rotas i känslan som när man ”skådar ett Drama, genomtränger characterernes utveckling allt närmare genom acter och scener, och slutligen känner sig gripen af Styckets Hel-intryck, och går hem en annan människa”. Verkan, understryker Almqvist, blir dock ”kraftigare, emedan man i Manhemsförbundets Drama sjelf är skådespelare” (SV2, 106).

Återigen betonas alltså att den nödvändiga subjektiveringen inte kan åstadkommas enbart genom upplysning och förmedling av fakta. Tvärtom är verkligt lärande avhängigt kunskapernas inpräglning på kroppen genom praktisk erfarenhet. Filosofen Georges Canguilhem distinktion mellan sociala och biologiska normer i *Le normal et le pathologique* (1972) är i detta avseende belysande. Ett samhälles uppförandekoder, menar Canguilhem, är alltid externa i förhållande till individen. De måste hela tiden manifesteras, läras ut och tillämpas, medan normen i en biologisk organism tvärtom är immanent. Den biologiska normen sammanfaller alltså med livet, varför regel och reglering följer på varandra utan fördröjning.³⁶ När Almqvist som ovan talar om djupgående förändringar i ”känslan och sinnestämningen”, eller om sann kunskap som ”natur”, är det mot denna senare, immanenta, nivå han aspirerar. I själva ifrågasättandet av den samhälleliga ordningen, om så bara utav en enda person, understryks, menar Canguilhem, att normen varken är eller kan bli internaliserad – att samhället aldrig kan utgöra ett ”helt”.³⁷ För Almqvist ställs emellertid förhoppningen just till att skapa nya organiska helheter, som i *Amalia Hillner* (1840) där han till exempel teoretiserar utvecklingen av moraliska värden med karaktär av ”instinkt” (SV23, 318).

Även i Keys beskrivningar av själens evolution utgör dessa tankegångar ett viktigt inslag. Människans bildbarhet är ytterst avhängig hennes förmåga att göra ”kropp” av

lärosatserna. Så kan hon till exempel hävda att "den fullkomliga lefnadskonstnären" sällan är den mest kunnige, men likväl framstår som bildad "in i hvarje minsta rörelse". På romantiskt manér idealiserar hon den "af naturen [...] själfulla människan" och hennes "barnalika hängifvenhet i nuet", men utmålar också, i likhet med Almqvist, möjligheten att på artificiell väg tillägna sig dessa drag av "ursprungsfrisk ingifvelse". Målet är att skärpa skönhetssinnet till den grad att lefnadskonsten, "om den en gång varit öfverläggning", antagit formen av "en andra natur" (LL2, 432 f.).

För Key måste alltså livets omvandling till konst förstås som en biologisk process, ytterst strävande mot att realisera "en natur uppflyttad på ett högre plan" (LL3, 16). På denna punkt går hon också steget längre än Almqvist. För denne innebär "inplantningen" att en äldre naturlig ordning återställs på konstgjord väg. Hos Key består det motsvarande momentet i en radikal artefaktion, vars slutprodukt är en konst som inte bara uppträder som natur – utan också förskjuter den befintliga naturens gränser.

När Key ställer släktets strävan efter ett skönare liv i relation till "hvarje återstod af djuret" är det också i förhållande till dessa idéer som vi måste förstå resonemanget. Djuret har huvudsakligen två funktioner i Keys tänkande: å ena sidan får det stå som symbol för den omedelbarhet som livskonsten eftersträvar, å andra sidan får det, som i *Moralens utveckling* (1911), representera civilisationens primitiva urgrund. I det ovanstående citatet fungerar emellertid "djuret" snarast som en metafor för det bildbaras rådande gräns. Forskningen har ibland framhållit människans grundläggande förmåga till utveckling som en grundpelare i Keys världsåskådning.³⁸ På denna punkt bör man dock hålla Keys egna reservationer i minnet. I *Bildning* (1897) sägs till exempel att förmågan till bildning ytterst hänger på arvsanlagen. Vissa människor kan "mottaga hur rik andlig näring som helst", och ändå blir den inte "organiskt lefvande inom henne, aldrig en saft eller kraft i hennes personlighet". Krasst uttryckt står sig "den mäst kultiverade omgifning" slätt mot naturens krafter.³⁹

Ur detta perspektiv framstår det som tydligt att lefnadskonsten som stilsiserande praktik på skilda vis måste gripa in i livets biologiska verklighet för att bli politiskt produktiv. Därför är det också logiskt att dess vidare tillämpning hos Key ansluter till olika typer av eugeniska diskurser.⁴⁰ Arbetet med att vidga bildbarhetens gränslinjer nyttjar kulturen som ett centralt verktyg, men strävar ytterst efter att påverka det "naturliga" urvalet och dess förmedling av goda eller dåliga arvsanlag, den faktor som i Keys ögon ytterst reglerar individens potential. Detta innebär också att konstens gränslinjer förskjuts.

Även "kärleksurvalet", framhåller Key, måste till exempel betraktas som en typ av estetisk praktik, samtidigt som dess vetenskapliga grundsatser bör vördas "med religiös andakt" (TB2, 203). Liksom i fallet med skönhetssinnet handlar det om att inpränta dessa "ovillkorliga budord" på ett sätt som genererar nya "känslor och instink-

ter” (ibid.). Den juridiska lagstiftningen kan dock endast ses som ett första steg på vägen. För att stävja den destruktiva erotiken – exempelvis den mellan skilda raser och i förhållande till vissa sjukliga dispositioner – fordras en politisk konst mäktig nog att korrigera själva ”blodets impulser”. Att leva sitt liv i ”det högsta mått af klarhet” innebär också att underställa livet ”en klarsynt vorden släktförädlingsinstinkt” (LL1, 127).

Storskalig samhällsreform som förutsättning för själens evolution

Den idé om levnadskonst som i skilda, men besläktade, facetter träder fram hos Almqvist och Key utgör en regulativ matris med exceptionell skalbarhet. Liksom dess bärande idéer smidigt rör sig över genregränserna låter sig också dess principer tillämpas såväl på individens vardagliga liv som på större historiska skeenden och politiska processer. Hos Almqvist svarar denna senare nivå mot en ”totalt reformativ utsigt” (SV14, 116) och hos Key mot föreställningen om en vitt tillämpad ”samhällskonst”. Begreppet markerar levnadskonstens transponering från individuell regel till politisk teknologi – från utvecklingen av ”det inre af hemmen” till en nydaning av själva ”stadsbyggnadskonsten” (TB1, 142). Om människolivets höjning ”verkligen kunna äga rum” krävs det, menar Key, att åtgärder riktas mot ”penningsamhället, storstaden, undervisningen, umgängeslivet” och ”den husliga ekonomin” (TB2, 263). Vi måste helt enkelt intressera oss för ”allt, som gör själen till en lyxvara bland tusen nyttigheter” (ibid.).

Betecknande för samhällskonstens retorik är att projektet å ena sidan medvetet associeras med ett utopiskt tänkande. Key framhåller bland annat Thomas Mores *Utopia* (1516) och Williams Morris *News from Nowhere* (1890) som exempel på denna typ av storskaligt visionerade ”skönhetslidelse” (LL2, 381). Å andra sidan kan man av Keys texter få uppfattningen att arbetet nästan är gjort, ”att en samhällskonst som en levnadskonst icke längre stå som aflägsna möjligheter; att man tvärtom rundt om i världen börjar söka medlen till deras förverkligande” (LL2, 400). Hos Almqvist åberopas på ett liknande sätt den framtid som nu ”står hos oss alla i förstugan, och vill in” (SV14, 23) – ”en ännu blott anad, men snart mer och mer i dagen jettelikt framträdande fordran på det mensklige lefnadssättets bringande till närmare öfverensstämmelse med menniskans verkliga beskaffenhet” (24).

I sina sena romaner gör Almqvist gärna huvudpersonerna till utvalda redskap för denna ”tidens ande”, samtidigt som böckerna också ger handgripliga exempel på samhällskonstens tillämpning. Den i forskningen sparsamt kommenterade *Smaragdbrudden* (1845) utgör härvidlag ett bra exempel. Romanens demonstrativt spekulativa intrig rönt redan i sin samtid negativ kritik. Romberg har påpekat att Almqvist själv betraktade boken som en parodi på Eugène Sues följetongsromaner, men i sammanhanget bör man också notera att Almqvist, i sin egen recension av verket, uppfattar parodin

som en genre ”i stånd till skildringar av det mest universella slag”.⁴¹ När han parodierar Sue och dennes skildringar ”af outtömliga skatter, såsom medel [...] till de lägre klassernas bispringande och samhällets upphjelpande”, gör han det i syfte att visa ämnet ”i en ännu högre och älskligare dager”.⁴² Att *Smaragdbruden* med sina drag av metaroman har ansetts verklighetsfrämmande bör därför knappast diskvalificera den som politisk utopi. Tvärtom framträder här i renodlad form några av de grundlinjer som förbinder levnadskonstens omsorg om det vardagliga livet med den storslagna reformvilja som härleds ur dess teori och praktik.

Hjälten Mannerskog är en idealistisk dagdrivare som använder sina ringa medel till behjärtansvärda sociala ändamål. Utmärkande är också hans innerliga kristendom. Emedan Mannerskog ibland misstas som litteratör förklarar han sig ”minst af allt” vara en ”Homme de Lettres”. Tvärtom, konstaterar han, ”är jag rent af ingenting; och det i ordets oinskränkteste bemärkelse” (SV27, 157). Genom osannolika omständigheter kommer dock Mannerskog i besittning av en enorm förmögenhet som tillåter honom att i full skala förverkliga sina tidigare blott drömda samhällseliga reformer. Han blir då ett ”Ingenting, så det förslår” (400) – en osynlig, andligt-ekonomisk kraft, som påhejad av historiens andar verkar för fosterlandets och mänsklighetens förädling.

De planerade reformerna rör sig från ”sköna och ändamålsenliga människoboningar af ett nytt slags inredning, belysning och eldning” (52) via utbildningspolitiska förbättringar, särskilt vad gäller kvinnors skolgång, till infrastrukturella satsningar på ”kanaler, jernvägar, hamnar, skeppsflottor och städer” (283 f.). Med en term som man känner igen från *Europeiska missnöjets grunder* handlar det om påverka själva spelreglerna för människans liv, att ”insätta” henne i ”lifvets villkor” på ett sådant vis att det ”gödas, rättas och ädlas utförande blir en allt större möjlighet” (164). I ambitionen att även förfina det mänskliga kapitalet blottläggs också en biopolitisk dimension av reformplanerna. ”Icke endast alla de ungas själar”, deklarerar Mannerskog, ”utan äfven deras gestalter i den jordiska verlden, jag menar deras så kallade kroppar, önskar jag fullkomliga, friska och utmärkt sköna öfver hela Sverige” (283).

Hänvisningarna till människomaterialets förädling knyter i sin tur an till den evolutionära utvecklingslära som *Smaragdbruden* propagerar, detta i tydlig anslutning till Almqvists större försök i den vetenskapliga genren: *Människoslågtets saga* (1839–1841). Den befintliga existensen utmålas i bägge verk som ett embryoniskt stadium. Alltjämt, skriver Almqvist i *Smaragdbruden*, väntar människan på att framföras som ett ”fullt fritt jag”, till ett liv av ”klarhet, kraft och en omätlig utveckling” (54). Ur detta perspektiv – och med dessa keyska honnörsord – framstår även ”Konsten *hittills* i verlden” som blott ett ”svagt utkast”,

en skuggritning i ett oföddt barns (menschlighetens) hjärna. Hvad äro Poesien, Musiken, Byggnadskonsten *ännu på jorden*? Tre små drömmar i den stora, ofullgångna varelsens slumrande själ. Och hvad är väl allt detta oräkneliga, till mesta delen namnlösa, som man menar med uttrycket *de lägre Handtwerken*, och hvilka omsluta människans hela yttre plastiska lif – hvad äro de ännu? (56).

Framtidens konst är dock inte ny utan ”förlorad”, bortglömd av människans ”slumrande” själ (56). I detta avseende relaterar förställningen till Almqvists idé om sjäslivets utveckling genom tillägnandet av en mer ursprunglig natur, men också till visionen om människan som sitt eget största konstverk. När hon en dag föds till full kraft och frihet – och således erövrar sitt verkliga människoskap – kommer också hennes liv att i sig utgöra den mest fullödiga poesi.

Trots att Key som regel betonar omskapandet, snarare än återvändandet, till naturen kan hon stundtals hänvisa till de ”okända, naturliga krafter” som hittills ”slumrat i vårt undermedvetna jag” (LL2, 505). I likhet med Almqvist kan hon också karaktärisera människans andliga tillstånd som embryoniskt och primitivt: ”vi äro, i fråga om villkoren för släktets själiska och kroppsliga stegring, lika efterblifna som den eldgnidande vilden jämförd med nutidens elektrotekniker”. Skillnaden ligger i den biologiska förståelse av människans kraftutveckling varom Key profeterar. När hon skriver att ändrade levnadsvanor kan skänka kroppen ”nya eller finare organ” menar hon detta i en bokstavlig bemärkelse, viss om att sådant som den ”den själiska fjärrverkans kraft” en gång kommer att vinnas på samma sätt som den ”den trådlösa telegrafens” (505).

Mot en bättre romantik? Almqvist som Sveriges näst modernaste diktare

Huruvida konsten ska betraktas som en världsfrånvänd lek, eller om den tvärtom utgör ett privilegierat verktyg för att närma sig livets sanning, är en fråga som återkommande debatteras i Almqvists verk. Den poetiska monologen ”Skaldens natt” (1838) hör till de mest bemärkta exemplen och citeras också utförligt i *Sveriges modernaste diktare*, då i syfte att visa på slitningarna i Almqvists sjäsliv.⁴³ I det följande vill jag emellertid vända mig till en relaterad passage i den inledande delen av *Törnrosens bok*. För Key, som kommenterar detta textställe i sina *Tankebilder*, föranleder gestaltningen av konstnärens dilemma också en fördjupad reflektion över Almqvists filosofiska utgångspunkter och deras tillkortakommanden.

I *Jagtslottet* (1833) gör läsaren bekantskap med kusinerna Frans och Julianus som står i färd att inleda en gruvexpedition, ett företag som dock strax utvecklas till en upphetad estetisk diskussion.⁴⁴ Där Frans vill beskriva konsten i termer av ”Spel”, ”Joller” och ”förtrollande behag” fordrar Julianus tvärtom ett kompromisslöst ”allvar” (SV5, 27 f.). Den avgrund som öppnar sig framför ynglingarna får tjäna som exempel: ”Om Ni

alle, konstälskare, skulle befinna Er vid kanten af detta djup; men i stället för att vara blinde, såsom jag antog, hafva öppna och seende ögon – svara mig – skulle Ni också då dansa? skulle Ni äfven då utöfva eder konst?” Konsten, utvecklar Julianus, ska förvisso innefatta element av lek, men om inte fantasins gudaskepp låter oss korsa schaktet med ”klara” ögon, ”seende derunder”, kan den inte anses ha bäring på verkligheten (30). Med bedrövelse måste både Frans och Julianus konstatera att en sådan konst ännu inte existerar.

Key, som ju tidigt bekände sig till konstens ”allvar”, kunde känna igen sig i Almqvists Julianus. I *Tankebilder* ikläder hon sig rollen av hans tänkta son med samma namn; hon citerar också ”faderns” ord från replikskiftet i gruvan. Olle Holmberg läser denna passage hos Almqvist som en vilja att förena litterär idealism och realism.⁴⁵ Key ser dock någonting annat och förbinder istället Almqvists resonemang med sin egen vision om en ”verklighetens konst” – det vill säga en konst som inte längre behöver agera ”förmedlare mellan människan och naturen, mellan människa och människa” eftersom den uppgått i livet självt (TB2, 273). Emellertid, hävdar hon, i ett eko av den resignerade inledningen till *Jagtslottet*, skulle denna estetik hos Almqvist förbli en dröm och aning.

Riktigheten i Keys dom kan ifrågasättas, särskilt i relation till slutet på detta kapitel i Almqvists slottskrönika. I den tredje delen av *Törnrosens* bok har berättelsen rört sig från Drottninggruvans inre till jaktslottsparkens grotta där Herr Hugos födelsedag ska firas. I denna berömda scen finner Frans sina släktingar uppställda i ett slags *tableau vivant*. Som Jon Viklund har påpekat smälter scenen samman lemmar och naturföremål i en arabesk form som också tjänar som symbol för verket i sin helhet. Ställd inför denna ”upplevelse av liv som helt är integrerat i konst” uppfylls Frans av både skräck och förundran.⁴⁶ Läsaren bör dock särskilt notera Julianus anlete i relation till den blivande fästmön:

hans utseende visade sjelfva känslans himmelska vårblomstring, likt tusen ny-utspruckna törnrosor emot en dunkel jaspishäll: hvarje stolt drag kring munnen, hvar blick ur ögats stora, mörka safirer strålade med en oöfversättlig, men ändock klar, ljungande och ren poesi. (406)

Key påpekar att Auroras kärlek till Julianus har gjort hans ”lif till en stor bejakelse”, och till detta kunde läggas: att hans uppenbarelse nu ger uttryck för en ”klar” och ”ren poesi”, ytterligare betonad av den metalitterära referensen till nyligen utsprungna törnrosor. Det rör sig inte bara, som Ulla-Britta Lagerroth tolkar scenen, om en ”verklighet sedd och upplevd som konst”.⁴⁷ I denna stund är Julianus ett konstverk, vars uppenbarelse överbryggar den tidigare konflikten mellan konsten som sken eller allvar. Även om Almqvists övergripande hållning bäst representeras av själva slitningen

mellan Frans och Julianus antyds här en syntes. Att Key inte kommenterar passagen bör dock inte skyllas på bristande uppmärksamhet; tvärtom visar hon en god förtrogethet med textens detaljer. Snarare bör man nog se denna underlåtelse som en medveten retorisk manöver.

Avslutningen på jaktslottsdialogen i *Tankebilder* tydliggör detta förhållande. Keys egen Julianus tillåts här att utveckla föreställningen om ”verklighetens konst”, och förknippar den med det formativa ögonblick ”i den tidiga ungdomen” som berördes i studiens inledning. Låt oss nu se närmare på det aktuella textstället:

Uppenbarelsen kom icke under några mystiska förhållanden, utan på klara sommarkvällen, just då jag kom ned ur ett körsbärsträd! Men den verkade med hela hänryckningen af en vision. Att dana sin personlighet efter sitt eget ideal – som stoden utmejslas efter konstnärens skizz – att inom detta konstens område vara allsmäktig: ämnet jag själf, konstnären jag själf, allmänheten, för hvilken jag skapade, jag själf! Den meningsfulla skönhet, som lifvet med den enda tanken erhöill, var så öfverväldigande, att jag sjönk ned i gräset, rusig af sällhetstårar. Jag hade nu funnit min skapargåfva, mitt uttrycksmedel. Och alla kunde finna detsamma; äfven den minsta människas enkla lif skulle sålunda blifva meningsfullt, skönt och stort! (TB2, 274)

Beskrivningen, som i allt väsentligt går tillbaka på Keys anteckningar från 1868, handlar alltså om hennes livsbestämmelse, hennes särskilda ”skapargåfva” och ”uttrycksmedel”, som också utgör prövostenen för ”statskonst, religioner, tänkande, uppfostran, historia, litteratur, konst” – ja för kulturen i sin helhet (275). I en anslutande passage frågar sig Key om någon gång ”den stora ande komme, efter hvilken tiden trånar – han, som ej blott skulle tända människornas kärlek till lifvet själf, utan äfven lära dem hur det skulle kunna lefvas, hvardag som helgdag, i en högre godhet, en större härlighet” (277). Trots den maskulina bestämningen riktas läsarens tankar ofrånkomligen mot Key själf, inte minst i ljuset av hennes egen folkbildande gärning. Strax konstateras också att Keys alter ego Julianus är son till Aurora, och ”således ett barn af himmelsljusningen”, att han ”hör till morgonrodnadens folk” (278). Gryningsmetaforiken är nära förknippad med den kulturella revolution som förutspåddes av den svenska romantikens pionjärer.⁴⁸ Hos Key blir emellertid den gryende solen ett förebud om en ny era som ska överglänsa även den romantiska epoken.

Också i beskrivningen av Almqvist som Sveriges modernaste diktare ligger en implicit reservation. För trots att ”allt som betecknar sekelslutet och bebådar sekelgryningen, möttes hos Almqvist” (SMD, 42), levde han alltjämt, menar Key, i aningen om en ny och bättre värld. Den romantiska generationen ”ledo af att betrakta *världstrasan*, medan de sökte trösta sig med att *allt levande måste vara ett amabile fractum*” – ett skönt fragment.⁴⁹ I Keys ögon gör detta Almqvist modern och hopplöst omodern på

en och samma gång. Emedan han ”endast kunde hoppas att *människan har den egen-skapen att allt mer kunna utvecklas, kanske till själen obegränsat utvecklas* – så veta vi detta!” Där Almqvist tärdes av inre tvivel vilar nu ett leende

öfver lifvets anlete, sedan vi insett att allt ännu blott är ett vardande! Vi hafva öfvervunnit det blinda driflifvet och nått upp till sedligheten. Vi skola öfvervinna sedligheten och nå upp till friheten. Vi söka alltjämt lifvets lagar, men förtvifla ej öfver frågorna om lifvets hvadan? och hvarthän? (TB2, 188).

Huruvida denna bejakande hållning är berättigad eller inte är i sammanhanget av mindre betydelse. Vad jag särskilt vill ta fasta på är istället den demonstrativa gest med vilken Key tar avstånd från Almqvist. Som framgått finns det mycket som förbinder de bägge författarskapen, såväl i formuleringen av livet som ett estetiskt problem som i den diskursiva fixeringen vid det klara, enkla, sanna och naturliga i kombination med hänvändelser till kraft, vitalitet och oändlig expansion. För Keys del yttrar sig emellertid denna närhet också i en konkurrenssituation, en ”anxiety of influence” av det slag som Harold Bloom har teoretiserat.

Felläsningar, avsiktliga förvrängningar och kreativa tillrättavisningar utgör för Bloom centrala element i den moderna litteraturens utveckling, vars motor han lokaliserar i de stora författarnas mer eller mindre neurotiska förhållande till sina föregångare.⁵⁰ Mycket har inom forskningen sagts om Keys beundran för Almqvist, men mindre om de brytpunkter som jag nu har påtalat, och som vi dessförinnan kunnat observera i Keys radikala, evolutionistiskt orienterade utbyggnader av hans grundsatser. Ett sådant perspektiv är dock avgörande, inte bara för synen på Ellen Keys tänkande, utan också för analysen av den romantiska litteraturens djupare förbindelser med det sena 1800-talets idé- och litteraturhistoria.⁵¹

I samma stund som Almqvist upphöjs till en modern ikon måste han också förpassas till historiens bakvatten, ett förhållande som med Bloom kan ses som ett yttersta bevis för Almqvists fortsatta aktualitet vid det svenska sekelslutet. Detsamma kan sägas om förhållandet till romantiken på ett mer övergripande plan. I sin argumentation framhåller Key ofta epokens framsynthet, men får alltid skäl att på samma gång utpeka dess brister. Några exempel ur *Lifslinjer* kan exemplifiera denna tendens. Romantikerna, menar Key, insåg visserligen vår djupare samhörighet med naturen, men stannade vid att förmänskliga världen. De förmådde inte att ta nästa steg, det vill säga att studera naturen vetenskapligt i syfte att ”gudomliggöra människan” (LL2, 242). Utan att stödja sig på evolutionismens framsteg kunde romantikens panteistiska spekulationer heller inte ta sig uttryck i ”handlingsvilja” (221). I ett initialt skede lyckades man förvisso att på ett exceptionellt vis kanalisera ”lefnadskonstens kraftsamlande makt” (385), men förföll sedan ”i fantastik, reaktion och obskurantism” (387). Romantikens kärnvärden

– ”lifsberusningen, lifsandakten, sympatiens och hänförelsens flöde” – kunde inte omsättas ”i och för en personlig lefnadskonst”, trots att man insåg betydelsen av ett sådant företag (396).

Keys kritik har genomgående en vitalistisk och biologistisk färgning. Exempelvis kan hon framhålla att romantikerna saknade ”bärkraft för lifvet” (387), eller att deras ohämmade känslöfrosseri med tiden var ”parasitväxten, som sög lifskraften ur stammarna i den äldre romantikens skogsdjup” (426). Metaforiken antyder en förändrad förståelse av själva idén om ”liv”. Även om Almqvist skiljer på ”humanitet” i en djupare och ytligare bemärkelse handlar denna kvalifikation framförallt om människans relation till samhällets ”sakvidriga intrasslingar”: det vill säga till de institutionella strukturer som riskerar att fjärma oss från vår egen natur. Bakom lagren av falskt tänkande finns en sannare norm i form av livet självt. För Key är det emellertid nödvändigt att kvalificera även denna livsessens, vars egenskaper framstår som konstruerade och utvecklingsbara snarare än just essentiella. Om ”livet” utgör ett högsta värde är det samtidigt skilt från individen, vars existens kan uppfylla relevanta estetiska, moraliska och biologiska kriterier i högre eller lägre grad (även den otydliga gränsen mellan dessa kategorier är signifikativ). Livet som sådant är därför aldrig garanterat och saknar ytterst egenvärde. Samtidigt som det bär på ett löfte om oändlig utveckling löper livet ständigt risken att urarta och förfalla.

I Keys kritik framträder romantiken som en dylik organism vars oförmåga, eller ovilja, att förena livets motsättningar har lett till inre sönderfall. Där Almqvists författarskap på ett för epoken karakteristiskt vis intar en ständigt pendlade position – aldrig entydigt Frans eller Julianus, både ironisk förskjutning och enhetssträvan – har Keys system tvärtom ambitionen ”att inom det möjliga vetandets område ej inrymma motsägelse” (203). Evolutionismens och livstrons väg handlar i sista ledet om att identifiera människolivets konflikter med avsikt att syntetiskt upphäva dem, något som emellertid har konsekvensen att livet som sådant också görs till föremål för kritik.⁵² Som jag har visat innebär denna grundläggande skillnad att Almqvists levnadskonstnärliga praktiker, hur nära de än ligger Keys, aldrig sömlöst kan införlivas i hennes tänkande. Denna dissonans i Keys reception av Almqvist, och av den romantiska strömningen i stort, utgör dock en produktiv utgångspunkt för studiet av hennes eget författarskap, vars komplexitet och originalitet härigenom tillåts att framträda med ytterligare skärpa.

NOTER

- 1 För en översiktlig belysning av Almqvists betydelse för Key, se Ulf Wittrock, "Ellen Key, Almqvist och sekelskiftets idédebatt", i *Perspektiv på Almqvist. Dokument och studier*, red. Ulla-Britta Lagerroth & Bertil Romberg, Stockholm 1973, s. 24–28. I det följande ges referenser till Key med få undantag löpande i brödtexten. Följande utgåvor har konsulterats: *Sveriges modernaste diktare. Carl Jonas Ludvig Almqvist*, Stockholm 1992 (1894), hädanefter fökortad SMD; *Tankebilder*, bd. 1–2, Stockholm 1898, hädanefter fökortad TB; *Lifslinjer*, bd. 1–3, Stockholm 1903–1906, hädanefter fökortad LL. Detsamma gäller Almqvists verk som i den mån de har utkommit citeras efter *Samlade verk* (1993–), hädanefter fökortad SV, samt vid behov efter *Samlade skrifter* (1921–1938), hädanefter fökortad SS.
- 2 Bertil Romberg, "Almqvistporträtt i svensk dikt", i *Perspektiv på Almqvist. Dokument och studier*, red. Ulla-Britta Lagerroth & Bertil Romberg, Stockholm 1973, s. 88. Utöver Key bör även Ola Hansson nämnas. Som Inger Månesköld-Öberg har visat finns tydliga beröringspunkter mellan Keys föreläsning och Hanssons tyskspråkiga introduktioner av Almqvist, publicerade under jubileumsåret 1893 (dvs. ett år innan Keys föredrag). Se *Att spegla tiden – eller forma den. Ola Hanssons introduktion av nordisk litteratur i Tyskland 1889–1895*, diss. Göteborg 1984, s. 134–141. Hanssons essäer om Almqvist finns publicerade i *Efterlämnade skrifter i urval*, bd. 5, utg. Hjalmar Gullberg, Helsingborg 1931, s. 75–22.
- 3 Michel Foucault, *Sexualitetens historia*, band 2, övers. Britta Gröndahl, Hedemora 1986, s. 14. För en ingående introduktion till Foucaults begrepp om "levnadskonst", relaterat till poesins försök att upprätta dylika livspraktiker, se Erik Erlanson, *Ordkonst och levnadskonst. Det skrivande subjektet i John Ashberys, Yves Bonnefays och Inger Christensens diktning*, diss. Lund 2017.
- 4 Dessa tankar kan dels knytas till Almqvists grundläggande swedenborgianism, dels till hans intresse för polyandri, polygyni och matrilineala seder. Se i det senare avseendet Karin Westman Berg, *Studier i C.J.L. Almqvists kvinnouppfattning*, diss. Uppsala, Göteborg 1962, s. 383–406.
- 5 Claudia Lindén, "Den hemliga länken. Almqvist, Key, Skansen och rösträttsrörelsen", i *Almqvistvariationer. Receptionstudier och omläsningar*, red. Anders Burman & Jon Viklund, Göteborg & Stockholm 2018, s. 220 f.
- 6 Ellen Key, *Skönhet för alla. Fyra uppsatser*, Stockholm 1899, s. 6.
- 7 Jag har på annat håll argumenterat för att Key utvecklar dessa tankar i dialog med en längre miljöpsykologisk och klimatteoretisk tradition där inte minst Almqvist, i sina utläggningar om platsens inverkan på det mänskliga själslivet, tydligt ansluter sig. Se "Ellen Key och klimatfrågan: drömmen om en ny natur", *European Journal of Scandinavian Studies*, 2024:2, s. 250–267.
- 8 Ellen Key, "Sundsholm den 13 augusti 1868". Handskriftsamlingen, Kungliga biblioteket. SE S-HS L41:16.
- 9 Ellen Key, Tankebok VIII, L41:1:8, 62r.
- 10 Wittrock 1953, s. 45.

- 11 Ronny Ambjörnsson, *Ellen Key. En europeisk intellektuell*, Stockholm 2012, s. 466. Christina Sundström ser i sin tur de ”kombinerande greppen” som utmärkande för Keys tänkande, det vill säga sätten på vilka hon syntetiserar skilda tänkare och traditioner. ”Att älska, njuta och skapa”, *The History of Nordic Women's Literature*, <https://nordicwomens-literature.net/se/2011/01/04/att-alska-njuta-och-skapa/> (2011-01-04).
- 12 Pressklipp från tiden beskriver scenen målade: den samlade kultureliten i Vetenskapsakademins hörsal i Stockholm, spänningen i rummet – det smått chockerande i att lyfta fram Almqvist som framtidens man. Se Ulf Wittrock, ”Ellen Key och nittioalets kulturdebatt”, *Samlaren* 1967, s. 7, samt Lindén 2018, s. 216 f. Jfr. också Månesköld-Öberg 1984, s. 139.
- 13 I tankeböckerna kommenteras exempelvis Almqvists olyckliga kärlek till det ”triviala”, hans störande tendens att plocka fram ”vattenkannorna” när man som bäst betraktar ”klosterträdgården”. Även de häftiga kasten mellan ”prosans jemna gång” och ”poesins onaturligt höga flykt” framställs som problematiska (L41:I:7, 4r). I *Sveriges modernaste diktare* påpekas likaledes att en ny upplaga av Almqvist samlade verk ”måste redigeras utan pietet för de föråldrade härledningsfantasier och andra longörer, med hvilka äfven hans bättre arbeten stundom tyngas” (10). Sådana tendenser skulle också blir föremål för den tidiga forskningens kritik. Se ex. Algot Werin, *C. J. L. Almqvist. Realisten och liberalen*, diss. Stockholm 1923, s. 308, om Almqvists ”omständlighet” och ”trivialism”.
- 14 Citatet från Almqvists förtrogne Janne Hazelius i ett brev från 1824, avseende deras gemensamma ambitioner i förbundet MannaSamfund. Cit. efter Jakob Staberg, *Att skapa en ny man. C.J.L. Almqvist och MannaSamfund 1816–1824*, diss. Stockholm, Stehag 2002, s. 110.
- 15 Inga Sanner drar i detta avseende paralleller till filosofen Martin Hägglund. Se ”Ett helgon för vår sekulära andlighet”, *Svenska dagbladet*, 2023-06-28.
- 16 Inga Sanner, *Den segrande eros. Kärleksföreställningar från Emanuel Swedenborg till Poul Bjerre*, Nora 2003, s. 31.
- 17 I TB2, 208 f., förbinds tankegången också med den mediehistoriska utvecklingen. ”De rent vetenskapliga upptäckterna om ljudens och synbildernas överförande på hittills otroliga avstånd – genom hittills ogenomträngliga ämnen – är ännu ett uttryck för den vissheten, att tid, rum och materia måste bli allt mer plastiska för människans vilja. – Och [...] om dessa människors yttre gränser allt mer sprängas, skall man då icke också kunna nå den stegrande makt över själens inertie, över kroppens förfall, som innebars i drömmen om ungdomselixiret?”
- 18 Om det längre tidsperspektivet, se Ellen Key, *Bildning. Några synpunkter*, Stockholm 1897, s. 27.
- 19 Samma tanke kan också formuleras på följande vis: ”det stora, obegripliga, som oafbrutet likväl alltid eger rum och som ingen kan afhjelpa, är att människorna lefva; och i och härmed fela de emot alla sådana stadgar, som icke begripa lifvet” (SV25, 495).
- 20 Den johanneiska kristendomen kontrasteras hos Almqvist med den paulinska, vilken även Key skulle kritisera i skarpa ordalag. Se Wittrock 1953, s. 199–201.
- 21 Se Wittrock 1953, s. 42 f.

- 22 Se härvidlag Ulf I. Eriksson, "Ett liv över frågornas liv", i C. J. L. Almqvist, *Svalkande eld. Beträktelser och meditationer*, Stockholm/Stehag 1992, s. 11 f., samt Anders Burman, *Politik i sak. C. J. L. Almqvists samhällstänkande 1839–1851*, diss. Stockholm, Stockholm/Stehag 2005, s. 194–199.
- 23 C. J. L. Almqvist, "De stora frågorna om paragraf-moral och själs-moral. Art. III", *Journalistik*, bd. 1, utg. Bertil Romberg, Hedemora 1989, s. 314.
- 24 Jfr Key om Montaigne: "Han uppfinner en verklig 'hem-gymnastik' för själen, en sundhets- och skönhetslära för de vuxnas själfuppföstran" (LL2, 382).
- 25 Lars Burman, *Tre fruvar och en mamsell. Om C. J. L. Almqvists tidiga 1840-talsromaner*, Hedemora 1998, s. 31–34.
- 26 Foucault 1986, s. 15.
- 27 I Atterboms omfattande föreläsningsserie över poesins historia, inledd 1836 och postumt publicerad i *Samlade skrifter*, 2:1, Örebro 1861, återfinns flera paralleller till idéerna som behandlas i föreliggande studie. Poesin framställs av Atterbom som en "kulturkraft" med förmågan att "i egentligaste mening" göra "människan till *menniska*". Detta innebär dels att inskräpa hennes del i det gudomliga, dels att sporra henne till en evigt fortskridande utveckling i guds avbild (3 f.). Vidare påpekar han att poetens skapardrift ytterst handlar om att upphöja sig själv "till *skön lefnadsgestalt*, – d. v. s. till en harmonisk *all-skepnad af skönt menniskolif*, hvilken, offentligt liksom enskildt, alltmera besjalar och omsider till sig förvandlar hela det menniskliga samhället" (8). På samma sätt kan Atterbom likna poesins speciella förmåga att uppenbara det sköna med "det sedliga människolefvernets utbildning till en *skön lefnads-konst*" (12).
- 28 Staberg (2002), s. 133.
- 29 Ingen av polerna får dominera. "Ett blott matematiskt Sinne skulle", menar Almqvist, förvisso vara i stånd att skapa enkla, stora och sköna former, men "ej kunna undvika att tilllika göra dem stela, hårda" (SV3, 414). I *Amalia Hillner* (1840) gestaltas resonemanget i fiktiv form genom friherrinnan Eugénie Guémrez, vars matematiska läggning, i brist på sann religiositet, har "tycket af en känsla, så sublimerad till tanke, att vi möta ingen känsla alls, ehuru allt är känsla" (SV23, 225). Jfr härvidlag Per Olov Svedners resonemang om den ideala föreningen av värme och ljus i "Realistiskt och symboliskt i *Det går an*", i *Perspektiv på Almqvist. Dokument och studier*, red. Ulla-Britta Lagerroth & Bertil Romberg, Stockholm 1973, s. 196. I AH lanserar också Almqvist begreppet "aristokratisk demokrati", vilket betecknar ett sinnelag som enbart gör åtskillnad på människors högre eller lägre förstånd. Sålunda rotad enbart i förnuftet framstår dock positionen som problematisk för Almqvist. Intressant att notera är emellertid att begreppet senare dyker upp hos Key med en ny, och mer positiv färgning. Med indirekt hänvisning till Almqvists *Svenska fattigdomens betydelse* avser det nu "[e]n ny art af ömsesidigt uppföstrande gemensamhet mellan folkklasserna" (TB2, 31; se även 193).
- 30 Key 1899, s. 6.
- 31 Burman 2005, s. 282. Se även Svedberg 1973, s. 197, om fönsterglasets symbolik hos Almqvist.

- 32 Kurt Aspelin, "Det europeiska missnöjet". *Samhällsanalys och historiespekulation. Studier i C. J. L. Almqvists författarskap åren kring 1840. Del 1*, Stockholm 1979, s. 106.
- 33 Olaus Petri, "Een lijten boock ther vthi forclarat warder hwar igenom menniskian får then ewiga salighetena", i *Samlade skrifter. Andra bandet*, Uppsala 1915, s. 457.
- 34 Jfr Burman 2005, s. 140.
- 35 Om detta, se Staberg 2002, s. 68–77.
- 36 Georges Canguilhem, *Le normal et le pathologique*, Paris 1972, s. 186. Jfr även Erik Erlansons tillämpning av Canguilhems resonemang i förhållande till Karin Boyes *Kallocain* och dess föreställning om "en affirmativ biopolitik, där själva förhållandet mellan norm och liv omförhandlas" (s. 199). "Karin Boye och livets normalitet. Biopolitik, kulturpolitik och svensk litterär modernism", i *Litteratur, konst och politik i välfärdsstatens Sverige*, red. Erik Erlanson et al., Stockholm 2024, s. 189–204.
- 37 Canguilhem 1972, s. 191.
- 38 Så ex. Ola Stafseng, "Ellen Key som samhällsvetenskaplig klassiker – en introduktion", övers. Svante Hansson, i *Barnets århundrade. Omläst hundra år senare med introduktion och kommentar av Ola Stafseng*, Stockholm 1996, s. 19.
- 39 Ellen Key, *Bildning. Några synpunkter*, Stockholm 1897, 6 f.
- 40 Detta ämne har belysts i närmare detalj av Emma Vikström, *Skapandet av den nya människan. Eugenik och pedagogik i Ellen Keys författarskap*, diss. Örebro 2021.
- 41 Bertil Romberg, "Om Almqvists romankonst II. Från *Amalia Hillner* till *Herrarne på Ekolsund*", *Vetenskaps societeten i Lund. Årsbok 1975*, s. 49.
- 42 [C. J. L. Almqvist], "Smaragdbruden. Följderna af ett rikt Nordisk arf", *Jönköpingsposten* 1845-12-30.
- 43 Se Louise Vinge, "'Skaldens natt' och poesins semiotik", *Sammlaren* 1982, s. 7–16, för en detaljerad analys. Här kommenteras också Ellen Keys läsning av "Skaldens natt" som denna kopplar till "lyckan i det intuitiva skapandet" (13).
- 44 Den subterrana skådeplatsen har en särskild betydelse i den romantiska litteraturen där den ofta aktualiserar en "konstnärspromatik" eller en reflektion kring "förhållandet mellan konst och natur". Katarina Båth, "Den gruvliga romantiken", *OEI* 2014, nr. 63–64, s. 143.
- 45 Olle Holmberg, *C. J. L. Almqvist. Från Amorina till Colombine*, diss. Stockholm 1922, s. 187.
- 46 Jon Viklund, "Från salong till grotta", i *Carl Jonas Almqvist – diktaren, debattören drömmaren*, red. Lars Burman, Hedemora, 2021, s. 212 f.
- 47 Ulla-Britta Lagerroth, "'Konsten är det enda fullt uppriktiga'. C.J.L. Almqvist mellan konstarter och mellan konst och liv", i *I lärdomens trädgård. Festskrift till Louise Vinge*, red. Christina Sjöblad et al., Lund 1996, s. 116.
- 48 Se Louise Vinge, *Morgonrodandens stridsmän. Epokbildning som motiv i svensk romantik 1807–1821*, Lund 1978, s. 23.
- 49 Key citerar Almqvist ur "Dialog om Sättet att sluta Stycken": "Men om allt lefvande är ett *amabile fractum*, så följer deraf för ingen del, att det skall eller får vara en trasa, en slurfvig

sammansättning, ett rafs. Ett rätt fragment, sådant som lifvet, är mera artistiskt brutet, än om det vore helt" (SV7, 179).

- 50 Harold Bloom, *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, Oxford 1973, s. 30.
- 51 För ett ytterligare exempel, se min diskussion av Verner von Heidenstam och hans förhållande till romantiken i *Minne, jag, 1800*, diss. Lund, Göteborg/Stockholm 2015, s. 171–218.
- 52 Observationen kan relateras till Foucaults berömda ord om samhällets "biologiska modernitetströskel": "den moderna människan är ett djur med en politik där dess liv som levande varelse är satt i fråga". Michel Foucault, *Sexualitetens historia*, bd. 1, övers. Britta Gröndahl, bearb. Per Magnus Johansson, Göteborg 2002, s. 144.

ABSTRACT

Peter Henning, The Department of Culture and Media Studies, Umeå University

Life after Romanticism: Ellen Key's Art of Living in relation to C.J.L. Almqvist

This study explores the aesthetical and political connections between Ellen Key (1849–1926) and C.J.L. Almqvist (1793–1866). It also analyzes the standing of romanticism in Sweden around the year 1900. While Key's interest in Almqvist is well documented, notably in the lecture where she dubs him Sweden's most modern author, their deeper affinities and differences have not been fully appreciated. A common thread in their works is the desire to blur the lines between art and life, which serves as a starting point for analysis. Both Almqvist and Key seek to create an art of living that revitalizes individuals through aesthetic means, proposing various techniques to infuse everyday life with beauty and sacredness. For both, the concept of a 'beautiful' life is likewise a measure of humanity. The study also highlights the contentious aspects of Key's relationship with Almqvist. Key believed that the idealistic worldview of the early 19th century had been realized through new scientific discoveries, allowing her to rhetorically maneuver beyond the horizon of romanticism in search of a modernity more modern than Almqvist's.

Keywords: Ellen Key, C.J.L. Almqvist, Art of Living, Romanticism, Modern Breakthrough

”Historien är förmodligen inte sann. Välj själv”

Arkiv, materialitet och minne i Eva-Marie Liffners Imago

Av EMMA ELDELIN

I Eva-Marie Liffners (f. 1957) författarskap är upphittade manuskript, rapporter, dokument och olika slags arkivhandlingar återkommande element – inte i första hand som neutrala källor utan som materiella och taktila objekt som fungerar som stimulans för fantasin. I flera fall besöker protagonisterna fysiska arkiv i sökandet efter bortglömda eller förträngda händelser och gestalter från det förflutna. Samtidigt frikopplas emellanåt arkivet från sina traditionella betydelser och ges mer metaforiska konnotationer. I Liffners debutroman *Camera* (2001) tar det exempelvis gestalt av en flodbank i London, där man vid ett schaktarbete för att lägga vattenledningar upptäcker en sänkkista med kropparna av en grupp pojkar, försvunna sedan mer än trettio år. Här blir själva landskapet ett slags stratigrafiskt mot-arkiv av det som tystats ner eller raderats ur officiella rapporter.¹ I Liffners andra roman *Imago* (2003) fungerar en torvmosse i södra Danmark på liknande sätt, då den härbärgerar fysiska spår av det förflutnas våld i form av liket av en mördad soldat från det dansk-tyska kriget på 1860-talet. När Esmé Olsen, som städar på historiska institutionen vid Köpenhamns universitet, under ett av sina nattliga arbetspass hittar en polisrapport från sent 1930-tal visar den sig handla om just detta lik. Rapporten ligger i en kartong med andra dokument beställda från Stasiarkivet i Berlin av en av institutionens professorer, och när Esmé lägger beslag på den för att läsa vidare i hemma i sin lägenhet blir det upptakten till en resa i tid och rum där hennes egen historia gradvis flätas samman med större historiska skeenden.

I den här artikeln diskuteras Liffners författarskap och särskilt *Imago* mot bakgrund av en ansats i senare decenniernas litteratur som har beskrivits med termer som *archive fiction* och *archival fiction*.² Denna arkivfiktion har relaterats till *the archival turn*, en teoretisk vändning inom olika kulturvetenskapliga fält som i korthet har inneburit att arkivet inte längre tas för givet som en neutral kunskapsinstitution eller plats för bevarande av det förflutnas handlingar utan även betraktas som ett dynamiskt studieobjekt i sig självt, vars premisser och verkningar är värda att granska. Denna omvärdering har delvis rört sig långt bortom faktiska arkiv och praktiskt arkivarbete då arkivet i lika hög grad har använts som en metafor för att diskutera frågor om minne och glömska, tid och historia, kunskap och makt.³ Även om *the archival turn* i synnerhet förknippas med teoretiska ansatser av bland andra Michel Foucault och Jacques Derrida har

flera forskare hävdar att litteraturen i sig har varit en aktiv part i det sena 1900-talets och tidiga 2000-talets omvärdering av arkivets auktoritet och sanningsanspråk.⁴ I en diskussion av bland annat A.S. Byatts *Possession* (1990), om den samtida upptäckten av okända arkivhandlingar relaterade till två viktorianska poeter som visar sig ha haft en kärleksförbindelse, menar Max Saunders att om arkivet avslöjar hemligheter i dessa litterära verk så är det samtidigt litteraturen som formulerar vad arkivet betyder, vilket innebär att relationen mellan arkiv och sanning blir dynamisk och dialektisk, medierad av fantasi, konst och fiktion.⁵

Saunders resonemang plockas upp i ett temanummer om litteratur och arkiv från 2020 i vilket Tom Chadwick och Pieter Vermeulen beskriver tre olika riktningar inom arkivorienterad fiktion från decennierna kring sekelskiftet 2000.⁶ Den första, som de kallar *recovered history*, är berättelser byggda kring de officiella arkivens tystnader och tomrum med en återupprättande och minnespolitisk funktion, vilka exempelvis kan handla om slaveri, om förintelsen eller om queera liv.⁷ Den andra omtalar de med referens till en studie av Suzanne Keen som *romances of the archive*, berättelser som i bland annat den romantiska berättelsens, den gotiska fiktionens och kriminallitteraturens efterföljd utformas som ett slags *quest narratives*. Här handlar det om utforskningar av specifika skeenden i det förflutna där akademiker eller amatörhistoriker, som i Byatts *Possession*, är på jakt efter bortglömda dokument i materiella arkiv och upplever det förflutnas närvaro som en form av affektiv sanning. Den tredje riktningen, mer kunskapsteoretiskt skeptisk än de föregående, är *historiographic metafiction*, beskriven av Linda Hutcheon som en dominerande tendens inom postmodern fiktion som problematiserar historieskrivningens premisser och betonar vårt textuellt förmedlade förhållande till det förflutna.

Om än skissartad är Chadwicks och Vermeulens ambition att teckna ett litterärt arkivlandskap relaterat till den arkiviska vändningen intressant, då många studier inom området hittills har rört enskilda texter och författare. Samtidigt är sådana distinktioner som de föreslår inte alltid självklara i den litterära praktiken, och närläsningar av enskilda verk kan synliggöra förbindelser och nyanser som förblir dolda i bredare översikter. Med utgångspunkt i *Imago* är syftet här att diskutera hur Liffner både tematiskt och strukturellt problematiserar arkivet som en kreativ resurs och hur romanen reflekterar över minne och glömska, fiktion och historia, liv och död och den förädliska lockelse som driver sökandet efter det förflutnas materiella spår. *Imago* analyseras i relation till de tre riktningar som Chadwick och Vermeulen stakat ut samtidigt som jag visar hur romanen osäkrar gränserna mellan dessa. För att närmare belysa hur detta kommer till uttryck knyter jag bland annat an till Derridas teoretisering av arkivet – i synnerhet hans diskussion om hur begäret att bevara är sammantvinnat med driften att utplåna – och till diskussioner om det postmodernistiska berättandets lek-

fulla nedbrytning av genregränser.⁸ På så sätt vill jag belysa hur Liffners roman deltar i och bidrar till den fortlöpande omvärderingen av arkivets funktion och betydelse och samtidigt sätta hennes författarskap i en vidare litteraturhistorisk kontext. Bland Liffners hittills sex romaner är *Imago* den som mest genomgripande tematiserar och gestaltar frågor om minne, historia, arkiv och materialitet, även om författarskapet i stort engagerar sig i och omtolkar historiska personer och skeenden. Den hittillsvarande mycket sparsamma forskningen om Liffner har inte uppmärksammat *Imago* eller hur återkommande teman och litterära strategier formas redan i de tidiga romanerna. Samtidigt bygger denna artikel vidare på tidigare iakttagelser och analyser, som Tove Solanders uppmärksammande av sinnlighetens betydelse i Liffners författarskap, liksom min egen diskussion av författarens litterära metod som en fantasifull sammansättning av fragment från befintliga litterära verk, betraktade som metaforiska arkiv av berättelser, karaktärer och bilder för senare återbruk.⁹

Analysen nedan inleds med en presentation av *Imago* som sätter romanen i ett litterärt sammanhang som också är av betydelse för dess förhållande till arkiv. Därefter följer en diskussion om *Imago* som arkivfiktion i relation till de tendenser som Chadwick och Vermeulen pekat ut. Här uppmärksammas särskilt romanens reflektion över materialitetens betydelse för ett känslomässigt engagemang i det förflutna, dess intresse för frågor om förvanskning och förvandling av det förflutnas spår och dess förhållande till den frånvaro och tystnad som finns i alla arkiv. Avslutningsvis blickar jag framåt mot alternativa sätt att aktivera arkivet som perspektiv och metafor för att belysa såväl Liffners författarskap som andra litterära exempel.

Arkivbegär och Imagos spegelvärld

När läsaren först möter Esmé Olsen presenterar hon sig som en "historiker" som vill göra "Den stora upptäckten":

Vad jag drömmer om är fyndet av den lilla pappersbiten eller boken ingen tidigare lagt märke till. Kartorna. Den försvunna urkunden. Förstå mig rätt, jag är historiker. Jag söker det förflutna. Ingenting annat betyder egentligen något för mig, bara jakten – inte den som försiggår i en skog eller lungsprängande över häckar och öppna fält – utan sökandet i de torrt doftande biblioteken, de svårtillgängliga privata samlingarna, de hemliga brevväxlingarna – dem som ingen nu levande tidigare varsamt och med andakt vecklat upp. De är mitt byte.¹⁰

Upptakten till *Imago* och Esmés stöld av en bunt handlingar från en arkivkartong för att kanske hitta den "försvunna urkunden", dokumentet som kan ändra på historien, kan läsas i relation till Suzanne Keens diskussion av "arkivromansen" (*romance of the*

archive) som litterär genre.¹¹ Denna skiljer Keen bland annat från konventionella historiska romaner i det att arkivromansen alltid har en fot i samtiden genom att det är där utforskandet initieras. Intrigen i *Imago* konstrueras som ett slags intellektuellt detektivarbete där Esmés sökande efter urkunder och spår driver handlingen framåt. Protagonisten har relativ frihet att agera okonventionellt i sina efterforskningar då hon står utanför akademins revirstrider, och romanen skildrar besök i fysiska arkiv och lägger stor vikt vid materiella aspekter.¹² Keen beskriver arkivromansen som en specifikt brittisk genre formad under 1900-talets två sista decennier och tolkar den som en litterär reaktion på en postimperialistisk samhällssituation uttryckt i en upptagenhet vid nationell historia och nationellt kulturarv. Som ett slags samtida äventyrsberättelse reflekterar arkivromansen på samma gång en ambivalens gentemot äventyrets grundläggande ingredienser – att döda och destruera, besegra, dominera andra människor eller länder, bygga hierarkier och maktimperier.¹³

Keens genresignalement, där Byatts *Possession* spelar en central roll, är inte i alla delar relevant för att belysa en roman som *Imago*, skriven bortom den specifika språkliga, kulturella och politiska kontext som Keen skisserar i sin studie. Liffners intriger är exempelvis mer orienterade mot gränsöverskridanden, inte minst geografiska, än mot det specifikt nationella.¹⁴ I *Imago* ger sig Esmé ut på en resa från Köpenhamn ner till gränstrakterna mot Tyskland i sökandet efter såväl dokument som spår i det fysiska landskapet efter mossmannen och hans historiska sammanhang, och reflekterar över hur krig kan förflytta gränser och kartor ritas om med oöverskådliga konsekvenser för människor och minnen (103). Samtidigt uttrycks i *Imago* en liknande ambivalens gentemot äventyret som den Keen beskriver, här med särskilt fokus på hur det representeras av historiska forskningsexpeditioner. Om Esmé som barn haft polarforskare som John Franklin som idoler (169) ser hon som vuxen mer kritiskt på hur upptäcktsresandena fungerade som "de gamla imperiebyggarnas förtrupper" (221).

En ingrediens som emellertid är central i såväl arkivromansen som i *Imago* – det Esmé beskriver som "fyndet" och "jakten" – är det som med Derrida kunde kallas ett arkivbegär eller en "arkivsjuka".¹⁵ Begäret efter att vara den första som upptäcker något, tolkar något, finner ett ursprung, ett original som tros bära på något slags sanning och autenticitet fungerar som en central drivkraft för intrigen i *Imago*.¹⁶ Men om arkivromansen i regel slutar i övertygelsen om att det finns en sanning om det förflutna, att den kan återfinnas, att den skingrar mysterier och erbjuder "satisfying closure", som Keen formulerar det, förhåller sig *Imago* mer ambivalent och ironiskt till vad vi kan veta om det förflutna.¹⁷ Här visar det sig så småningom att Esmés arkivbegär, hennes strävan efter att rekonstruera det förflutna, är en jakt på någon annans jakt på det förflutna, en efterforskning i spåren av någon annans efterforskningar, arkivbesök i skuggan av någon annans arkivbesök, som alla utmynnar i relativ ovisshet.¹⁸

Romanens konstruktion gör successivt dessa dubbleringar och speglingar tydliga; *Imago* växlar löpande mellan avsnitt som skildrar tre tidsplan som så småningom alltmer flätas samman, bland annat genom att de konvergerar i samma geografiska rum. Esmés berättelse – i jagform – utspelar sig vårvintern 2000 och omspanner tiden från när hon upptäcker polisrapporten till dess hon återvänder till Köpenhamn från sin resa till Sydjylland och Frøslev Mose, där likfyndet i rapporten har gjorts. Intrigmässigt inleds dock romanen med upptäckten av mossliket och med en tysk arkeologs försvinnande under sensommaren 1938, och detta tidsskikt i berättelsen, gradvis utportionerat under romanens gång, skildrar händelser i den vid mossen närliggande Grænsebyen en tid efter upptäckten. Avsnitten från 1930-talet berättas i tredje person med en fokalisering som växlar mellan poliskonstapeln Jens Madsen, polismästare Tomas Rav och den unge assistenten Gabriel Mayer som också är skrivare hos kyrkoherden och bokför alla döda i Grænsebyens folkregister. Mayer har flytt undan de växande antisemitiska strömningarna i Berlin men upplever misstro och främlingsfientlighet även i det nya landet. Ett tredje plan i berättelsen skildrar tiden strax före och under slaget vid Dybbøl vårvintern 1864 då danskarna lider nederlag mot Preussen och Österrike och så småningom får lämna ifrån sig hertigdömena Schleswig, Holstein och Sachsen-Lauenburg. Även dessa partier berättas i tredje person med växlande fokalisering.

I slutet av romanen uppdegas det att Gabriel Mayer har varit anställd som professor vid historiska institutionen där Esmé städar; ett möte med en av Madsens efterlevande släktingar i Grænsebyen leder nämligen Esmé tillbaka till Köpenhamn och till en adress där hon hittar och får tala med samme Mayer, nu en åldrad man (289–300). Möjligen är det även Mayer som via ombud har beställt fram handlingarna från Stasiarkivet som Esmé lägger beslag på i romanens början – kanske i syfte att försöka ta reda på mer om vem mossmannen egentligen var och vad som hände med den försvunne arkeologen F.A. Nadler, som uppföljning av ett skeende som han själv som ung varit en del av.¹⁹ Esmés efterforskningar visar sig alltså vara en upprepning av Gabriel Mayers, men varken han eller hon lyckas fastslå vem soldatpojken i mossen egentligen var.

Även på ett annat plan i romanen finns en dubbling eller spegling knuten till just Gabriel Mayer: romanen *Imago* som helhet har sin spegelbild i Mayers verk *Illusioner*, alltså ett fiktivt verk i verket. Med på sin resa ner mot gränstrakterna till Tyskland tar Esmé nämligen med sig en bok som hon hittat i sin egen bokhylla och som visar sig vara skriven av Mayer, utgiven på det för henne okända förlaget Cerberus Buchdrucker. Esmé beskriver *Illusioner* med följande ord:

Historierna tycktes ordnade efter en egensinnig kronologi, med rapsodiska klipp fram och tillbaka i tiden. Där fanns till exempel ett flertal *novella* som vid hastigt påseende var kuriösa episoder från 1860-talet, andra var små putsade funderingar om krig och människans existens. En essä handlade om den romantiska författaren Hugo von Hoffro-

der (1809–1865) med en analys av hans berättelser. Gabriel Mayer tycktes ta sig själv på mycket stort allvar. (63)

Passagen kan läsas som en ironisk metakommentar om *Imago* i sig, som uppvisar samma "rapsodiska klipp" mellan olika tidsplan, "kuriösa episoder" från 1860-talet och essäistiska partier om krig och människans existens som Gabriel Mayers *Illusioner*. Samtidigt antyder den att *Imago* rymmer en berättelse i berättelsen vilket skapar en spegeleffekt eller svävning mellan ontologiska nivåer. Beskrivningen av *Illusioner* kan ses som en artikulation av den litterära tekniken *mise en abyme*, vilket har definierats på flera sätt men ofta genom att uppmärksamma just att verket innehåller en representation av sig självt och därigenom tematiserar och problematiserar förhållandet mellan konst och verklighet. Jag utgår här särskilt från Brian McHales argument att det måste finnas en tydlig analogisk relation mellan delen (här *Illusioner*) och helheten (*Imago*) samt att delen är ontologiskt sekundär i förhållande till helhetens fiktiva värld.²⁰ En funktion hos en *mise en abyme* kan vara att som en småskalig modell av den större texten hjälpa läsaren att navigera i densamma.²¹ I *Imago* får dock läsaren inte tillgång till Mayers *Illusioner* som helhet, utan den framstår inledningsvis endast som utdrag placerade i Esmés delar av berättelsen, grafiskt markerade som de citat och partier ur boken som Esmé läser (59–61, 147–162, 216–218). En bit in i romanen skapas dock en osäkerhet om vem det egentligen är som står bakom de avsnitt som utspelar sig under 1860-talet. Att Gabriel Mayer tycks ha något med saken att göra antyds då Esmé påstår att en av de kuriösa episoderna från slaget vid Dybbøl som läsaren just läst i själva verket är "en utförlig not i den tredje illusionen" i Mayers bok (91).²²

McHale beskriver en *mise en abyme* som ett slags "doubling or mirroring" som bidrar till att skapa en upplevelse av kuslighet hos läsaren. I mer överförd mening innebär stilgreppet att texten förvandlas till ett nätverk av analogier där allt speglar vartannat och där olika slags dubblingseffekter aktiveras så att det till slut inte går att skilja mellan original och kopia.²³ Detta återkommande litterära grepp hos Liffner antyds redan i *Imagos* inledande motto som kanske också kan läsas som en konstnärlig programförklaring; det långa citatet om titelordet från en latinsk-svensk ordbok anger att *imago* bland annat betyder spegelbild, skuggbild, kopia, eko och efterbildning (5).²⁴

De dubblingar, upprepningar och speglingar som är så framträdande i *Imago* kan även ses som uttryck för en affinitet med en gotisk berättartradition och exemplifierar ett grepp som i gotikens efterföljd ger texten labyrintiska egenskaper.²⁵ Likaså är besattheten av det förflutnas artefakter, upphittade manuskript och bevis ett drag som *Imago* delar med den gotiska berättelsen, vilken Jerome de Groot har beskrivit som en tidig variant av den historiska romanen, mer subversiv och affektladdad än den som senare kom att dominera i kölvattnet av Walter Scott.²⁶

Genom sin genremässiga hybriditet, där en kontrafaktisk lek med verkliga historiska personer och händelser kombineras med inslag från kriminallitteratur, tillsammans med en lång rad intertextuella anspelningar, kan *Imago* därtill läsas i relation till en postmodern berättartradition.²⁷ I sin diskussion om hur postmodernistiskt tanke-gods kommer till uttryck i svensk romankonst omkring millennieskiftet pekar Bo G. Jansson exempelvis på genrehybridisering, polyfoni, metafiction och pastisch – alla drag som kännetecknar *Imago* och andra verk av Liffner.²⁸ Särskilt Janssons beskrivning av den historiesyn som kommer till uttryck i postmodernt berättande är relevant för att belysa *Imago* som en arkivfiction. Den postmoderna romanen är, enligt Jansson, i vissa avseenden en återkomst för det historiska berättandet, men endast historien som en språklig och narrativ efterhandskonstruktion. När detta slags romankonst engagerar sig i det förflutna handlar det om dess representationer här och nu, om historieforskning och om de texter och dokument genom vilka historien framträder, vilket går i linje med Linda Hutcheons diskussion om historiografisk metafiction som en central strömning i postmodernt berättande.²⁹ I *Imago* gestaltas detta inte minst genom textens övervägande fokus på det Jansson kallar metaspråk snarare än objektspråk, på den extradiegetiska akten att berätta, snarare än på gestaltning av ett intradiegetiskt skeende.³⁰ I romanen skildras återkommande personer som antecknar och dokumenterar eller som läser dokument, rapporter och arkivhandlingar, eller som återberättar något som de känner till eller har läst eller varit med om.³¹ Exempelvis avslutas romanens första kapitel, från 1930-talet, med att poliskonstapel Madsen börjar skriva en rapport om likfyndet i mossen (14) och i det påföljande kapitlet, det första med Esmé som berättare, börjar hon läsa vad som uppenbart är samma rapport (26).³² Greppet innebär att stora delar av det som skildras är filtrerat och förmedlat i ett eller flera led, inklusive av Esmé, då det hon läser bara delvis citeras men oftare återges genom hennes egna ord och kommentarer.

Chadwick har iakttagit en liknande struktur i Hilary Mantels roman om den franska revolutionen, *A Place of Greater Safety* (1992), då han konstaterar att Mantel fokuserar mindre på revolutionens händelseförlopp och mer på *hur* det dokumenteras, hur arkivspår produceras och av vem eller vilka. Trots att Mantels protagonister är kända revolutionära nyckelgestalter är de i romanen anmärkningsvärt ofta frånvarande vid avgörande händelser och får dem snarare återberättade för sig genom rapporter och dokument. Alternativt skildrar Mantel hur de själva skriver om dessa skeenden, vilket i sin tur blir ett sätt att belysa – vilket även Derrida har betonat – hur arkivet inte bara registrerar utan även producerar och formar händelser och minnen.³³ Chadwick kopplar detta till den historiografiska metafictionens tendens att peka på skillnaden mellan "the events of the past and the facts by which we assume to know it", som Hutcheon uttryckt det.³⁴ En sådan arkivproblematiserande ansats kan skönjas även i *Imago*, men

här kan tonvikten på att läsa och skriva även ses i linje med en litterär tradition som Hutcheon inte berör – den gotiska – då även den i hög grad skildrar förhållandet till texter och protagonister som läser och skriver.³⁵ Liksom i den gotiska berättelsen blir protagonisterna hos Liffner ett slags teckentolkare och detektiver på jakt efter det förflutna, men ledtrådar söks inte bara i texter och dokument utan även i bevarade föremål och i det geografiska landskapet. På så sätt undersöker romanen idén om att det materiella fungerar som förbindelselänk genom tiden och som en minnets lagringsplats, vilket är ämnet för nästa avsnitt.

Det materiella och föremålets biografi

Ett kapitel relativt tidigt i *Imago* som ingår i Esmés narrativ har rubriken "Metod". Det kan läsas som en polemik mot historieforskningens traditionella tillvägagångssätt formulerat från marginalen; nattstäderskan som kallar sig historiker är en akademisk outsider, vilket enligt Keen är en relativt vanlig position för arkivromansens protagonister. Förutom att Keen använder denna iakttagelse för att separera arkivromans från universitetsroman menar hon att en outsider är en bättre sanningssökare än den som befinner sig i akademins centrum: "[m]ore intuitive, more prone to risk-taking, more powerfully motivated to *know* than a mere academic [...], less bound by conventions, less hampered by respect for hierarchy, and less concerned about career and reputation".³⁶ Esmé själv uttrycker det som att hon retar sig på den "traditionella forskningens envetna ovilja att ge sig ut på fältet" medan hon själv inte har något emot att "skita ner skorna och känna skjortan klibba av svett efter ryggen" (41). Hennes ambition är att "*rekonstruera det förflutna från det befintliga*", vilket kräver att man inte bara förlitar sig på skriftliga källor (41–42, kurs. i original). Om man exempelvis, som Esmé, är intresserad av en specifik historisk plats – slagfältet vid Dybbøl – är metoden att återvända dit gång på gång, under olika årstider och väder, för att kunna rekonstruera och förstå det historiska ögonblicket:

[...] den erfarenheten kan aldrig frammanas vid skrivbordet, den måste upplevas. Det förflutna måste kort uttryckt behandlas som en brottsplatsundersökning, med samma noggranna uppmärksamhet. (42)

Att detta kanske är en "omöjlig uppgift", som Esmé uttrycker det, att det finns så mycket slump, osäkerhet och luckor i vår kunskap om det förflutna, hindrar inte att det är mödan värt att försöka (43). Esmés drivkraft är likväl att

se historien på ort och ställe, se det förflutna gå alldeles om hörnet med uppslagen rockkrage, se den sista skymten av ett klänningsskört, ljudet av försvinnande fotsteg, en röst som ingen längre förmår uppfatta. Spår. (212)

Det arkivbegär som artikuleras i Esmés sökande är alltså påtagligt materiellt. Som i arkivromansen betonas i *Imago* vikten av att resa till och vistas på de platser där något väsentligt har inträffat i det förflutna, men även den förväntan och spänning som förknippas med det fysiska arkivet. I båda fall skapas en upplevelse av att direkt erfara det förflutnas närvaro eller, som historikern och arkivforskaren Arlette Farge har beskrivit det, av att ””vidröra det verkliga””.³⁷ Mot slutet av Esmés resa besöker hon ett tidningsarkiv i Grænsebyen på jakt efter kompletterande ledtrådar i artiklar från perioden omkring upptäckten av mossliket strax innan andra världskrigets utbrott. Den fuktiga källarlokalen där ambitionen att ordna och systematisera verkar ha givits upp på halva vägen jämförs med det antika biblioteket i Alexandria, men detta bibliotek har ”gått till botten i stället för att eldas upp”. Omgiven av ”multnande tidningsrullar”, ”[m]ögel, uppblött trycksvärta och lagrad historia” känner Esmé likväl hur förväntningarna börjar ”dirra” i henne ”som en ström som slagits på” (210).

I en roman som återkommande beskriver dokument och individens avtryck i dessamma är det uppenbarligen ”något speciellt med papper”, som Esmé uttrycker det (211). Som Kristina Lundblad konstaterat i en diskussion om egenskaper hos det analoga respektive det digitala är dokumentets materialitet och form betydelsebärande och meningsskapande på flera sätt.³⁸ Med stöd hos Jean Luc Nancy och Hans Ulrich Gumbrecht beskriver Lundblad hur papperet, exempelvis boksidan, frammanar en relation mellan den som skriver och den som läser som kan förstås i termer av en indirekt beröring. Boksidan fungerar alltså som en taktil och vidrörbar förbindelse mellan avsändare och mottagare. Därtill är det fysiska föremålets närvaro i rummet en viktig aspekt; vi upprättar en rumslig relation till fysiska objekt med en sinnlig komponent; en närvaro som tar oss i anspråk utan att kräva tolkning.³⁹

Även om *Imago* ger uttryck för en grundläggande drivkraft att tolka och skapa mening är det sinnligas närvaro i sig likväl betydande, vilket Solander framhållit om andra verk av Liffner.⁴⁰ På så sätt knyter Liffner i sina romaner an till ett växande intresse för ett mer materiellt och mänskligt förflutet och ger uttryck för ambitionen att sinnliggöra det förgångna, något som konventionell historieskrivning har svårt att förmedla.⁴¹ Esmés öppnande av arkivkartongen på den historiska institutionen är en ”oemotståndlig retning för alla sinnen” (21), hon beskriver Madsens runda och barnsliga handstil i polisrapporten och noterar att han gjort en ”liten anteckning [...] med blyerts i kanten” med det latinska namnet på en fjäril som man upptäckt på liket (37), och tillsammans med polisrapporten hittar hon en tunn anteckningsbok av Gabriel Mayer ”med små skarpa spindelstreck till bokstäver”, där reservoarpenan ibland har fastnat i det dåliga papperet och fått bläcket att flyta ut (39).

Exemplen konkretiserar hur de analoga dokumenten bär spår av individer och har sin egen biografi eller historia. Dokumenten har sedan sin tillblivelse funnits någon-

stans, i mappar, lådor, hyllor, på en plats eller flera, på väg mellan platser, ensamma eller bland andra dokument. De har "burits och lästs, sålts och köpts, överlämnats, glömts bort, återfunnits, vårdats, hanterats och använts av olika människor på olika platser i skilda tider", som Lundblad formulerar det.⁴² Det innebär att dokumenten upprättar konkreta fysiska relationer mellan nuet och det förgångna, vilket är något som bara materiella föremål kan göra. I *Imago* artikuleras detta inte bara i relation till pappersdokument utan även andra föremål bär sin historia med sig och utövar sin särskilda dragningskraft: de kan överleva oss och göra det möjligt att vidröra samma yta som andra specifika människor har vidrört vid olika tidpunkter i det förflutna.

I *Imago* får särskilt ett fickur fungera som ett föremål som skapar förbindelser mellan platser, tider och de människor som använt det, och som dyker upp i olika delar av berättelsen. I ett kapitel kallat "Klockan" besöker Esmé två kvinnor, Jup och Ib, som lever och arbetar i anslutning till den mosse där soldatliktet upptäcktes på 1930-talet (245–248). Jup har i sin ägo ett fickur i silver som varit hennes farfars, och han deltog i slaget vid Dybbøl. Första gången klockan omnämns i romanen är i ett av avsnitten som skildrar förskansningen vid Dybbøl 1863–1864, när denne farfader, Paul Natal, lägger klockan i handen på en ung soldat under det att han berättar om sin uppväxt som son till en dansk sjöofficer och en indisk tjänstekvinna i den dåvarande danska kolonin Tranquebar (73). Långt senare i berättelsen uppdagas att detta fickur troligen ursprungligen har tillhört polarforskaren och äventyraren James Clark Ross, som i sin tur skänkt det till hustrun till en annan polarforskare, John Franklin, vilken senare lämnat det vidare till en sjöman i Portsmouth som förlorat det till "en mörkhyad dansk soldat", vilket kan antas syfta på Natal (257–258). Även om Esmé själv inte är medveten om klockans längre historia illustrerar det faktum att den en gång vidrörts av en av de äventyrare som hon beundrade i sin barndom hur föremåls biografi, deras förbundenhet med det förflutna som ligger inbäddad i deras materialitet, förklarar varför vi bygger upp känslomässiga relationer till dem.⁴³

Med tanke på att *Imago* är en roman som tematiserar vårt förhållande till tid och tidens gång är det inte förvånande att klockan får en symbolisk betydelse, men symptomatiskt är att Esmé aldrig själv rör vid den (248).⁴⁴ Det kan förstås i relation till de Groots diskussion om hur samtidens historiska berättande ofta förser materiella föremål med metafysiska dimensioner samtidigt som de ytterst representerar något som vi aldrig kommer åt. Relationen till det förflutna blir på så sätt på en gång både fysisk och immateriell, spöklik och påtaglig.⁴⁵ Närvaro blir samtidigt frånvaro, vilket är ett relevant sätt att beskriva den ambivalens gentemot de materiella spåren från det förflutna som kommer till uttryck i *Imago*. Denna ambivalens visar även att det slags gränsdragningar mellan olika tendenser inom arkivfiktion som Chadwick och Vermeulen stakat ut inte alltid är självklara i det enskilda fallet. *Imago* tangerar både arkivromansens för-

väntansfulla optimism och den historiografiska metafictionens skepsis gentemot vår möjlighet att ta reda på ”vad som verkligen hände”. Några exempel på hur *Imago* rör sig mot den senare polen ges i följande avsnitt.

Förvanskningar och förvandlingar av det förflutnas spår

I samband med att Esmé beskriver sin metod att försöka rekonstruera det historiska ögonblicket konstaterar hon att det finns så mycket slumpmässighet, osäkerheter och luckor i våra kunskaper om det förflutna att det samtidigt väcker frågan om något annat kunde ha hänt under samma omständigheter. ”Kan man, åtminstone i teorin, ändra på historien?”, undrar hon (43). Frågan skulle kunna läsas som en metakommentar om den historiska fiktionens tendens att söka sig just till historiens dunkla vrår eftersom det ger särskilt utrymme för spekulation och revision.⁴⁶ Sedd mot bakgrund av romanen som helhet har den dock även kritisk udd som riktas både mot medvetna historieförfalskningar och oreflekterade föreställningar om att arkivet, som Saunders har formulerat det, skulle vara en ”repository of truth, of raw history”.⁴⁷ Denna kritik artikuleras i den del av berättelsen i vilken tanken om att ”ändra på historien” formuleras ännu en gång, då av Gabriel Mayer när Esmé möter honom i Köpenhamn efter att ha återvänt från sin resa. Mayer talar om den tyske arkeologen Nadler som försvann i samband med fyndet av mossliket strax innan andra världskrigets utbrott och som senare hittats mördad. ”Vad tysken sökte får vi aldrig veta”, menar Mayer, men lägger samtidigt fram hypotesen om att arkeologen kanske hade tänkt fabricera bevis för att mannen i mossen i själva verket var ”ett *gammalt* fynd, något som skulle skriva in honom i fornforskningens historia”, eftersom en ”anonym död kropp blir vad man gör den till” (296, kurs. i original). Om kroppen kunde framställas som ett forntida fynd skulle det i sin tur kunna stärka Nadlers spekulativa teori om att romarriket hade sträckt sig längre norrut än vad man funnit materiella bevis på, vilket i nästa steg skulle legitimera ”ett nytt västgermanskt världsherravälde” (297).

Under ett tidigare besök på Grænsebyens kyrkogård reflekterar Esmé själv över hur mossliket har utnyttjats även av andra aktörer. Beträktande ett gravmonument som upprättats över den okände soldaten beskriver hon det som att medlemmarna i ”Sønderjyllands Oldtidssamfunds lokalförening”, som knackat in sina namn i porfyren, upprätthåller ”den arga striden mellan tyskt och danskt” i samtiden. Nu när ”varje avslöjande spänne och knapp för länge sedan rostat bort blev soldaten till *vad man ville*”, konstaterar hon, och tillägger att det är ”så mycket säkrare att bedriva krig bland kvarlämnade dokument och urkunder” än på fysiska slagfält (271, kurs. i original). Återigen speglar Mayers och Esmés repliker varandra, då båda noterar att det är för att kroppen aldrig identifieras som den kan annekteras för olika syften. ”Inte alla fastnar i de skrift-

liga källornas raster", säger Mayer efter att ha berättat för Esmé hur han redan 1939 sökt förgäves i Rigsarkivets rullor efter pojkens namn (300). Det hindrar inte Esmé att även hon, dryga sextio år senare, söka på "Rigsarkivet och Krigsarkivet och Det Kongelige Bibliotek" efter samma namn, ett sökande där hon visserligen till slut hittar Paul Natal, ägaren till den gamla klockan, men inte pojken som återfunnits i mossen (305).

Om berättelsen om den okända soldaten illustrerar hur just hans frånvaro i arkiven gör honom till föremål för olika slags manipulationer och försök att ändra historien så rymmer *Imago* även en annan variant av identitetsförfalskning. I detta fall fungerar den som en subversiv motståndshandling som infiltrerar de officiella registren med fiktiva medel. I den del av romanen som utspelas under det sena 1930-talet får Gabriel Mayer så småningom veta att polismästare Rav tillsammans med ortens journalist har hjälpt judiska flyktingar med nya identitetshandlingar. De flyende har fått "gamla goda danska namn" och "en släkttavla", vilket inte ens tyskarna kan ifrågasätta, säger Rav till Mayer (185). Exemplet illustrerar återigen dokumentets och dokumentationens makt och hur – i detta fall – papperet har varit en förutsättning för en människas officiella existens i form av medborgarskap, ytterst som ett uttryck för statens kontroll.⁴⁸ Men om denna aktion är politiskt motiverad får den samtidigt en mer kuriös bakgrund, då Rav ger bilden av att den inspirerats av hans läsning av ett upphittat manuskript med titeln *Förvandlingar*, skrivet av den tyske romantikern Hugo von Hoffroder men stulet av H.C. Andersen som "en pant för Schleswig, Holstein och Lauenburg" (162). I manuskriptet beskrivs hur en förslagen flicka vid namn Ib i en isolerad by på Frøslev Mose vid tiden strax före det dansk-tyska kriget skapar en påhittad genealogi för byns invånare som sedan broderas ut till ett fiktivt register över ett kompani soldater, vilket man säljer till den danska armén under kriget med Preussen och Österrike för att denna ska kunna frisera statistiken och rädda "något av den danska arméledningens sargade rykte" (184). Det fiktiva kompaniet blir en succé, det skrivs sentimentala hyllningsvisor om soldaterna, Köpenhamns unga damer svärmar för dem, ett och annat namn hamnar på kyrkogårdens gravstenar och man dokumenterar nogsamt alla uppgifter om truppförflyttningar och fallna. Fiktionen blir så småningom en del av den officiella historieskrivningen, vilket Rav förklarar med att "[d]en tilltufsade danska nationen behövde sina hjältar" (185). Nedskrivandet förändrar således minnet och vad som tas för sant.⁴⁹

Exemplet kan ses i relation till Hutcheons diskussion om hur den historiografiska metafiktionen medvetet införlivar påhittade detaljer för att problematisera det historiska minnets potentiella felkällor, vilka både kan vara medvetna och ofrivilliga.⁵⁰ En sådan insikt kan givetvis diskuteras på mindre drastiska sätt än vad som görs hos Liffner, men signifikativt är hur *Imago* blandar lekfull humor med allvar för att problematisera vad vi faktiskt kan veta om det förflutna. När Esmé i slutet av berättelsen besöker de officiella arkiven för att knyta ihop några trådar upptäcker hon att vissa dokument

är märkta som möjliga falskari, men konstaterar att då de har bevarats och organiserats som arkivhandlingar har de likväl blivit en del av historien (305). Gränsdragningen mellan fiktion och historia luckras upp, och osäkerheten om vad som egentligen har inträffat understryks av metakommentarer från de olika berättarrösterna. "Kanske har ingenting av allt detta hänt. Kanske var det just så", konstaterar exempelvis Esmé i ett sammanhang då hon föreställer sig hur det var i Grænsebyen utifrån sin läsning av Madsens polisrapport (39). "Historien är förmodligen inte sann. Välj själv", yttrar den anonyma berättaren i ett av 1800-talsavsnitten som återgett en osannolik skröna från slagfältet (89). *Imago* artikulerar öppet sin fiktiva status men också att det förflutna är otillgängligt för oss i generell mening. Som historieorienterad fiktion fungerar den samtidigt, med de Groots formulering, som ett slags arkivets *andre*:

[...] the dissident, illegitimate reflection of the official, with playful inversion and misrecognition inherent in its being. Where the archive or the library is memory, the popular text is mismemory and misquotation.⁵¹

Ordet *play* är centralt i det här sammanhanget. de Groot hänvisar till historikern Robert A. Rosenstone som hävdar att historisk fiktion kan erbjuda en kritik mot konventionella former av historieskrivning just genom det lekfulla.⁵² Att leka med det förflutna, omskapa det och skapa mening av de spår som finns kvar fungerar som uttryck för en insikt om att vi aldrig kan veta hur det egentligen var. Detta "not-knowing articulated as 'play'" är ett annat slags vetande, affektivt, sinnligt och motsägelsefullt snarare än rationellt. Enligt de Groot är det mer angeläget att undersöka hur den historiska fiktionen erbjuder sätt att engagera sig i och reflektera över vårt förhållande till det förflutna än att försöka bedöma dess representativitet.⁵³ Detta förhållningssätt är högst relevant för *Imago* men även för andra verk av Liffner som spinner samband mellan olika tidpunkter, händelser, personer och texter just genom att spela med vårt icke-vetande. En sådan litterär strategi inkluderar även reflektioner över glömska, tomrum och tystnad, vilket diskuteras vidare nedan.

Minne, glömska och arkivens tystnad

Betraktad som en arkivfiktion kan *Imago* alltså läsas i relation till såväl arkivromansens vurm för det materiella, emotionella förhållandet till det förflutna som till den historiografiska metafictionens epistemologiska skepsis. Hur står den då i relation till den tredje formen av engagemang i arkiv som Chadwick och Vermeulen iakttar i samtida litteratur, det de kallar *recovered history*?⁵⁴ Som Chadwick beskrivit det förutsätter denna typ av fiktion en spänning mellan det officiella arkivet och berättelser om det förflutna som bygger på andra slags spår eller direkt på det officiella arkivets tyst-

nader.⁵⁵ Ett klassiskt exempel är Toni Morrisons *Beloved* (1987), inspirerad av en tidningsartikel från 1850-talet om en förrymd kvinnlig slav som dödat ett av sina barn, som gav nya perspektiv på det amerikanska slaveriets historia. *Beloved* är ett exempel på hur historien skrivs om från de maktlösa perspektiv genom att explicit gestalta det förflutnas trauman och ge röst åt de tystade.⁵⁶

Även om också *Imago* riktar sitt söklyd mot de förföljda, kränkta och utsatta och visar på fiktionens förmåga till återupprättelse är det samtidigt uppenbart att det finns luckor i minnet som aldrig kan fyllas, erfarenheter och händelser som inte kan gestaltas. Ett exempel på detta som redan tangerats är historien med kroppen som upptäckts på Frøslev Mose. Så småningom står det klart för läsaren att pojken har våldtagits av en grupp andra soldater i efterspelet av slaget vid Dybbøl och sedan strypts till döds. Det är dock symtomatiskt att detta våld inte skildras direkt i texten utan omtalas av samma flicka som skapat registret med de påhittade soldaterna. Hon berättar för en krigsfotograf på plats om vad som hänt men hon har själv inte bevittnat övergreppet utan fått det beskrivet för sig av några pojkar från byn (283–286). Om detta avsnitt – ett av de som utspelar sig på 1800-talet – därtill ska betraktas som en del av Gabriel Mayers *Illusioner*, så som antyds på annat håll i romanen, tillförs ytterligare ett raster mellan det som ursprungligen hänt och hur läsaren får möta det.

Genom detta indirekta sätt att berätta ställer romanen frågan om vissa försök att återvinna det glömda eller undanträngda i slutändan likväl för oss tillbaka till den frånvaro, förlust och glömska som enligt Derrida är minnandets premiss.⁵⁷ Om så är fallet behöver det ändå inte innebära att själva sökandet är meningslöst. Medan pojkens namn och vem han var aldrig blir klarlagt ger hans öde perspektiv på den främlingsfientlighet som tangeras i andra stråk i berättelsen. I ett av citaten från *Illusioner* noterar Gabriel Mayer att vi bara kan spekulera om varför de mossmänniskor som återfunnits alltid tycks vara något slags offer, ställda utanför samhällets gemenskap. Deras kroppar finns kvar men vi kan inte längre minnas varför de offrats, vilken "bortglömd kodex" som följts. "Lag, religion, lust, vinning, fåfånga, fördom. Välj själv", som Mayer formulerar det (218). Utifrån ett icke-vetande uppmanas på så sätt läsaren att reflektera över vilka drivkrafter som formar vårt sätt att förhålla oss till dem som inte är som vi, även bortom texten och dess specifika berättelse.⁵⁸

Det är dock inte bara luckorna i det offentliga minnet som romanen cirkulerar kring, utan även lakuner i det individuella. När läsaren successivt får veta mer om Es-més egen historia, tidigt moderlös och senare fosterhemsplacerad, med en försumlig men samtidigt dyrkad far, väcks frågan om resan till Sydjylland och ansatsen att rekonstruera det förflutna kanske har lika mycket att göra med att konfrontera smärtsamma barndomsminnen som med den mer detektivbetonade jakten på liket i mossen. Liksom i Liffners första roman *Camera* gestaltar även *Imago* en efterforskning som går i

spåren av en fadersgestalt, även om det i det fallet handlar om en äldre manlig släkting snarare än protagonistens verkliga far.⁵⁹ I *Imago* har Esmés far Kai Olsen ett starkt intresse för krigshistoria, i synnerhet för det amerikanska inbördeskriget. Han är även en stor beundrare av J.D. Salinger, som han inte bara skriver en lång rad brev till (alla sedermera returnerade) utan som även inspirerar honom till dotterns namn genom en av sina noveller (288).⁶⁰ Under Esmés barndom tar Kai med henne på långa sommarvisiteter till trakterna kring Dybbøl och Frøslev mose och läser för den då sexåriga flickan ur de böcker om de ”schleswigska krigen” som han då är upptagen av (58). I romanens nutid, då fadern är död sedan några år, upprepar Esmé resan till Sydjylland med faderns Chevrolet Impala och med nattvakten Mogensen från historiska institutionen som tystlåten chaufför och följeslagare.⁶¹ Tillsammans med Mogensen reser hon inte bara till Frøslev Mose och Grænsebyen utan besöker även en strandstuga som fadern hyrt under deras sommarferier samt ett gammalt jaktstätt där något traumatiskt tycks ha hänt under Esmés barndom, som möjligen inbegriper Kai och en kvinna som han umgicks med då.⁶² Tanken tycks vara att ett återbesök på samma plats ska väcka det bortträngda minnet till liv och att således inte bara den offentliga utan även den privata historien potentiellt skulle kunna rekonstrueras med samma platsorienterade metod. Men på samma sätt som pojken i mossen förblir en gåta låter sig inte heller Esmés minnen lockas fram hur hon än försöker (167–175) – likt ”hala sjödjur” som slinker ”undan en ålalykta” glider de snarare längre bort när hon försöker titta direkt på dem (62).

Solander har beskrivit hur en annan av Liffners romaner, *Drömmaren och sorgen* (2006), motsätter sig ”en psykoanalytisk logik där det gäller att gräva sig allt djupare”.⁶³ Iakttagelsen är relevant även för *Imago* som på liknande sätt förgrenar och dubblar sin berättelse snarare avgränsar och borrar på djupet i sina karaktärer. Ändå leder Esmés resa mot det egna förflutna till en tydlig förändring. Väl tillbaka i Köpenhamn börjar Esmé nämligen ifrågasätta faderns inflytande över hennes liv.⁶⁴ Varför har han namngivit henne efter en novell och inte en hel romanfigur – som aldrig blir äldre än elva år, undrar hon: ”Efter vilken storlek eller omfång skulle jag växa?” (288). Faderns fotografi av Salinger som hon tagit med från strandstugan och nålat fast på sin egen vägg stör plötsligt hennes synfält. Hon sliter ner bilden med konstaterandet att det börjar ”bli dags att stänga några dörrar” och ”slänga några nycklar” (288–289). Hon bränner även alla de brev som fadern skickat till Salinger – vilka hon tidigare i boken beskrivit som sin första samling (16).⁶⁵ Hon funderar på att lämna sitt ensliga nattarbete och börja ”läsa på riktigt” och har i Mogensen fått en ny vän (302). På så sätt blir Esmés resa startpunkten på hennes egen förvandling; hon genomgår en metamorfos lik den fjärilslarv man upptäcker på mossliket och som inspirerar polismästare Rav att lära sig mer om insektens alla stadier, men som kanske också sår ett frö till hans idé om att fabricera nya identitetshandlingar till de judiska flyktingarna (130).

Premissen för denna förvandling, för att något nytt ska börja, tycks emellertid vara att någonting utplånas eller glöms. Eftersom tystnaderna och glömskan har en så framträdande roll i *Imago* blir det därför svårt att betrakta den som en form av *recovered history* i strikt mening, även om den fokuserar på marginaliserade liv. Drivkraften är inte i första hand att förändra det offentliga arkivet; romanen påminner snarare om att arkivet i lika hög grad är en symbol för frånvaro och förlust som för närvaro och återvinnande.⁶⁶ Detta visar sig även i att Esmé inte har för avsikt att sprida insikterna från sina efterforskningar vidare: "Jag tänkte inte skriva något, det gör jag aldrig, det räcker med att *veta*", menar hon (288, kurs i original).⁶⁷ Men vad detta vetande egentligen består i blir aldrig uppenbart. Esmé påstår visserligen att hon "vigt [s]itt liv åt sanningen" (302), men romanen sätter det yttrandet i ett ironiskt ljus när den strax därpå avslutas med ett "rykte" Esmé hört, om en haschkaka i en koffert som tillhört H.C. Andersen, ett rykte som än så länge bara är skvaller, något "som måste vänta till i morgon för att bli sant" (307). Ännu en gång apostroferas alltså på ett lekfullt och gäckande sätt snarare ett icke-vetande vilket, enligt de Groot, inte ska ses som vetandets motsats utan som "a different thing altogether", ett uttryck för hur vi kan förhålla oss till att vi omöjligt kan veta hur det faktiskt var.⁶⁸

Arkivfiktion och fiktionen som arkiv

Imago gestaltar ett engagemang riktat mot det förflutna som på en gång betonar vikten av det materiella och sinnliga som omöjligheten att rekonstruera det historiska ögonblicket. Romanen aktiverar det som med Derrida kunde beskrivas som arkivets paradox – bevarandets och hågkomstens beroende av destruktion – och gör den till en drivkraft i sin narrativa konstruktion.⁶⁹ Även om den skildrar vurmen för urkunderna visar den samtidigt hur arkivet är ett "uttryck för en ständig brist", som Farge formulerat det.⁷⁰ På så sätt blir *Imago* inte bara en berättelse om att finna spår, utan lika mycket om deras försvinnande, förvanskning och omvandling. I romanens motsägelsefulla förhållande till det förflutna rör den sig dock återkommande mot det fabulerande, magiska och lekfulla, vilket också visar på dess sätt att problematisera arkivets sanningsanspråk. Inte minst hyllas fiktionens generativa kraft; det är exempelvis med fiktionens hjälp som de judiska flyktingarna får ett nytt liv.

Läst mot bakgrund av Chadwicks och Vermeulens tre riktningar inom arkivfiktion visar *Imago* hur dessa tendenser snarare överlagras än hålls isär, även om romanen kan tyckas ha mest gemensamt med den historiografiska metafiktionen genom sin lekfulla problematisering av officiell historieskrivning. *Imago* demonstrerar fiktionens förmåga att både bekräfta och undergräva våra föreställningar om såväl arkiv som arkivfiktion. Symtomatiskt är att denna utforskning och prövning sker på såväl ett tematiskt som på

ett strukturellt plan – inte minst är de många lagren av förmedlande narrativa led en indikation på det senare, liksom i vidare mening den speglade struktur som antyds redan i romanens titel och genomsyrar den i dess helhet. Artikeln har därmed velat visa hur *Imago* inte bara exemplifierar arkivfiktion i en svensk samtidskontext – där den skulle kunna situeras i en tradition av historienorienterat postmodernt berättande decennierna omkring år 2000 – utan hur den också utmanar det slags kategoriseringar som Chadwick och Vermeulen föreslår genom att iscensätta arkivet som en ambivalent struktur där minne och glömska, bevarande och förvandling samexisterar.⁷¹ I förlängningen skulle man kunna hävda att romanen arbetar emot olika slags rationalistiska impulser att kategorisera och sortera – praktiker som arkivet, men även litteraturvetenskapen, annars brukar förknippas med. Detta apostroferas explicit och metonymiskt i Esmés beskrivning av sig själv som ett ”*taxonomiskt* tomrum” (59, kurs. i original).⁷²

Det finns emellertid även andra sätt att aktivera arkivet som analytisk kategori för att fördjupa vår förståelse av Liffners författarskap och som kan ge uppslag till framtida studier. Elin Ivansson och Alison Gibbons har nyligen argumenterat för behovet av en ökad uppmärksamhet på hur litteratur inte bara gestaltar och problematiserar arkiv på ett tematiskt plan utan också låter det fungera som poetik och estetisk strategi.⁷³ En analys som går i denna riktning är min egen tidigare diskussion av Liffners skrivande som ”arkontiskt”, med stöd i Abigail De Kosniks teoretisering av hur olika slags texter fungerar som resurser för ett slags appropriering litteraturskapande som ständigt expanderar arkivet – den enskilda textens eller den vidare kulturens – med nya berättelser och omtolkningar.⁷⁴ Intertextuellt orienterade läsningar av detta slag belyser hur Liffner romaner konstruerar ett spel av allusioner på andra texter men också spelar med historiska händelser och personer.⁷⁵ I lika hög grad skulle man dock kunna hävda att Liffner – med utgångspunkt i befintligt litteratur- och kulturgods – successivt konstruerar sitt eget egensinniga arkiv genom att ackumulera en samling motiv, figurer, bilder och landskap som hämtas fram och får uppträda i nya variationer och konstellationer i roman efter roman.⁷⁶ Här samsas manuskript och arkiverade rapporter med kartor, klockor och klädesplagg i grönskimrande nyanser, rödhåriga personer, polarfarare och männskor med djuriska drag, spökhundar och andra gengångare, segling och sjöfart, leriga, fuktiga och krigshärjade landskap, gravöppningar och resor till dödsriket. Liffners romaner fungerar arkivbyggande genom att belysa litteraturskapande som en process av bearbetning men ger den en märkbart materiell laddning. I *Imago* fångas den inte minst i det egenpåfunna ordet ”förmultnelse” som återkommer vid ett par tillfällen, bland annat då Esmé besöker jaktstället och beskriver hur naturen håller på att ta över den gamla byggnaden som befinner sig i ”sin omvandling från en form till en annan” (172).⁷⁷

Marcus Nicholls har föreslagit uttrycket *generative decay* för att beskriva det slags konstnärliga och textuella nedbrytning som är förutsättning för att nya estetiska ut-

tryck ska födas.⁷⁸ Enligt Nicholls är nedbrytning texters naturliga tillstånd och han menar att denna process av förfall som genererar nytt liv påskyndas i synnerhet genom adaptationer och omtolkningar.⁷⁹ Ytterst är Nicholls mål med en alternativ metaforik för skapandeprocesser att slå in ännu en kil i romantikens inflytelserika modeller för kreativitet och författarskap. I stället för en fortsatt besatthet av "the holistic untouchable bodies of canonized works" föreslår han att vi omfamnar en mer demokratisk idé om "creative impurity".⁸⁰ Nicholls metaforiska beskrivning lämpar sig väl för att beskriva Liffners litterära strategier, samtidigt som *Imago* i sig erbjuder besläktade bilder. "Förmultnelse" är förutsättning för metamorfos och nyskapelse, vilket i *Imago* artikuleras såväl materiellt som textuellt.

Betraktat som ett arkiv illustrerar Liffners författarskap Derridas iakttagelse att destruktionen är lika viktig för arkivet som bevarandet, men även att arkivet inte är statiskt utan ett dynamiskt och generativt fenomen.⁸¹ Liffners romaner uppmanar till läsningar riktade mot de omvandlingar som formas i spelet mellan minne och glömska, och som snarare än att fokusera på det enskilda verket rör sig på tvärs genom romaner för att undersöka deras överlagrade versioner och variationer. Att följa i spökhundarnas spår, ta rygg på de rödhåriga eller ge sig ut på vandring i våtmarkerna kan ge ytterligare möjligheter att belysa en kreativ premiss som är synnerligen konsekvent hos Liffner: ingenting är nytt men allt kan förvandlas.

NOTER

- 1 Eva-Marie Liffner, *Camera*, Stockholm 2001, s. 239–243.
- 2 Se Max Saunders, "Archive Fiction", *Comparative Critical Studies*, 8, 2011:2–3, s. 169–188; Shane Weller & Ben Hutchinson, "Archive Time", *Comparative Critical Studies*, 8, 2011:2–3, s. 133–153; Tom Chadwick & Pieter Vermeulen, "Literature in the New Archival Landscape", *Lit: Literature Interpretation Theory*, 31, 2020:1, s. 1–7.
- 3 Jfr t.ex. Otto Fischer & Thomas Götselius, "Arkivens ordning. Introduktion till ett temanummer", *Lychnos*, 2013, s. 77–85, här: s. 78–79; Erich Ketelaar, "Archival Turns and Returns", i *Research in the Archival Multiverse*, red. Anne J. Gilliland, Sue McKemmish & Andrew J. Lau, Clayton 2017, s. 238–246.
- 4 T.ex. Saunders 2011; Tom Chadwick, "Documentary Evidence. Archival Agency in Hilary Mantel's *A Place of Greater Safety*", *Lit: Literature Interpretation Theory*, 31, 2020:2, s. 165–181.
- 5 Saunders 2011, s. 173. En annan arkivfiktion som Saunders uppmärksammar är Umberto Eco's *Il nome della rosa* (1980).
- 6 Chadwick & Vermeulen 2020, s. 2–3.
- 7 Jfr även Jerome de Groot, *The Historical Novel*, London 2010, s. 148–171.

- 8 Jacques Derrida, *Archive Fever. A Freudian Impression*, övers. Eric Prenowitz, Chicago 1998 [1995]; Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, London 1988; Bo G. Jansson, *Millennieskiftets svenska roman och novell*, Hedemora 2016. "Postmodernism" syftar i den här artikeln fr.a. på vissa estetiska uttryck och konstnärliga praktiker, inte uteslutande men ofta förknippade med perioden från 1960-talet och framåt, även om dessa estetiska former har många beröringspunkter med en bredare diskussion om filosofiska, sociologiska och politiska frågor som ofta också diskuterats utifrån samma paraplybeteckning. Jfr Sven-Olof Wallenstein, "Inledning: Vad var det postmoderna?", i *Svar på frågan: Vad var det postmoderna?*, red. Sven-Olof Wallenstein, Stockholm 2009, s. 7–21.
- 9 Tove Solander, "Sinnlighetens slott. Eva-Marie Liffners Drömmaren och sorgen som queert allkonstverk", *Tidskrift för genusvetenskap*, 2013:4, s. 69–89; Emma Eldelin, "Mellan arkiv och fantasi. Syskonen Brontës tidiga världsskapande i Eva-Marie Liffners *Blåst!*", *Sam-laren* 2023, s. 143–174. Paralleller finns även med en nyligen publicerad magisteruppsats i vilken Jessica Eriksson kombinerar queerteoretiska och arkivteoretiska perspektiv för att diskutera hur Liffners roman *Lacrimosa* (2011) belyser queerpersoners motivation och möjligheter att skriva och skriva om sin egen historia. Eriksson uppmärksammar särskilt romanens mångbottnade dialog med Carl Jonas Love Almqvists *Drottningens juvelsmycke*. Se Jessica Eriksson, *Historier av tårar. Eva-Marie Liffners Lacrimosa som queert arkiv* (Institutionen för kultur och samhälle, Linköpings universitet, 2025), <https://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:1974457/FULLTEXT01.pdf> (1.9.2025).
- 10 Eva-Marie Liffner, *Imago*, Stockholm 2004 [2003], s. 15. I det följande ges sidhänvisningar till denna källa inom parentes i löpande text.
- 11 Suzanne Keen, *Romances of the Archive in Contemporary British Fiction*, Toronto 2001.
- 12 Jfr Keen 2001, s. 28–62, 231.
- 13 Keen 2001, s. 22–23.
- 14 Flera av Liffners romaner utspelar sig t.ex. delvis i England – det gäller *Camera*, *Drömmaren och sorgen* (2006), *Blåst!* (2016) och *Vem kan segla* (2019). Förutom i *Blåst!* skildras här protagonister som rör sig mellan svenska och engelska miljöer.
- 15 Uttrycket arkivsjuka hämtar jag från Eivind Røssaak, som menar att *Arkivsyken* vore en lämplig norsk översättning av Derridas *Mal d'archive*, då den fångar båda de termer som Derrida anspelade på, "the fever and the psyche". Se Eivind Røssaak, "The Archive in Motion. An Introduction", i *The Archive in Motion. New Conceptions of the Archive in Contemporary Thought and New Media Practices*, red. Eivind Røssaak, Oslo 2010, s. 14.
- 16 Jfr Derrida 1998, 54, 85, 91; Carolyn Steedman, *Dust. The Archive and Cultural History*, New Brunswick 2002, s. 3–8. Tomas Götselius menar att Derrida med sin diskussion om arkivbegäret indirekt dekonstruerar historievetenskapens "ursprungsretorik som den ironiskt nog försöker frigöra sig från genom att – likt källkritikern om och om igen – gå till arkivet". Se dennes "Åter till arkivet", i Wolfgang Ernst, *Sorlet från arkiven*, övers. Tommy Andersson, Göteborg 2008 [2002], s. 11.
- 17 Keen 2001, s. 14. Denna tolkning görs även i recensioner av *Imago* liksom av *Camera*, se t.ex. Helena Norrman, "Mystisk jakt på det förflutna", *Borås Tidning* 22.3.2001; Ulrika

- Kärnborg, "Livet på en jylländsk mosse", *Dagens Nyheter* 13.9.2003; Sabina Ögren, "Spänning med språklig spänst", *Borås Tidning* 29.9.2003.
- 18 Samma struktur finns även i *Camera*, där Johanna Hall, den samtida protagonisten, följer i spåren av sin avlidne äldre släkting Jacob, och där bådas jakt bl.a. kretsar kring att ta reda på vad som hänt med en flicka som försvunnit under det tidiga 1900-talet.
- 19 Det kan tyckas osannolikt att en polisrapport om ett likfynd på Frøslev mose skulle hamna i Stasis arkiv, men i romanen förklaras det alltså med att den kopplas samman med en efterlysning av tysken Nadler som så småningom görs eftersom han aldrig återvänder till Flensburg där han är stationerad, jfr Liffner 2004, 51. Valet av Frøslev med omnejd som plats för centrala delar av romanen är intressant också med tanke på att ett danskt koncentrationsläger upprättades här i andra världskrigets slutskede, även om det i romanen inte finns några uppenbara anspelningar på detta. Tack till en av artikelgranskarna för denna upplysning.
- 20 Brian McHale, "Cognition En Abyme. Models, Manuals, Maps", *Partial Answers. Journal of Literature and the History of Ideas*, 4, 2006:2, s. 175–189, här: s. 176–177. Jfr även Bo G. Jansson, *Postmodernism och metafiction i Norden*, Uppsala 1996, s. 94–95. För en utförlig begreppsgenomgång, se Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris 1977.
- 21 McHale 2006, s. 180.
- 22 Att Mayer själv gjort efterforskningar om 1860-talet i samband med att han som ung försökt ta reda på mer om liket i mossen stärker också bilden av att dessa avsnitt kan kopplas till Mayers *Illusioner*, jfr Liffner 2004, s. 39.
- 23 McHale 2006, s. 177.
- 24 I efterordet anger författaren att citatet om *imago* är hämtat från Axel W. Ahlbergs, Nils Lundqvists och Gunnar Sörboms *Latinsk-svensk ordbok* från 1952, se Liffner 2004, s. 309.
- 25 Jfr Claudia Lindén, "Är litteraturhistorien alltid redan queer? Karen Blixens lek med gotiken", i *Queera läsningar*, red. Katri Kiivilaakso, Ann-Sofie Lönngren & Rita Paqvalén, Hägersten 2012, s. 108–109; Mattias Fyhr, *De mörka labyrinterna. Gotiken i litteratur, film, musik och rollspel*, Lund 2003, s. 94–114. Lindén diskuterar Karen Blixens förhållande till gotiken med hänvisning till bl.a. Eve Kosofsky Sedgwicks *The Coherence of Gothic Conventions* (1986). Liffner har nämnt Blixen som en av sina favoritförfattare, se Jenny Aschenbrenner, "En cocktail av saga och fakta", *TT Spektra* 18.9.2003. Även Solander har läst Liffners *Drömmaren och sorgen* i relation till gotiska konventioner, se Solander 2013, s. 74–75.
- 26 de Groot 2010, 15–16.
- 27 Jfr Hutcheon 1988; Brian McHale, *Postmodernist Fiction*, London 1994 [1987].
- 28 Jansson 2016, s. 71, 75, 84, 112.
- 29 Jansson 2016, s. 114–115; jfr Hutcheon 1988, s. 105–123.
- 30 Jansson 2016, s. 88–89.
- 31 Även detta är ett grepp som används redan i *Camera*, som har många strukturella likheter med *Imago*.
- 32 Symtomatiskt är också att Madsen inte är med vid undersökningen av likfyndet utan skriver sin rapport baserad på skriftliga underlag från Rav och Mayer som Esmé inte har till-

- gång till. Det får henne att reflektera över hur Ravs renskrivande av vad de andra berättat innebär att alla ”kanter och frågetecken” försvinner ur historien, Liffner 2004, s. 37.
- 33 Chadwick 2020, s. 165, 171–174; jfr Derrida 1998, s. 17.
- 34 Hutcheon 1988, s. 223, kurs. i original. Detta kan jämföras med den postmodernistiskt inspirerade historieforskaren Alun Munslovs argumenterande för vikten av att ontologiskt separera *the past* (det förflutna) och *history* (historien): det förflutna är det som en gång var och inte längre är, medan historien är en ”corpus of narrative discourses *about* the once reality of the past produced and fashioned by historians”, se Alun Munslow, *Narrative and History*, Basingstoke 2007, s. 9, kurs. i original. Jfr även Sara Edenheim, *Anakronismen. Mot den historiska manin*, Göteborg 2011, s. 9–16.
- 35 Jfr Fyhr 2003, s. 106–108.
- 36 Keen 2001, s. 30. Jfr med Hutcheon 1988, s. 12, 114, som menar att en ”ex-centrisk” position är vanlig i historiografisk metafiktion som ofta låter de marginaliserade framträda som subjekt och berättare. Detta grepp kan även yttra sig i att historiska personer intar ex-centriska positioner. I *Imago* skulle man t.ex. kunna hävda att H.C. Andersen är ett exempel på det senare, då hans uppträdande i romanen inte i första hand handlar om att autentisera de historiska avsnitten utan snarare att spegla Esmé och hennes resa. Båda reser nämligen till samma plats och konfronterar där ett minne av en idealiserad figur, jfr Liffner 2004, s. 149–162 och 163–175 – avsnitt som dessutom följer direkt på varandra i texten.
- 37 Arlette Farge, *Smaken av arkivet*, övers. Tommy Andersson, Göteborg 2019 [1989], s. 24. Jfr Keen 2001, s. 48–52.
- 38 Kristina Lundblad, ”Dokument, taktilitet och ’diakronisk doft’. Om några förmågor och egenskaper hos det analoga och digitala”, i *Återkopplingar*, red. Marie Cronqvist, Patrik Lundell & Pelle Snickars, Lund 2014, s. 350.
- 39 Lundblad 2014, s. 352–355.
- 40 Enligt Solander har de sinnesförmimmelser Liffners prosa skapar inte en ”underordnad status som ’gestaltning’ eller ’utsmyckning’ av intrigen” utan spelar en central roll i Liffners berättande, se Solander 2013, s. 73.
- 41 Jfr Jerome de Groot, *Remaking History. The Past in Contemporary Historical Fictions*, London 2016, s. 19–21; Kristina Fjelkestam, *Begäret efter det förflutna. Retrofil och queer temporalitet i 2000-talets historievurm*, Göteborg 2025. Fjelkestam ser detta intresse artikuleras t.ex. i tv-program som *Historieätarna*, medeltidsfestivaler, biografiskt och historiskt orienterade filmer och tv-serier och historiska romaner.
- 42 Lundblad 2014, s. 355.
- 43 Jfr Lundblad 2014, s. 356. Klockan fungerar dock i ett annat avsnitt, från Mayers *Illusioner*, som något som separerar snarare än binder samman, vilket i förlängningen kan ses som en problematisering av en linjär temporalitet. Här filosoferar den anonyme ”han” som är textens fokalisator över att människans tidsbegrepp och ”de många mekaniska ur som tickande rör sig framåt” åtskiljer människor som befinner sig i samma geografiska rum men vid olika punkter i tiden, se Liffner 2004, s. 61.
- 44 Även Eriksson har noterat att föremål får en symbolisk betydelse i Liffners *Lacrimosa* och uppmärksammar bl.a. hur spegelmotivet används för att problematisera förhållandet mel-

lan verklighet och representation samtidigt som det knyter romanen till en längre tradition av att – via detta motiv – skildra samkönat begär, se Eriksson 2025, s. 35–41.

45 de Groot 2016, 89–90, 112.

46 Jfr McHale 1994, s. 87, 90.

47 Saunders 2011, s. 174; jfr Marco Codebò, "The Dossier Novel. (Post)modern Fiction and the Discourse of the Archive", *InterActions. UCLA Journal of Education and Information Studies*, 3, 2007:1, s. 12–13; Ernst van Alphen, *Staging the Archive. Art and Photography in the Age of New Media*, London 2014, s. 14–15; Farge 2019, s. 35–39.

48 Jfr Jacques Derrida, *Paper Machine*, övers. Rachel Bowlby, Stanford 2005 [2001], s. 55–61; Paul Benzon, *Archival Fictions. Materiality, Form, and Media History in Contemporary Literature*, Amherst & Boston 2021, s. 219–220. I en diskussion om olika arkivförståelser i Michel Foucaults tänkande skriver Knut Ove Eliassen att arkivet som institutionell praktik fungerar som en mekanism för socialisering, subjektivering och kontroll i den moderna världen genom att det förser nationalstatens individer med ett förflutet, en identitet, ett namn, "in short, a record", vilket i sin tur syftar till att bemästra framtiden, se Knut Ove Eliassen, "The Archives of Michel Foucault", i *The Archive in Motion. New Conceptions of the Archive in Contemporary Thought and New Media Practices*, red. Eivind Røssaak, Oslo 2010, s. 48.

49 I en recension av *Imago* menar Björn Gunnarsson att den har drag av magisk realism och ser likheter med den danske författaren Ib Michael som ofta lästs i denna litterära kontext, se Björn Gunnarsson, "Eva-Marie Liffners roman är kusligt bra", *Hallandsposten* 11.9.2003. Den isolerade byn på mossen med ett folk som beskrivs som "lite eget, liksom inkrökt mot sin egen mitt" (Liffner 2004, s. 178) kan också föra tankarna till byn Macondo i Gabriel García Márquez *Cien años de soledad* (1967). I en diskussion om den magiska realismens och det postmoderna berättandets relation till den historiska romanen har Jerome de Groot resonerat om hur Macondo hemsöks av det förflutna och hur den snarare än att utvecklas är dömd till cirkularitet, vilket han bl.a. ser manifesteras i upprepningen av namn över generationer, se de Groot 2010, s. 130. I *Imago* bär flickan Ib på 1860-talet samma namn som kvinnan Ib som lever tillsammans med Jup och som Esmé möter då hon reser till Frøslev mose för att leta reda på platsen där soldatliktet påträffades. Även Jup har samma namn som en karaktär som dyker upp i avsnitten som utspelar sig på 1930-talet.

50 Hutcheon 1988, s. 114.

51 de Groot 2016, s. 16.

52 Rosenstones studie som de Groot refererar till är *History on Film/Film on History* (2006).

53 de Groot 2016, s. 5. Jfr Fjelkestam 2025, s. 133–135.

54 Chadwick & Vermeulen 2020, s. 2.

55 Chadwick 2020, s. 169.

56 Jfr de Groot 2010, s. 149–150.

57 Jfr Derrida 1998, s. 9–12, 19. Derrida formar sin arkivteori genom psykoanalysens raster genom att beskriva det som att arkivbegäret, driften att bevara, förutsätter ett hot om glömska, en destruktionsdrift som han ser som inbyggd i arkivet.

- 58 I det här sammanhanget spelar det även roll att romanen ger just Gabriel Mayer en så framträdande roll som den som tillsammans med Esmé står för romanens essäistiskt och kritiskt reflekterande partier.
- 59 Jfr Liffner 2001, s. 50.
- 60 Salingers novell, "For Esmé – with love and squalor" publicerades 1950.
- 61 Liffner har beskrivit Esmé som en hommage till karaktären Smilla i Peter Høegs *Fröken Smillas fornemmelse for sne* (jfr Aschenbrenner 2003), och det går att iaktta flera paralleller mellan protagonisterna: båda är tidigt moderlösa och har en komplicerad relation till sina fäder; båda är på jakt efter sanningen om något som hänt i det förflutna och genomför sina efterforskningar bland annat genom att ta hjälp av en manlig följeslagare – "Mekanikern" i Smillas fall, Mogensen i Esmés, båda med förnamnet Peter (jfr Peter Høeg, *Fröken Smillas känsla för snö*, övers. Ann-Mari Seeberg, Stockholm 1995 [1992], s. 79 med Liffner 2004, s. 63). Därutöver artikuleras i båda romanerna en imperialismkritik som implicerar Danmarks koloniala historia (även om den danska kolonialismen är mer central hos Høeg). I andra avseenden är de mycket olika; exempelvis har arkivet inte en lika central funktion i Høegs roman, som därtill har mer karaktär av actionspackad thriller medan *Imago* snarare relaterar till pusseldeckaren även om pusslet aldrig blir fullständigt (jfr även Liffner 2001, s. 31–32, 255).
- 62 I sin recension av *Imago* tolkar Björn Gunnarsson det som att Esmé bevittnat ett mord i sin barndom, men även om Esmé hittar några tidningsklipp om ett mord som begåtts i trakten vid den tidpunkt då hon befunnit sig där som barn blir det, som jag läser texten, aldrig klarlagt om detta är upphovet till hennes bortträngda minne, jfr Gunnarsson 2003 med Liffner 2004, s. 173–174.
- 63 Solander 2013, s. 78.
- 64 Det är inte bara fadern Esmé gör upp med utan även den handläggare på socialtjänsten som gjort antaganden om henne som barn utan att försöka förstå henne, jfr Liffner 2004, s. 303–304.
- 65 Detta i kontrast till Salingers Esmé, som ger en beundrande bild av sin döde far och som sparat ett antal av dennes brev, jfr J.D. Salinger, *For Esmé – with Love and Squalor*, London 2010 [1950], s. 74.
- 66 Jfr Wolfgang Ernst, *Sorlet från arkiven*, övers. Tommy Andersson, Göteborg 2008, s. 23, 28–32; Farge 2019, s. 55. För en diskussion om hur arkivvetenskapen kan inspireras av såväl Derrida som av arkivorienterad konst för att problematisera en alltför stark tilltro till arkivets förmåga att bevara och återvinna, se Caroline Huang, "Dwelling on the 'anarchival'. Archives as indexes of loss and absence", *Archival Science*, 20, 2020:3, s. 263–277.
- 67 Här syns åter en likhet med *Camera*, som avslutas med att den samtida jagberättaren Johanna Hall visserligen dechiffrerar och renskriver sin äldre släktings anteckningar, men lägger dem i en portfölj som hon ställer undan med konstaterandet att "allt kan man inte få veta eller ens minnas", se Liffner 2001, s. 260.
- 68 de Groot 2016, s. 5.
- 69 Jfr Derrida 1998, s. 8–12.
- 70 Farge 2019, s. 55.

- 71 Jansson menar exempelvis att verk som Ecos *Il nome della rosa*, Byatts *Possession* och John Fowles *The French Lieutenant's Woman* (1969) har varit viktiga inspirationskällor för svensk postmodernistisk, historieorienterad och ofta pastischerande roman. I sin översikt diskuterar han särskilt Carina Burmans *Den tionde sånggudinnan* (1996), flera romaner av Anna-Karin Palm liksom Gabriella Håkanssons *Aldermanns arvinge* (2013), men jag menar att Liffners romaner hade varit andra tänkbara kandidater i det här sammanhanget. Se vidare Jansson 2016, s. 112–119. Därmed inte sagt att det är den enda relevanta litteraturhistoriska eller genremässiga kontext som Liffner kunde knytas till – som Amanda Svensson har beskrivit det har Liffner "mutat in ett helt eget hörn i den svenska samtidsprosan" genom att kombinera "skrönan, detektivhistorien, den språkliga maskeraden och den historiska romanen", se Amanda Svensson, "En hyllning till fantasin", *Helsingborgs Dagblad* 29.9.2016. Även om den här artikeln har fokuserat på *Imagos* relation till historisk fiktion i vid mening ska det alltså inte tolkas som ett antagande att Liffner skriver historiska romaner, även om den historiska romanens konventioner är en av flera relevanta genrekontexter att diskutera i samband med författarskapet.
- 72 Jfr van Alphen 2014, s. 19; Annelie Bränström-Öhman, "Arkivets 'tiderum'. Sara Lidmans skuggtexter", *Lychnos*, 2013, s. 193–211, här: s. 196. Esmé beskriver även Gabriel Mayers *Illusioner* i liknande termer, då hon konstaterar att boken inte ger någon ledtråd till "om det rörde sig om ett vetenskapligt arbete, en essä eller roman, något som antagligen torde ha drivit institutionens bibliotekarie till vanmäktigt ursinne", se Liffner 2004, s. 61.
- 73 Elin Ivansson & Alison Gibbons, "Important Artifacts and Literary Media in Archival Autofiction", i *The Routledge Companion to Literary Media*, red. Astrid Ensslin, Julia Round & Bronwen Thomas, London 2023, s. 101
- 74 Eldelin 2023, s. 144; jfr Abigail de Kosnik, *Rogue Archives. Digital Cultural Memory and Media Fandom*, Cambridge, MA 2016.
- 75 Jfr även Solander 2013 och Eriksson 2025, som båda uppmärksammar den intertextuella tätheten i Liffners romaner. Solander antyder även ytterligare en potentiellt intressant analytisk ingång då hon beskriver hur *Drömmaren och sorgen* har en arkitektonisk struktur som påminner om "historiska sätt att arrangera kunskap spatialt, som kuriosakabinettet och minnespalatset", se Solander 2013, s. 73. Jämförelser med arkivliknande strukturer – metaforiska såväl som materiella – i äldre tid skulle således kunna fungera som ännu en fruktbar utgångspunkt för vidare analyser.
- 76 Stort tack till en av granskarna på min förra artikel om Liffner som gav mig inspiration till denna tankegång.
- 77 Uttrycket "förmultnelse" används några sidor tidigare (Liffner 2004, s. 168) då Esmé först kommer till huset hon besökt i sin barndom, men även då hon besöker Gabriel Mayer och beskriver hur den "mustiga doften av papper statt i stillsam förmultnelse" gör henne "väl till mods" (ibid., s. 292). Förmultnelse finns inte som substantiv i *Svenska Akademiens ordlista* eller *Svenska Akademiens ordbok*.
- 78 Marcus Nicholls, "The Adaptive Afterlife of Texts. Entropy and Generative Decay", *Adaptation*, 14, 2021:3, s. 313–334. Nicholls hämtar bl.a. inspiration till sin metafor från Charles Baudelaires estetik och i synnerhet dikten "Une charogne" (jfr ibid., s. 329).

79 Nicholls 2021, s. 314.

80 Nicholls 2021, s. 331.

81 Jfr Chadwick & Vermeulen 2020, s. 4, som resonerar om hur särskilt samhällets digitalisering i allt högre grad har gjort arkivet till en "site of processing rather than preservation", även om både bearbetning och bevarande alltid har varit principer för att organisera arkiv. För arkivteoretiska studier som kopplar arkivets processuella och dynamiska karaktär till digitalisering, se t.ex. Ernst 2008; Gabriella Giannachi, *Archive Everything. Mapping the Everyday*, Cambridge, Mass. 2016.

ABSTRACT

Emma Eldelin, Department of Culture and Society, Linköping University

"The story is probably not true. You decide": Archive, Materiality, and Memory in Eva-Marie Liffner's *Imago*

This article discusses Eva-Marie Liffner's novel *Imago* (2003) in relation to contemporary literary engagement with archives and archival practices. Informed by the *archival turn* – a theoretical shift that reconceptualized archives as sites of knowledge production and power rather than neutral repositories of the past, what has been labelled *archival fiction* interrogates the relationship between archives, history, and narrative. Drawing on perspectives from Jacques Derrida, Linda Hutcheon, Jerome de Groot, and literary criticism on archives, this article examines *Imago* as an instance of archival fiction, thematically and structurally problematizing the archive as a site of truth. Through its protagonist Esmé Olsen, who stumbles upon a box of documents from the Stasi archives, *Imago* engages with archival desire, materiality, memory, and the urge to reconstruct specific moments of the past. However, the novel ultimately resists the idea that archives can yield absolute truths and instead foregrounds gaps, silences, and the elusiveness of historical knowledge, questioning the possibility of retrieving what once happened.

Analysing Liffner's novel in dialogue with recent critical discussions on archival fiction, the article argues that *Imago* complicates Chadwick's & Vermeulen's (2020) suggestion of different directions within such fiction at the turn of the twenty-first century. Furthermore, the article situates Liffner's work within broader literary traditions and discusses how the combination of elements of historical novels, postmodern fiction, and gothic narrative informs *Imago* as an archival fiction. In conclusion, it is suggested that Liffner's novels construct an intricate intertextual archive of recurring motifs, figures, and landscapes, ultimately illustrating how literary fiction engages with archives not only thematically but also at the level of form by enacting archival processes of accumulation, transformation, and reinterpretation.

Keywords: Eva-Marie Liffner, *Imago*, archival fiction, memory, materiality

"Tidens äktenskap"

1930-talsdebatter om kvinnors yrkesarbete, konstnärskap och hem i Margit Palmers noveller i Idun

AV SARA PÄRSSON

"Utan tvivel ha tidens äktenskap större problem och mera komplicerade konflikter att brottas med än en gången generations. Många människor bryts ner däri och gå under" skriver veckotidningen *Iduns* redaktion (1930:36).¹ Påståendet inleder ingressen till "Tidens äktenskap. Tre generationer" av Margit Palmær, den första av totalt sju noveller av Palmær som publiceras i *Idun* 1930–1931. De bär alla den gemensamma rubriken "Tidens äktenskap" och ska enligt redaktionen *"skildra några fall, vart och ett på något sätt karaktäristiskt för den ovissa men intressanta brytningstid vari vi leva"*.² Jag menar att Margit Palmær i "Tidens äktenskap" inte bara visar upp 1930-talet som en brytningstid för äktenskapet utan i novellerna sätter en rad av sin samtids debatter i relation till varandra. Palmær beskriver en medelklass där äktenskapsproblemen vid det tidiga 1930-talet består av frågor om äktenskapet som jämlikt kamratskap eller hierarkisk beroenderelation, om kvinnors yrkesarbete eller hemarbete, samt om tradition eller modernisering av hushållet.

I den här artikeln analyserar jag Margit Palmærs noveller "Tidens äktenskap" i *Idun* 1930–1931. Syftet är att visa hur Margit Palmær använder frågan om äktenskapet som ett sätt att diskutera kvinnors villkor i yrkeslivet och hemmet. Kvinnors relation till hem, äktenskap och yrkesarbete är litterära teman som återkommit i kvinnors samtidslitteratur ända sedan 1880-talet.³ Jag vill bidra till forskningen om kvinnors samtidslitteratur genom att visa hur dessa teman förs fram och varieras av Palmær i *Idun* under det tidiga 1930-talet. Jag intresserar mig för noveller som publiceras i veckotidningar för att de genom publiceringssammanhanget hamnar i en skärningspunkt mellan aktuell debatt, litterär ambition och underhållning. Min hypotes är att veckotidningsnoveller kan problematisera eller visa oväntade sidor av samtidsfenomen. Palmærs noveller har en stark tidsprägel och lämpar sig väl för att läsas som inlägg i tidens debatt. De publiceras i *Idun* som är en veckotidning med kulturell profil, och som gör anspråk på "att hålla en novellavdelning av hög litterär halt med särskild vikt lagd på att presentera noveller av de bästa svenska – eftersom det är en kvinnornas tidning – författarinnenamnen just nu."⁴ Novellerna har alltså en viktig ställning i publikationen. Men det

är ovanligt att *Idun* publicerar noveller i en serie, ett faktum som bidragit till att jag uppfattat Palmærs "Tidens äktenskap"-noveller som särskilt intressanta att analysera.⁵

I analyserna lyfter jag fram de rumsliga aspekterna av kvinnorollens omvandlingar under mellankrigstiden. Som Doreen Massey i *Space, Place and Gender* (1994) utgår jag teoretiskt från att rum och plats, liksom genus är kulturella konstruktioner. Och det viktiga är att inte bara förstå genus och rum som historiskt föränderliga konstruktioner, utan att de konstrueras i relation till varandra.⁶ I Palmærs noveller knyts äktenskap och arbete tätt till frågor om rum och plats genom beskrivningar av bostäder, funktionalistiska idéer och konstnärsateljéer. Jag kommer särskilt att uppehålla mig vid frågor som rör kvinnan som yrkesarbetande eller försörjd hemmafru, samt vid den betydelse som tillskrivs hemmet och hushållsarbetet. Doreen Massey menar också att förståelsen av kvinnan som synonym med och knuten till hemmet fungerar som ett sätt att begränsa kvinnors rörlighet, och i ett patriarkalt samhälle fungerar som ett sätt att hålla kvinnor i underläge.⁷ Therese Hellberg har, med bruk av Massey, noterat att den tankemodell som hindrar kvinnans rörlighet genom att göra henne synonym med hemmet och moderskapet är återkommande hos 1940- och 50-talets kvinnliga svenska författare. Hellberg menar att de litterära texterna ömsom kritiserar och luckrar upp kopplingen, ömsom stärker den.⁸ Här märks hur de ämnen som Palmær tar upp för diskussion i sina noveller fortsätter med att vara aktuella under följande decennier.

Introduktionen till "Tidens äktenskap" beskriver det tidiga 1930-talet som en brytningstid. Ett ord för äktenskap på jämställda grunder var *kamratäktenskap*, vilket under 1930-talet blev ett modebegrepp. Historikern Emma Severinsson har i den fashionabla kvinnotidningen *Charme* sett en utveckling från att kvinnor under det tidiga 1920-talet förväntas vara "kamrater *åt* en man", till att makarna på 1930-talet snarare "önskas var kamrater *åt* varandra".⁹ Litteraturvetaren Kristina Fjelkestam beskriver begreppet kamratäktenskap som en internationellt spridd beskrivning av en mer jämställd äktenskapstyp, "den öppenhjärtiga relation mellan makar som till exempel Dockhems-Nora saknade".¹⁰

Att äktenskapet är under omvandling på 1930-talet hänger samman med stora politiska och juridiska förändringar. Kvinnor fick rösträtt 1921. Samma år infördes också en ny könsneutral äktenskapsbalk. Lagen gav kvinnor större möjligheter till ekonomisk självständighet, även om forskare är oeniga hur stort genomslag detta juridiska erkännande hade i praktiken.¹¹ Det var enklare att ta ut skilsmässa för de som ingick äktenskap sedan den nya äktenskapsbalken trätt i kraft, och skilsmässorna ökade under 1920-talet, vilket i pressen beskrevs som "en modeföreteelse", men också som en "skilsmässoepidemi".¹² Under 1900-talets inledande decennier hade kvinnors succesivt ökade tillgång till utbildning och yrkesarbete varit ett faktum. På 1930-talet ifrågasattes dock kvinnors roll på arbetsmarknaden kontinuerligt och flera lagförslag om

att gifta kvinnor inte skulle ha rätt till arbete lades fram. Historikern Ulla Wikander menar att "motstånd[et] mot den gifta kvinnans ekonomiska oberoende hårdnade så snart det blev ekonomiskt dåliga tider".¹³ Vid tiden var det praxis bland privata arbetsgivare att avskeda kvinnor som gifte sig eller blev gravida. Även 1938 års befolkningskommission betraktade relationen mellan kvinnorna och samhället som problematisk och ville, som Yvonne Hirdman visat, "lösa problemet med kvinnorna och samhället" genom att fastställa "husmoderskallet" som norm i det socialdemokratiska samhället. Kvinnors position skulle förbättras genom att arbetet i hemmet gavs högre status, enligt logiken att det gick att "höja kvinnors värde genom att höja hemmets värde, genom att höja hemarbetets värde".¹⁴ Synen på kvinnans plats var alltså långt ifrån entydig under 1930-talet. 1939 antogs dock en lag som slog fast att kvinnor hade rätt att behålla sin anställning även om de gifte sig eller blev mödrar.¹⁵

Novellerna i sitt sammanhang

Palmærs skisser publicerades i *Idun* mellan nr 36 1930 och nr 22 1931. Samtliga texter i serien hade vid publicering rubriken "Tidens äktenskap", med särskiljande underrubrik, men jag benämner i artikeln texterna med enbart underrubriken. Novellernas titlar är "Tre generationer" (1930:36), "Äventyret" (1930:41), "Konstnärskamrater" (1930:45), "Faster Bollas förmaksmöbel" (1930:49), "Byråchefens andra vår!" (1930:51), "Amanuensen" (1931:11) och "Lyckligt slut" (1931:22).

I artikeln analyseras fem av novellerna i tematiska avsnitt, där synen på den gifta kvinnans roll i "Tre generationer" och "Lyckligt slut" lyfts fram i det första analysavsnittet. Följande analysavsnitt fokuserar på hur konflikten mellan moderskap och konstnärskap skildras i "Konstnärskamrater". Därefter visar jag hur Palmær beskriver generationskonflikt i relation till modernistiskt boende och livshållning i "Faster Bollas förmaksmöbel", och i ett sista avsnitt undersöks betydelsen som Palmær tillskriver förståelse inom äktenskapet i "Amanuensen". Även novellerna "Äventyret" och "Byråchefens andra vår!" innehåller inslag av dessa teman, men har mindre utpräglad tidskarakteristik varför jag bedömt dem som mindre relevanta att analysera som del av diskussionen om kvinnors villkor under tidigt 1930-tal.

De äktenskapliga problem som behandlas i "Tidens äktenskap" kretsar framför allt kring kvinnors arbete i och utanför hemmet, inklusive kvinnors konstnärskap. En viktig aspekt utöver det är makars förståelse för varandra. Otrohet tematiseras, men framstår då i huvudsak som symptom på andra problem i relationerna såsom bristande förståelse. Varken utom- eller inomäktenskapligt sex beskrivs som den huvudsakliga källan till avgörande äktenskapsproblem. Texterna handlar bara i två fall mer utvecklat om familjebildning, barn eller moderskap. Mest centralt är moderskapet i "Konstnärskamrater".

kamrater”, och temat är närvarande även i ”Lyckligt slut”. Den relativt undanskymda plats som Palmær ger moderskapet i sin skildring av äktenskapet kan jämföras med Bibi Jonssons *Blod och jord i trettiotalet* (2008) som visar att moderskapet har en tydligt framskjuten position i den antimoderna strömningen hos kvinnliga romandebutanter under årtiondet.¹⁶ Även Hellberg, som undersökt skildringar av kvinnors livsvillkor i svenska samtidsromaner och krönikor från 1940- och 50-talet, förstår sexualitet och moderskap som centrala för frågan om kvinnans plats i folkhemmet.¹⁷

Novellerna publiceras inte på någon fast plats i veckotidningen *Idun*, men har liknande utformning: Texten inleds på en helsida, där en svartvit illustration är placerad i anslutning till rubriken. De första sex novellerna är illustrerade av H. Holmgren, den sista av A. Bergman. Enligt standard i dags- och veckopress avslutas novellerna längre fram i samma nummer, då med enklare rubrik och i enstaka spalt, ofta omgivna av annonser. I ingressen beskrivs ”Tidens äktenskap”-texterna som skisser. Här bör ordet skiss förstås i linje med SAOB-definitionerna av ordet litterär skiss: text som utgör en ”skildring”, eller ”karaktärisering” i ”hastiga drag”.¹⁸ Palmærs ”Tidens äktenskap”-texter passar benämningen skiss genom att antingen utgöra ögonblicksbilder, eller bestå av återberättade längre skeenden med typifierade karaktärer. Jag använder ordet noveller för att benämna texterna, och läser ”Tidens äktenskap” som en del av veckotidningen *Iduns* skönlitterära prosamaterial. Karaktärerna tillhör mestadels välbärgad medel- och överklass i stadsmiljö. I fem av texterna är kvinnor de mest centrala karaktärerna och i två står män i fokus.¹⁹ Alla skisserna är skrivna i tredje person, berättaren är opersonlig och har viss tillgång till karaktärernas tankar. Det rör sig alltså inte om självbiografiskt reflekterande texter, utan karaktärerna och situationerna är fiktiva exempel. Huruvida de problem som Palmær framställer är representativa för tidens faktiska äktenskap faller utanför ramen för min undersökning. Uppenbart är dock att skisserna främst skildrar en viss grupp av befolkningen, som liknar veckotidningen *Iduns* läsekrets.

I den klassiska studien *Fruar och damer* (1974) menar Margareta Berger att *Iduns* tilltänka läsare kring 1930 bäst kan beskrivas som ”den allmänbildade damen”.²⁰ Uttrycket beskriver både läsekretsens klass och dess ambitionsnivå. Att vara en dam förutsätter god uppfostran och tillhörighet i medel- eller överklassen, och allmänbildningen kräver därutöver ett engagemang som sträcker sig längre än det egna hemmet och familjen. Berger menar också att skribenterna i *Idun* var ”medvetna om att ligga ett steg före eller över den allmänna kvinnoopinionen, även de egna läsarna”, varför tilltalet blev antingen ”till eller om” läsarna, och tonen ”uppfordrande, i önskan att stimulera, vägleda”.²¹

Veckotidningen *Idun* grundades redan 1887, vid sekelskiftet 1900 fick den en mer kulturell profil, och försågs då med undertiteln *Illustrerad tidning för kvinnan och hemmet*. Eva Hökerberg var chefredaktör för tidningen 1928–1962.²² Per-Olof Mattsson

beskriver *Idun* som en del av den ”etablerade, borgerliga veckopressen som var stora konsumenter av noveller” under mellankrigstiden. Han menar att *Idun* dessutom var ”en av de mest prestigefulla veckotidningarna” att publicera sig i ur författarnas synvinkel, eftersom de betalade ganska bra och premierade svenska författare.²³ Veckotidningen publicerade alltså i huvudsak noveller av samtida, svenska författare och prioriterade litteratur av kvinnliga upphovspersoner. Av de 69 texterna som i årsvolymens innehållsförteckning 1930 listas under rubriken ”Noveller och skisser” är 49 skrivna av kvinnliga författare.²⁴ Det kan jämföras med ”Veckans novell” i söndagsbilagan till *Dagens Nyheter*, en annan publikation som var prestigefull för författare att publicera noveller i.²⁵ 1930 publicerade *DN* 51 ”Veckans novell”, varav 46 av manliga författare och 5 av kvinnliga.²⁶ Novellerna i *Idun* skrivs alltså i påfallande hög grad av kvinnor – många av dessa har borgerlig klassbakgrund – som Julia Svedelius, Dagmar Edqvist, Hertha Odeman och Margit Palmær. Bland övriga novellförfattare i *Idun* 1930–1931 kan nämnas Erik Askund, Rudolf Värnlund och Hans von Rosen. Berger skriver att *Iduns* strävan efter att ständigt ge läsarna inblick i den aktuella kulturen genom publicering av litteratur och nygjorda illustrationer var ”speciellt karakteristiskt för *Idun*” i förhållande till andra veckotidningar för kvinnor.²⁷

I en kvantitativ genomgång av veckotidningsnoveller i *Idun* och *Husmodern* beskriver Berger novellerna i *Idun* 1930 utifrån miljö, tema, karaktärers ålder och kön m.m.²⁸ Hon beskriver novellernas sammanlagda motivvärld som ett ”novellsamhälle”.²⁹ Majoriteten av novellerna i utspelar sig i Sverige, i samtiden, med kvinnliga huvudkaraktärer. Strax över hälften av novellerna i *Idun* 1930 berör enligt Berger temat ”äktenskap” vilket – även med hänsyn till att en novell kan listas i flera tematiska kategorier – visar att det är ett mycket vanligt ämne.³⁰ Som andra tematiska kategorier har Berger listat ”parning” (i betydelsen parbildning), triangeldrama, generationer, ”samhälle, omvärld” och ”övriga”. I jämförelse med *Husmodern* 1930 ser Berger att äktenskapet är ett klart vanligare tema i *Idun*, medan själva parbildningen är vanligare i *Husmodern*.³¹ På så vis utgör alltså Palmærs noveller en god representant för *Iduns* fiktionsprosa. Från sin 1970-talshorisont ser Berger *Idun*-novellerna med äktenskapstematik som oinspirerade och avfärdar Palmærs noveller om moderna äktenskap som ”tendensredogörelser och inget mer”. Berger skriver: ”Det är ju tråkigt att kvinnan med uppgifter utanför hem och parning tycks så föga inspirerande för konstnärlig gestaltning i varje fall i novellformat”.³² För min undersökning uppfattar jag inte den drastiska tidsprägel som ett problem med Palmærs noveller, utan en tillgång. Att beskriva samtiden är ju också det uttalade syftet med ”Tidens äktenskap”.

Margit Palmær (1898–1991) skrev noveller, romaner och pjäser, men också artiklar och debattinlägg. Palmær kom från en akademisk familj där det var självklart att döttrarna skulle få en högre utbildning så hon studerade språk, konst- och litteraturhis-

toria i Uppsala och Stockholm och tog kandidatexamen 1922.³³ Under senare delen av 1920-talet väcktes Palmærs politiska intresse för socialismen, och hon kom särskilt att engagera sig för att förbättra kvinnors tillvaro i linje med sin politiska övertygelse. Palmær tillhör den skara av fria skribenter som medverkade sporadiskt i *Idun*, med skönlitterära, journalistiska och debatterande texter. Men hon skrev också i andra publikationer som *Husmodern*, *Tidevarvet* och *Morgonbris*.³⁴

Palmær ville förbättra kvinnors position i samhället och förespråkade rationalisering av hemarbetet för att möjliggöra yrkesarbete för kvinnor.³⁵ Etnologen Lissie Åström beskriver Margit Palmær som en representant för "det tunna skikt av intellektuella, progressiva kvinnor som under 30- och 40-talen gjorde sig till tolk för tidens allmänna framtidsideologi med stark tilltro till möjligheten att skapa ett friare och mer rationellt fungerande samhälle".³⁶ I Åströms studie av husmödrarnas möte med folkhemsidealerna får alltså Margit Palmær ikläda sig rollen som folkhemsideolog, och det var hon på sitt sätt. Historikern Katarina Larsson är den forskare som mest utförligt har lyft fram Margit Palmær, då med fokus på hennes politiska engagemang i kvinnoföreningar och hennes journalistiska och debatterande texter.³⁷ Palmær var medlem i flera kvinnoföreningar och blev enligt Larsson "en centralgestalt i Örebros kvinnopolitiska liv" sedan hon 1928 flyttat till staden.³⁸ Larsson beskriver Palmær som samarbetsinriktad och pragmatisk och menar att "Palmærs strategiska samarbetsidé gick ut på att [...] man kunde samarbeta kring ett gemensamt behov trots olika värdegrund."³⁹ I linje med Larssons beskrivning utgår jag från att Palmær är pragmatisk även då hon skriver i *Idun*, vars kvinnopolitiska ståndpunkter har likheter med hennes egna, men vars borgerliga politiska linje hon (som socialist) inte delar. Att Palmærs politiska och skönlitterära skrivande ligger nära varandra kommer att märkas i mina analyser av novellerna "Tidens äktenskap". Men närheten mellan politisk vilja och litteratur märks också exempelvis i novellsamlingen *Mot en ny kärlek* (1933), som belyser konsekvenserna av att abort är olagligt vid tiden.⁴⁰

Litteraturvetenskaplig forskning har inte uppmärksammat Palmær i någon större utsträckning. Kristina Fjelkestam analyserar i *Ungkarlsflickor, kamrathustrur och manhaftiga lesbianer. Modernitetens litterära gestalter i mellankrigstidens Sverige* (2002) Palmærs romaner *Studentska* (1927) och *Marianne Tegern* (1931) som en del av sin studie av samtidsromaner av mellankrigstidens kvinnliga författare.⁴¹ Då jag, liksom Fjelkestam, är intresserad av litterära skildringar av en kvinnoroll som under mellankrigstiden är i förändring blir hennes avhandling en viktig samtalspartner.

Den gifta kvinnan: docka, slav eller yrkeskvinna?

– [...] Och jag tänkte, att om jag inte var sådär säker, utan mer ljuv och kvinnlig och bestämde mig för att gå upp i min man, skulle det gå bättre.

– Nå, men då har du ju en lysande chans, då Evert vill att du ska sköta hemmet! [...]

Lilian skakade på huvudet.

– En lysande chans att bli en liten nersutten, slavande hustru, beroende av sin man i fråga om ekonomi och åsikter och allt, det är vad jag har. Du må tro, jag har försökt i tre veckor, [...]. Men när jag så haft byk – så stod jag inte ut längre.⁴²

Dialogen är hämtad ur ”Tre generationer” där kvinnors eventuella yrkesarbete utgör i novellens centrala äktenskapsproblem. Den unga frun Lilian har sökt upp sin mormor för att tala ut om sina bekymmer. Titelns tre generationer är mormodern som varit hemmafru och nu är änka, en yrkesarbetande mor (som omtalas i sin frånvaro), och en ung gift kvinna som håller på att ompröva sitt val att inte yrkesarbeta. Genom de tre generationerna presenterar Palmær frågan om kvinnors plats i hemmet eller på arbetsplatser som ett dilemma som flera generationer av kvinnor redan ägnat sig åt. Som Heggstad visat diskuterade kvinnliga författare redan under det moderna genombrottets 1880-tal möjligheten att kombinera äktenskap och yrkesliv, eftersom den gifta medelklasskvinnans relativt sysslolösa roll förknippades med tristess och känslor av meningslöshet.⁴³ Men då förstods dock ofta arbete och äktenskap som ”två oförenliga storheter”.⁴⁴ Palmær påminner alltså om att frågan redan länge varit aktuell då mormodern i ”Tre generationer” får uttrycka att hon visserligen trivts med sin tillvaro som hemmafru, men ändå upplevt att det ”började bli otillräckligt” för en kvinna att verka enbart i hemmet.⁴⁵

Hemmafrun kunde alltså uppfattas som synnerligen omodern vid 1930-talets början, och det fanns olika sätt att lösa detta problem. Ett sätt att försöka höja husmoderns status var att även för hemmafruns eller husmoderns räkning göra anspråk på titeln yrkeskvinna. I *Idun* (1930:27) argumenterar ordförande för Sveriges Husmodersföreningars riksförbund att de husmödrar som sköter hemmet ”måste lära sig, att de ha ett yrke”. Eleonor Lilliehöök, menar alltså inte att kvinnor ska lämna hemmet, utan att hemmafrun behöver få ”medvetandet att vara en yrkeskvinna bland andra yrkeskvinnor” och därigenom börja betrakta själva hushållsarbetet som ett yrkesarbete och i detta arbete införa rationalisering och modernisering.⁴⁶ Den åsiktsriktning som Lilliehöök företräder betraktar, tvärt emot Palmær, kvinnors arbete i hemmet som en viktig samhällelig uppgift, och positionerar det som modernt och nödvändigt genom att peka på det som ett yrkesarbete. Att Lilliehöök får framföra sina ståndpunkter i *Idun* ser jag som ett exempel på omvärldsbevakande rapportering av företeelser som intresserar veckotidningens läsare.

Åter till Palmær. I "Tre generationer" framställer mormodern kvinnors önskan till yrkesarbete utanför hemmet som en fråga om att anpassa sig till en samhällelig förändring. Det är en förändring som inte värderas som positiv eller negativ, utan bara bör accepteras. Mormodern stöttar också Lilians nya trevande önskemål om yrkesarbete utanför hemmet och har tidigare sett till att hennes egna döttrar fått yrkesutbildning. Lilians mamma, som ej närvarar vid samtalet, har också arbetat som tandläkare även sedan hon fått barn.⁴⁷

Samtidigt betonas i "Tre generationer" mormoderns egen kompetens som husmor då hon under samtalet ägnar sitt barnbarn praktisk omsorg. Mormodern lyfter "omsorgsfullt upp ytterkläderna" som Lilian slängt ifrån sig "skakar dem och småputtrar över slarvan Lilian", innan hon serverar te och kex. Med anledning av detta uppmärksammar Lilian i förbifarten att mormodern passat bra för den roll hon haft i hemmet som gift kvinna: "Egentligen [...] är det inte alls underligt, att morfar härdade ur med äktenskapet i femtio år. När det var dig han var gift med."⁴⁸ Mormoderns äktenskap har alltså varit lyckligt. Äktenskapet mellan Lilians föräldrar har däremot slutat i skilsmässa, vilket dottern skyllet på moderns alltför stora självständighet. Lilian framhåller att hon själv sörjt över att ej "ha en pappa", och att hon därför inte velat att hennes framtida barn ska riskera samma sak. Skilsmässa må ha blivit vanligare vid denna tid, men medför att en förälder tilldelas ensam vårdnad om barnen. Därför har Lilian, på tvärs mot de äldre generationernas förväntningar på självständighet, hittills föresatt sig att vara "ljuv och kvinnlig", och "gå upp i" sin make snarare än att skaffa sig egna yrkesintressen.⁴⁹ Paret har ännu inga barn, men Lilian hoppas att de kommer att få det så småningom.

Lilian har alltså föresatt sig att vara en ljuv hemmakvinna för att inte riskera skilsmässa. I början av sitt äktenskap har hon varit hyfsat tillfreds, då hon förestått ett hushåll som mestadels skötts av en jungfru. Nu har dock parets ekonomi förändrats, vilket medfört att Lilian behövt sköta hushållet utan tjänstefolk i tre veckor. Sedan hon provat både den sysslösa och den med hushållsarbete fullt upptagna gifta kvinnans roll, har hon nu fattat motvilja mot tanken både på att vara makens "docka" och att vara hans "slavinna".⁵⁰ Ordvalet påminner om hur frågan om kvinnans ställning diskuterades under det sena 1800-tal då Ibsens dockhem var i ropet.

Problemet handlar om beroende och frihet, även detta ett klassiskt tema i kvinnors samtidsskildringar.⁵¹ Lilian menar att hon inte vill bli "fri", utan bara "oberoende".⁵² Hon vill alltså inte skiljas, men inta en mer jämlik position i äktenskapet. I det citat som inleder analysen säger Lilian att positionen som hushållsarbetande "slavinna" förutom de praktiska uppgifterna också innebär att bli beroende av sin make i "ekonomi och åsikter och allt".⁵³ Att hushållsarbetet har tydliggjort det hierarkiska i parets relation tycks vara det som stör Lilian allra mest, liksom upptäckten att maken uppskat-

tar ojämlikheten. För Lilian har veckorna inneburit en prövning, och samtidigt har maken varit ”belåten”. Lilian beskriver för mormodern att Evert ”gick och kråmade sig som en tupp och kommenderade: Lilian, var är mina tofflor? Lilian, är inte maten färdig än?”⁵⁴ Han tycks njuta av att bestämma över henne.

Lilian vill nu skaffa sig ett yrke för att slippa vara så beroende av maken, och ha möjlighet att anställa jungfru på nytt. Men maken Evert, som trivs bra med att ha henne hemma, motsätter sig saken. Hur ska hon kunna övertyga honom? Vid samtalets slut hittar Lilian sitt argument: det är just för att maken ska vara säker på att äktenskapet verkligen byggs på kärlek, snarare än beroende, som han borde låta henne yrkesarbeta. I själva verket skulle båda parterna kunna känna sig säkrare på att ha ett äktenskap byggt på kärlek om relationen präglas av oberoende. Detta argument för kvinnors självständighet är inte nytt utan används exempelvis i Elin Wägners *Pennskaffet* (1910).⁵⁵

Som avslutningsord säger mormodern att Lilian, hennes ”lilla bortskämda tös” nu ”äntligen blivit en stor och vuxen kvinna!”⁵⁶ Viljan att yrkesarbeta framställs alltså som ett tecken på mognad, och utgör en konsekvens av att hon provar på äktenskapets andra möjliga kvinnoroller. På så vis utgör Lilian motsatsen mot en annan och vid tiden betydligt vanligare yrkesarbetande kvinnokategori – de som arbetar i väntan på äktenskap. Historikern Emma Severinsson menar att de tre typer av yrkesarbetande kvinnor som förekommer i det veckotidningsmaterial hon undersökt från 1920-talet och tidigt 1930-tal är ”[s]jälvförsörjande som arbetar i väntan på äktenskap, ungarlskvinnor och singelkvinnor”.⁵⁷ Här lyser den yrkesarbetande frun med sin frånvaro. Historikern Ulla Wikander menar att arbetsmarknaden under mellankrigstiden var uppbyggd på premissen att kvinnor arbetade i väntan på äktenskapet, men sedan skulle sluta arbeta.⁵⁸ *Idun* gör dock ansträngningar för att uppmärksamma den relativt osynliga kvinnokategorin ”den självförsörjande frun” och för att lyfta fram hennes särskilda livserfarenheter hålls en läsarbrevtävling 1929–30.⁵⁹ Palmær och *Idun* insisterar alltså tillsammans på den yrkesarbetande hustruns rätt att finnas och höras.

Även i ”Lyckligt slut”, den sista av ”Tidens äktenskap”-texterna i *Idun* (1931:22), samtal två kvinnor med varandra om äktenskapet och sin relation till hemmet. Men här betraktas frågan om gifta kvinnors yrkesarbete som mer komplicerad. Systrarna Lolly och Vera träffas i ”Lyckligt slut” för sin vanliga lördagslunch på restaurang i Stockholm. De representerar diametralt olika kvinnoroller, vilket illustreras av att den gifta Lolly har tagit Djursholmståget in till stan från sitt villasamhälle för att göra ärenden, och den självförsörjande fränskilda Vera har kommit promenerande direkt från ”den studio hon disponerade om förmiddagarna för att göra sina rytmiska övningar”.⁶⁰ Att samtalet är en vanlig litterär form i samtidsromaner som vill diskutera ”kvinnlighetens konstruktioner” har Kristina Fjelkestam noterat, i mellankrigstidens romaner får ”de typifierade väninnorna” ofta inta motsatta positioner och framför sina argument.⁶¹

Som ett av exemplen på detta tar hon upp Palmærs debutroman *Studentska* där två studentskor diskuterar med en vacker ung kvinna som tar männen i försvar.⁶² I "Lyckligt slut" använder sig Palmær åter av en liknande konstruktion, men låter positionerna intas av två sinsemellan mycket olika systrar.

Lolly 34 år är en "vardagsmänniska" som trivs bra i sin villa i Djursholm med make och barn.⁶³ Lolly har nöjd intagit den normativa husmoders- och modersrollen. Fokus i "Lyckligt slut" ligger dock på den fem år yngre systemen som inte funnit sig tillrätta i hemmet och äktenskapet. Vera kategoriseras som "konstnärsmänniska". Hon har nyligen skilt sig från dirigenten Karl men avslöjar under lunchen för systemen att hon fortfarande träffar honom ofta. Det är i själva verket Karl som köpt de färska violer hon bär på sin kapp. "[V]i har aldrig varit så lyckliga, och så kära i varandra, som nu under skilsmässan" anförtror Vera sin syster.⁶⁴ Skilsmässan beror alltså inte på att de slutat älska varandra. Deras problem har i stället varit att de två var inkompatibla i "att bo och äta ihop", allt det vardagliga "hushållsmaskineriet" har gjort dem olyckliga.⁶⁵

Lolly häpnar över avslöjandet, och föreslår att de före detta makarna på nytt borde flytta ihop, och verkligen anstränga sig för att komma överens. Lolly förstår kärleksrelationer som beroende av ett gemensamt hem, vilket Vera bemöter som en föråldrad och konventionell hållning. Vera säger syrligt till sin syster: "jag förmodar att det är allt förstånds toppunkt att koka sin potatis i samma gryta och hänga sina kläder i samma garderob".⁶⁶

Avståndstagandet från äktenskapet innebär för Veras del framför allt ett avståndstagande från det äktenskapliga hemmet, och den husliga roll hon förväntats inta där. I ytterligare en tillskruvad kommentar säger Vera: "Ett hem är en institution, som befordrar hälsa och välbefinnande och förhindrar mångt tillfälle till allvarligt arbete!"⁶⁷ Hon börjar alltså med att på ett konventionellt vis tillskriva hemmet viktiga positiva värden, men vänder det till ett påstående om att upptagenheten av hemmet håller kvinnor borta från annat, viktigare, arbete. Vera uttrycker här den ståndpunkt som Palmær ofta återkom till: att det är synd att kvinnor så ofta avstår från yrkesarbete och begränsar sig till att ägna sig åt hemmet. Mest avgörande för att Vera och Karl blivit så olyckliga av att bo tillsammans tycks vara att de före detta makarna har oförenliga förväntningar på livet och på varandra. Karl, som är dirigent och tonsättare, har bohemiska vanor som stör den mer disciplinerade Vera. Trots sitt eget konstnärliga yrke har Karl inte heller "lärt sig" att konstnärskapet även för Vera går före hem och barn: "[J]ag vill gå upp i min konst och inte i mitt hem, och ännu mindre i några eventuella barn", säger hon.⁶⁸ Kursiveringen i originaltexten används för att betona Veras agens.

Vera ser alltså den okonventionella lösningen – att ta ut skilsmässa och ha separata boenden men fortsätta kärleksrelation – som en enklare och mer framkomlig väg än att förändra ex-makens syn på hustrurollen. Historikern Katarina Larsson menar

att Palmær i sitt politiska skrivande och agerande sällan framställde mannen som lösningen på kvinnans problem. Palmærs "bundsförvant för lösningen på kvinnoproblemen var" enligt Larsson i stället "samhället och den moderna tekniken".⁶⁹ I "Lyckligt slut" och i "Tre generationer" framställer Palmær unga gifta män som konservativa och svårubbade. De bjuder kvinnorna motstånd då Lilly och Vera vill förändra sina äktenskapliga roller. Novellernas kvinnor har inga förhoppningar om att männens syn på mansrollen och dess plats i familjen ska förändras, utan fokuserar på att i den mån de är möjligt förändra männens syn på kvinnans bestämmande. Medan Lilian fortfarande hoppas kunna få maken att förstå hennes vilja att yrkesarbete har Vera gett upp tanken på att kunna vara hustru och konstnär samtidigt.

Konflikten mellan moderskap och konstnärskap

Veras val i "Lyckligt slut" – att skilja sig för att kunna välja konst framför hemliv – framstår som drastiskt eftersom konstnärskapet knappt beskrivs. I "Konstnärskamrater" (1930:45) tematiserar Palmær svårigheten att kombinera äktenskap, moderskap och konstnärskap mer utförligt. Palmær återkommer alltså till att skildra gifta kvinnor som vill arbeta med sitt konstnärskap. Yrkesverksamheten handlar då tydligt inte bara om självförsörjning utan också självförverkligande. Enligt Heggstad tematiseras konstnärskapet redan i 1880-talets litteratur av kvinnliga författare som en form av yrkesarbete som särskilt tydligt utmanar kvinnorollen. Konstnärskapet "utmanar den traditionella kvinnorollen och de därmed förknippade dygderna att verka i det tysta och att leva sitt liv för andra", för som "konstnär sätter kvinnan sig själv i centrum" skriver Heggstad. På så vis "blir [kvinnan] ett skapande subjekt" som dessutom tar plats i offentligheten.⁷⁰

Novellen "Konstnärskamrater" handlar om äktenskapet mellan Hillevi och Arne och beskriver hur ett ungt konstnärspars förutsättningar blir alltmer ojämlika med tiden. "Konstnärskamrater" skildrar ett skeende som spänner över tjugo år, har en allvetande berättare och skrivs i tredje person, men skildrar i högre grad Hillevis perspektiv än Arnes.

Inledningsvis är paret studiekamrater som möts på konstskola i Sverige och tillsammans flyttar till Paris. Illustrationen av H. Holmgren visar en man och en kvinna som står sida vid sida framför fönstret i en ateljé. Arne och Hillevi tycks sammansvetsade. De är konträra och under studietiden gör de för skojs skull skandal med avantgardistisk konst. Efter ankomsten till Paris studerar de för samma mästare och fokuserar på klassisk skulptur. Arne är bra på porträttskulptur medan Hillevi mer är inne på "dekorativ monumentalskulptur".⁷¹

Hemmet och ateljén skildras inledningsvis som gemensamma sfärer för Arne och Hillevi. I början av sin Parisvistelse bor de tillsammans på hotell i Montparnasse, i

”ett par små rum”.⁷² De arbetar för samma mästare och rör sig då alltså tillsammans mellan de hyrda rummen på hotellet och de ateljéer där konstnärliga mästare håller skola.

I titeln tycks Palmær använda det vid tiden aktuella kamratbegreppet något ironiskt, eftersom novellens ärende är att visa hur Arne och Hillevi glider allt längre ifrån varandra. Paret gifter sig som en fortsättning på sin oppositionella livshållning, eftersom det är omodernt att gifta sig och skaffa barn i deras krets. Men redan i ”det ögonblick” då vigselbeviset ”undertecknades på svenska legationen, började konflikterna”.⁷³ Även om de gifter sig av okonventionella anledningar tycks alltså äktenskapet på ett grundläggande sätt förändra förutsättningarna för deras relation.

Den största förändringen består i att paret får tre barn på två år, först ett och strax därpå tvillingar. Palmær skriver att Hillevi föreställer sig ”moderskapet som ett prov, vilket hon skulle klara med samma glans som alla andra”.⁷⁴ Som en följd av det fortsätter Hillevi demonstrativt att arbeta konstnärligt de första åren efter att de fått barn:

[H]on skulle visa världen, att man kunde förena konst och moderskap – hon engagerade köksa och barnflicka, hyrde en billig våning i en gammal gisten villa i Auteuil, där man mycket väl kunde skulptera, och hon arbetade som en slav med sagoboksteckningar och julkort för att få det hela att gå ihop.⁷⁵

Hillevi håller sig alltså kvar vid konstnärskapet. Men för att de ska ha råd att anlita betald arbetskraft i kök och barnkammare behöver familjen lämna centrala Paris och få tag i en billigare bostad. Hillevi styr också om sitt skapande till de betydligt mer behändiga kategorierna julkorts- och barnboksillustration. Det är verkligen inte monumentalskulptur, men fungerar att genomföra i vardagen, och ger stadiga inkomster. Kvinnliga konstnärer försörjde sig under det tidiga 1900-talet ofta genom illustrationsuppdrag. Efterfrågan på illustrationer till barnlitteratur och trycksaker som julkort och almanackor ökade stadigt, vilket innebar en viktig försörjningsmöjlighet för kvinnor.⁷⁶ Även om Hillevi alltså har tillgång till en ateljé i villan utanför Paris har hon fullt upp med illustrationsuppdragen och hinner inte skulptera där. Arne å sin sida betraktar villaateljén både som undermålig och som hustruns egen. Han fortsätter att åka in till Paris för att gå i lära. Det gifta paret arbetar inte längre tillsammans, sida vid sida. De fattar inte heller längre gemensamma beslut. Ansvar för att få familjens ekonomi att gå ihop tycks vara Hillevis eget, medan Arne fattar de beslut som rör hans karriär.

Efter något år förändras Hillevis situation då den franska barnsköterskan glömmer tvillingarna ute i regnet och de drabbas av lunginflammation. Efter ”tårar, oro, ångest för ett upprepande – så insåg Hillevi att enda möjligheten var att avskeda Louise och anställa sig själv som sina barns vårdarinna.”⁷⁷ Enligt Järvstad som undersökt litteratur från perioden 1890–1920 är det ett vanligt motiv att barns insjuknande fungerar

som "en väckarklocka" för de kvinnliga huvudkaraktärerna. Sjukbädden ger en insikt om "vad moderskapet kräver av dem", vilket alltså visar att kvinnorna inte är goda mödrar av ren instinkt utan "måste *lära sig* att agera som en riktig mor", menar Järvstad.⁷⁸ Detta mönster gäller hos Palmär men jag vill fästa uppmärksamheten vid formuleringen i "Konstnärskamrater": Hillevi anställer sig själv. Beslutet fattas av omsorg om barnens hälsa, men också av ekonomiska skäl. Familjen har inte råd att anställa en utbildad barnsköterska, som skulle ge barnen bättre omsorg.

När Hillevi riktat om sina ansträngningar leder det till att "barnen som varit klena och griniga, blomstrade upp, blev knubbiga och glada."⁷⁹ Beslutet är således lyckat ur barnets perspektiv, eftersom Hillevi visat sig vara en god vårdarinna. Men det är inte ett naturgivet eller medfött moderskap som Palmär beskriver, utan ett ambitiöst och yrkesliknande: "Hillevi skötte sina barn med samma ambition som förut sin konst".⁸⁰ Att konsten föregår moderskapet kronologiskt är givet, men jag vill understryka att Palmär även fortsatt beskriver moderskapet som ett yrke snarare än som ett kvinnligt kall. Hillevi engagerar sig i skötseln av barnen, men glömmer aldrig sina konstnärskamrater.

Etnologen Lissie Åström menar att valet mellan familj, hem och karriär under det tidiga 1900-talet uppfattades som ett kännbart problem främst för de kvinnor som fostrats in i en borgerlig kvinnokultur. I den borgerliga kulturen uppfostrades både pojkar och flickor med fokus på "de borgerliga kardinaldygderna" individualism och intellektuell utveckling, som inte var helt enkla att förena med "de traditionella kvinnliga dygderna" som Åström beskriver som: "huslighet, anspråkslöshet, osjälviskhet". Arbetarklassens flickor uppfostrades enligt Åström med ett mer entydigt fokus på förberedelser för rollen som maka och mor, men för de borgerliga kvinnor som fått högre utbildning "har klivenheten gett sig tillkänna, när de bildat hem och fått barn", menar Åström.⁸¹ Hillevis splittring mellan konstnärskap och familjeliv kan förstås i detta ljus. Att Hillevi har fått tillgång till högre konstnärlig utbildning och reser till Paris för att studera på sina föräldrars bekostnad skvallrar om en viss samhällsposition. Palmär beskriver att Hillevi, som "så många kvinnor i hennes generation", varit beredd på att konkurrera med män och betraktat sig själv som männens like. Men "om de offer släktet kräver av den kvinna som vill bli mor" har hon "ingen aning".⁸² Konflikten mellan att ha familj och utöva sitt konstnärskap uppenbaras för Hillevi stegvis, sedan paret gift sig. Här beskrivs situationen vara påtagligt annorlunda för Hillevis generation i jämförelse med det sena 1800-talets kvinnliga konstnärer i litteraturen. Enligt Heggstad är 1880-talets kvinnor sedan barndomen medvetna om att konstnärskap utmanar den familjefokuserade kvinnoroll de fostrats in i.⁸³ Men hos Palmär i "Konstnärskamrater" är det snarare rollen som hustru och mor som utmanar den konstnärskamratsroll som Hillevi föresatt sig att göra till sin livsuppgift.

Att det visar sig vara så svårt för Hillevi att fortsätta med konsten sedan hon fått barn har också att göra med att avståndet mellan paret Hillevi och Arne vidgas, både rumsligt och konstnärligt. För Arne går det nämligen under samma tid allt bättre med konstnärskapet. Palmærs ordval betonar den rumsliga skillnaden mellan dem: "Arne steg mot ära och härlighet, medan Hillevi blev allt mer gömd och glömd i sin barnkammarrå. Men hennes själ hade icke resignerat, hennes händer, som smekte lena och varma barnalemmar längtade till den hårda och kalla marmorn."⁸⁴ Från sin undanskymda plats längtar Hillevis själ och hennes händer efter arbetet i ateljén. Att händerna ges en framskjuten plats i beskrivningen av människors sysselsättning är ett återkommande litterärt motiv. Exempelvis har Heggstad visat den stora betydelse som händer tillskrivs i *Fru Marianne* av Victoria Benedictsson. Men i *Fru Marianne* betonas graviditeten som en vändpunkt som gör det hushållsnära arbetet meningsfullt. Genom att engagera sig i hushålls- och trädgårdsarbete utvecklas Marianne till ett subjekt i ett harmoniskt äktenskap, samtidigt som hennes tidigare vita händer blir solbrända av trädgårdsarbete.⁸⁵ I "Konstnärskamrater" tycks i stället den praktiska omsorgen och den fysiska närheten till varma, mjuka barnkroppar förstärka Hillevis längtan efter den kalla marmor hon brukat skulptera i.

När Arne känner sig färdig med att gå i lära hos Bourdelle beslutar han sig för att hyra en egen ateljé, inne i Paris. Hillevi unnar maken konstnärliga framgångar, men blir besviken över hans beslut. Hon har hoppats att han skulle hyra en ateljé nära hemmet och därigenom "ge henne en chans att ta upp sin konst på nytt".⁸⁶ Hon önskar alltså inte ha en egen ateljé, utan en delad ateljé med sin konstnärskamrat. Att Arne väljer centrala Paris innebär indirekt att Hillevis möjligheter till ett eget konstnärskap begränsas. Villaateljén som hon fäste stora förhoppningar vid då familjen flyttade till Auteuil tycks inte längre vara i bruk.

I mellankrigstidens litteratur var skildringar av hur kvinnors konstnärsdrömmar konkurrerade med kärlek ett vanligt förekommande motiv. Kristina Fjelkestam menar att just staden Paris i 1920-talets litteratur ofta förknippades med kvinnors utopiska visioner av frihet och konstnärsdrömmar. Under 1930- och 40-talet blev skildringarna av Paris som plats för kvinnor med konstnärsdrömmar mer nyanserade och tog i högre grad upp problem och negativa upplevelser.⁸⁷ Fjelkestam använder Margit Palmærs debutroman *Studentska* från 1927 som exempel på en ljus 1920-talsskildring av Paris som en utopisk plats för möjligt självförverkligande.⁸⁸ Men "Konstnärskamrater" med Hillevi och Arne bör alltså snarare inordnas bland 1930-talets mer problematiserande Paris-skildringar. Det gäller även romanen *Marianne Tegern* från 1931, där Palmær skildrar en kvinna som lämnat man och barn för att flytta till Paris tillsammans med en gammal studiekamrat och förälskelse. Marianne blir enligt Fjelkestam lycklig först när hon, i stället för att ty sig till män, "blir självförsörjande i ett kvinnligt konstnärskollektiv".⁸⁹

Hillevi i ”Konstnärskamrater” börjar Parisvistelsen vid Arnes sida och med stora förhoppningar, men lämnar staden utan att ha förverkligat sina drömmar. Hela familjen flyttar tillbaka till Sverige, på grund av Arnes karriär. Hillevi är ”förtvivlad” över att lämna konstmetropolen, hon har hela tiden hoppats kunna återuppta studierna för någon av mästarna i Paris. Familjen etablerar sig i Sverige, för Arne går det fortsatt bra med porträttskulpturen.⁹⁰ Hillevi är lojal mot Arnes konstnärskap, men han uppvisar ingen lojalitet mot hennes konstnärskap eller den gemensamma familjen. Tvärt om tar han intryck av societetsdamernas smicker och frågar sig om ”det egentligen inte var en död vikt för en så präktig ung man att dra på en gammal fattig hustru och tre småbarn? Bara utgifter alltsammans!”⁹¹

När barnen vuxit upp längtar Hillevi fortfarande efter konstnärskapet, men hon gör det i smyg: ”Hon brukade smyga sig in i Arnes härliga ateljé och i all tysthet knåda den ljuvliga, våta leran.” De konstnärliga strävandena är ”beskurna av livet”, och nu tänker sig Hillevi att hon ska skapa ”små täcka barnhuvuden, bokstöd och annan småkonst”.⁹² Palmær specificerar inte hur Arnes ateljé förhåller sig till bostaden men den tycks alltså inte, som hans ateljé i centrala Paris, vara oåtkomlig för Hillevi. Arne räknar dock inte längre hustrun som sin konstnärskamrat och tycks utgå från att få ha rummet ifred. För en dag när Hillevi smyger in för att känna leran i händerna upptäcker hon maken tätt tryckt mot den operasångerska som han ska porträttera. Impulsivt slungar Hillevi ur sig en önskan om skilsmässa som Arne accepterar. Han har haft flera otrohetsrelationer och går snabbt vidare och förlovar sig på nytt.

Hillevi har själv inte en tanke på ny kärlek, hon har ju hela tiden längtat efter konstnärskapet. När hon får tid att skulptera inser dock Hillevi att hennes kropp har påverkats av de många åren av hushållsarbete: ”hennes vid sömnad och kastruller vanda fingrar kunde ej längre forma leran”.⁹³ Uppehållet från konstnärskapet har varit alltför långt och definitivt. Här är ett av få tillfällen i novellerna som Palmær nämner så konkreta vardagssysslor som sömnad och matlagning. Hillevi har alltså inte bara tagit hand om barnen, utan skött övrigt hushållsarbete åt familjen. Och de många åren med kastruller och nålar har förändrat hennes händer så att de inte längre kan utföra hennes konstnärliga visioner. Att Hillevis konstnärskap går i stöpet framställs alltså som en direkt konsekvens att hon varit upptagen av barn och hushållsarbete. Men genom beskrivningarna av hur Arne valt att skaffa egna ateljéer och hålla sig långt ifrån familjen framställs det också som en konsekvens av bristande kamratskap från mannens sida.

När Hillevi upptäckt händernas oförmåga vänder hon sig till barnen och vill ägna dem sina omsorger. Men de blir besvärade, de är nästan vuxna nu och vill inte ha en ”gammal kärlekshungrande mamma” allt för nära.⁹⁴ Motivet återkommer i andra *Idun*-noveller i årgångarna 1930–1931 i form av mödrar, oftast änkor, som avvisas då de gör allt för stora anspråk på sina vuxna barn.⁹⁵

Slutorden om Hillevi lyder: "En gång hade hon offrat sin egen uppgift för släktet, nu när släktet icke längre behövde henne, hade hon ingen uppgift kvar."⁹⁶ Palmær beskriver därigenom konstnärskapet som Hillevis egen livsuppgift, till skillnad från moderskapet som tillhör "släktet". Palmær markerar åter distans mellan kvinnan och moderskapet. Att moderskapet i Hillevis liv fick ersätta konstnärskapet framställs inte som en naturgiven konsekvens av att hon är kvinna. I stället skriver Palmær fram det som ett aktivt och rationellt beslut, som får förödande konsekvenser för individen. Moderskapet har inte förverkligat Hillevi, och det var aldrig hennes eget. Den unga, självsäkra kvinna som Palmær beskriver i novellens början var säker på att kunna hävda sig mot männen, och kombinera äktenskapet, moderskapet och konstnärssyrket. I de sista styckena har hon förbytts mot en medelålders Hillevi som inte längre är förmögen att skapa och upplever sitt livs mening upphöra då hon inte längre är behövd av någon annan.

Begreppet kamrataktenskap spreds enligt Kristina Fjelkestam i Sverige 1932 i och med Dagmar Edqvists roman *Kamrathustru*.⁹⁷ Men redan 1930 är begreppet kamrat aktuellt i beskrivningar av äktenskapet, även om Palmær i novellen "Konstnärskamrater" sätter samman det med konstnärssnarare än -äktenskap. Fjelkestam menar att det goda kamrataktenskapet oftast framställdes som barnlöst under 1930-talet, och i de romaner hon undersökt är mönstret att "graviditet leder till kamrataktenskapets bråda slut", i form av ett bryskt uppvaknande från föreställning om jämställdhet.⁹⁸ Här finns alltså likheter med novellen om Hillevi och Arne. Palmær antyder att de två blir varandras motståndare redan det ögonblick då de gifter sig, men det är genom barnen som konflikten blir synlig i novellen. Arne är i praktiken varken någon god konstnärskamrat eller en god kamratmake. Paret tycks inte heller finna någon gemenskap med varandra i föräldraskapet. I stället tycks barn, i linje med de samtidsromaner Fjelkestam analyserade, störa möjligheterna till både gemenskap och jämlikhet.

Funktionalistisk frihet och kvävande släktklenoder

Det äktenskapliga problem som Palmær skildrar i "Faster Bollas förmaksmöbel" (1930:49) har indirekt att göra med kvinnors yrkesarbete, men den har en karaktär som skiljer ut den från övriga noveller i "Tidens äktenskap". Bess och Haralds problem handlar mer om generationskonflikt och släktingars inflytande än om osämja mellan makarna. Texten är skriven i tredjepersonsperspektiv, med inblick i Bess och delvis Haralds tankar. De är två föräldralösa unga svenskar som träffats i London och gift sig där. Paret har inga barn och yrkesarbetar båda två. När novellen utspelar sig har de bosatt sig i Stockholm. Harald är konstnär och Bess är "världens styvaste maskinskriverska".⁹⁹

Skrivmaskinen var under 1920- och 30-talet starkt förknippad med kvinnor och

kvinnors kontorsarbete. Kvinnors smalare fingrar och flit ansågs göra maskinskrivande till en lämplig kvinnosysselsättning. Som andra maskiner har skrivmaskinen haft en stark modernitetsprägel, även om arbetets monotoni och tristess också ofta skildrades i veckopressen under denna period.¹⁰⁰ Bess yrkesarbete framställs som ett etablerat faktum i novellen "Faster Bollas förmaksmöbel". Maken är införstådd med att hon arbetar och planerar att fortsätta göra det. Bess beskrivs ur Haralds perspektiv som "sakkunnig i fråga om stenografi, maskinskrivning och kontorsflört i Stockholm, London och Berlin."¹⁰¹ Den internationella karriären, liksom insisterandet på att Bess är kunnig i kontorsflört, stärker hennes moderna prägel.

Det är alltså ett modernt gift par som skildras i novellen "Faster Bollas förmaksmöbel". De är "[e]tt par turturduvor i ett bo under en takås, ett bo med duschrum, kokvrå och solbalkong".¹⁰² Beskrivningen osar funktionalism, hygien och rationalitet. Dusch i stället för bad, frisk luft och ljus, och ingen överdrivet ambitiös matlagning. Den lilla lägenheten är också stilrent inredd, med kaktusar och gott om luft mellan möblerna. Det hushållsarbete som behöver utföras sköts av fru Persson som arbetar åt dem tre timmar om dagen.

Det tidiga 1930-talet var inte bara en brytningstid när det gäller äktenskapet. Stockholmsutställningen som hölls sommaren 1930 symboliserar i svensk historieskrivning en radikal omvälvning i synen på bostaden och arkitekturen.¹⁰³ I och med Stockholmsutställningen tog ledande svenska arkitekter klivet över till den funktionalistiska arkitekturen. Arkitekturhistorikern Eva Eriksson skriver "De rena kuberna, omspolade av ljus och luft blev slående symboler för en ny och löftesrik tid, trots den samtida verklighetens faktiska kriser och djupnande problem."¹⁰⁴ Funktionalismens tankesätt byggde på en vilja till rationellt byggande, och tanken om bostaden som utrymme för ett antal konkreta behov, funktioner. Utställningsbostäderna fick ett stort genomslag, men gavs vid tiden skilda omdömen.¹⁰⁵

Funktionalism var ett modeord som i årgångarna 1930–1931 dyker upp i *Idun* som beskrivning av personer, livshållningar eller bostäder. Ett iögonfallande exempel från vintern 1930 är en intervju signerad Bang med Harry Fett, norsk riksantikvarie, som anser att kvinnans plats är i hemmet. Liksom intervjun med Sveriges Husmodersförenings ordförande ska den förstås som exempel på meningsmotståndarnas argumentation. "Är Eva funktionalistisk?" frågar rubriken och argumentationen är avsiktligt absurd. Ska den moderna yrkesarbetande kvinnan göra anspråk på att accepteras och beredas plats i samhället så ska hon enligt Fett göra sig förtjänt av det genom att "genomföra funktionalismen i allt, vad henne rör, i tankar, känslor, längtan. Om hon kommer på sig med att längst inne gå och bära på en längtan efter något så ofunktionalistiskt som en blöt och skrikig liten unge, så blir hon helt enkelt stilvidrig."¹⁰⁶ Han tror alltså inte att de moderna kvinnorna är nya rakt igenom, i en analogi mellan kvin-

nors emancipationskrav och funktionalismens stilideal där formen tydligt ska avspegla byggnadens konstruktion.

Som historikern Katarina Larsson understryker influerades Margit Palmærs tänkande starkt av funktionalismen vid denna tid.¹⁰⁷ De manliga arkitekter som anammat stilen hade inte någon kvinnopolitisk agenda, men Palmær såg det rationella hemmets potential till kvinnofrigörelse. Larsson sammanfattar Palmærs hållning: frigörandet av kvinnor från tidsödande hushållsarbete var ett led i att konstruera ett nytt samhälle där ”kvinnor lämnade sin mer eller mindre onyttiga tillvaro och gjorde en nyttig samhällsinsats, genom yrkesarbete eller genom att delta i annat samhällsnyttigt arbete.”¹⁰⁸ Palmær orsakade debatt när hon under rubriken ”Mors ämbar” i veckotidningen *Husmodern* (1931:2) påstod att kvinnor är för sentimentala och behöver anamma ett mer rationellt tanke- och arbetssätt i sitt hushållsarbete, och inte av plikt känsla eller gammal vana fortsätta utföra sysslor på ett omständligt och föråldrat vis.¹⁰⁹ Åström noterar att redaktionen för *Husmodern* redan i textens ingress tog avstånd från Palmærs drastiska uttalanden, och refererar den debatt som följde.¹¹⁰ Det stack i ögonen på många att beskriva kvinnors arbete i hemmet som onyttigt och omodernt.

I novellen ”Faster Bollas förmaksmöbel” uppenbarar sig en dag Haralds faster Bolla i den lilla lägenheten som en överraskning. Fru Persson har släppt in henne. Det är första gången som Bess träffar fastern, som när de kommer hem från arbetet sitter ”[m]ed sitt präktiga säte nersjunket i en av Bess’ stålrörsfåtöljer”.¹¹¹ Kontrasten mellan faster Bolla och den funktionalistiska interiören framgår redan i detta citat, men lyfts än tydligare fram i den illustration signerad H. Holmgren som ackompanjerar novellen. På illustration sitter hon trångt i stålrörsstolen iförd kappa med pälskanter, hatt med flor och lång kjol. Stålrörsmöblerna förknippas i hög grad med den industribejakande funktisstilen som nyligen introducerats i Sverige. I dagstidningsdatabasen Svenska tidningar är den tidigaste träffen på ordet ”stålrörsfåtölj” år 1929, ”stålrörsstol” året dessförinnan, 1928.¹¹² Faster Bollas väl påpälsade uppenbarelse står alltså i skarp kontrast mot möblemangets strama linjer, men också mot Haralds skissade nakenstudier som pryder väggarna. Faster Bolla ser tyst och noga på alltsammans. På illustrationen är hennes ögon vidöppna men munnen hopsnörpt.

Sedan Harald presenterar Bess för faster Bolla frågar han sin faster om vad hon tycker om deras ”lilla hem”? Att det unga paret skulle kunna vara nöjda med sin bostad i nuvarande skick är otänkbart för den äldre kvinnan, så svaret blir: ”– Det blir nog riktigt trevligt, när det blir färdigt. Jag förstår att ni tänker skaffa er möblerna så småningom, och det är ju förståndigt. Fast på vår tid skaffade man sig nog möblerna först och gifte sig sedan.”¹¹³ Faster Bolla refererar här till normen att ett par skulle ingå äktenskap först när maken hade råd att betala för ett bohag och därefter försörja sin familj.¹¹⁴ Bess säger emot: ”Det är möblerat, sade Bess med värdighet, och faster Bolla

nickade förstrött som om hon tänkt på något annat: jaja, jaja –”.¹¹⁵ Faster Bolla förmår inte ta in att paret betraktar bostaden som ett fullgott äktenskapligt hem.

Den föräldralösa unga man som Bess träffade i London visar sig i själva verket ha mycket engagerade släktingar. De följande månaderna bjuder på fler överraskningsbesök och släktingarna har då med sig arvegods till det unga paret.”[O] gudars skymning!” Farbror Edvard har med sig ”den där stora gipsupplagan av Gosse med Sankt-bernhardshund, som i alla tider stått i palmhörnet i fastrarnas salong”.¹¹⁶ Harald må, som farbror Edvard säger, ha älskat den som barn men i den lilla moderna våningen utstrålar prydnadsföremålet sentimentalitet och dålig smak. Denna typ av konst i massupplaga passar i en salong med piedestaler och palmhörn men är inget som Harald och Bess själva skulle införskaffa. Edvard meddelar att det är en uppoffring för faster Bolla att lämna ifrån sig gipsstatyn, men att hon verkligen vill att Harald ska få ärva den. Den föräldralösa Harald betraktas, säger farbrodern, som hela släktens barn.

Efter ytterligare ett par släktbesök under hösten är det på julafton som situationen dras till sin spets. Det unga paret kommer hem med en julgran och finner att lägenheten är förvandlad:

Var fanns den breda ottomanen, bordet med glasskiva och de fyra stålrörsstolarna? Var fanns Bess’ (sic.) funktionalistiska kaktushylla och Haralds egenhändigt hoplimmade rökbord? Var fanns – ? Och varifrån kom detta förfärliga, gröna stoppade möblemang, detta oformliga runda bord, denna schäslong, denna palm på en förgylld kolonn, vilket allt tycktes nära att spränga de två små dockrummen?¹¹⁷

Släktingarna har åter blivit insläppta i lägenheten när paret varit borta. De har ersatt det unga parets nymodiga inredning mot arvegods som tycks gå i den mörka och konstlade stil som Ellen Key velat städa ut redan vid sekelskiftet 1900. Det är i själva verket sitt eget förmaksmöblemang som faster Bolla nu har förärat sitt brorsbarn. – ”Nu kan man kalla det för ett hem” säger faster Bolla glädjestrålade.¹¹⁸

Ett paradigmskifte i synen på hemmet ligger till grund för intrigen i ”Faster Bollas förmaksmöbel”, och samma skifte beskrivs också av Elin Wägner i den reflekterande texten ”Det gränslösa samhället” i *Idun* (1930:23). Wägner beskriver bostadsavdelningen på Stockholmsutställningen som ”ett försök att visa hur familjelivet, åtminstone vad alla dess tillbehör angår, kan anpassa sig efter den moderna tillvaron i övrigt”.¹¹⁹ Wägner är här mycket positiv till de tekniska och arkitektoniska innovationerna som visas på utställningen och hoppas att de ska kunna lösa problemet med bristen på betald arbetskraft att anställa i hemmet. ”Hemmet är på sitt sätt hotat som en dyr och otidsenlig livsform” skriver hon, och ”för att rädda det måste man offra en del av hemmets avskildhet [...] och vidare till det yttersta förenkla dess maskineri.”¹²⁰ När den moderna tillvaron tar sig in i hemmet är förändringen oundviklig konsekvens, me-

nar Wägner, vilket jag förstår som en vädjan till *Iduns* läsare att överge drömmen om det arbetskrävande och tätt möblerade borgerliga hemmet. Men som Lissie Åström har visat var det i praktiken bara en liten del av husmödrarna som under mellankrigstiden var redo ta till sig de radikalt rationaliserande idealen.¹²¹

I "Faster Bollas förmaksmöbel" har den äldre generationen inte förstått det unga parets funktionalistiska bostad som ett godtagbart äktenskapligt hem. Bolla har helt enkelt uppfattat dem som i behov av hennes hjälp, eftersom de haft det så "kalt och tomt" i sin bostad, och inte alls "hemtrevligt". Bolla framhåller att avsikten inte är att kritisera Bess. Hon som är "så där duktig och självförsörjande" kan inte förväntas vara lika duktig gällande att ta hand om hemmet.¹²² Faster Bollas försök att uppmuntra Bess avslöjar i själva verket att hon på konventionellt borgerligt vis förstår det äktenskapliga hemmet som en avspeglning av den gifta kvinnans person och förmågor. Den moderna inredning som nu stuvats undan tycks dock ha varit parets gemensamma projekt. Kak-tushyllan beskrivs som Bess egendom men Harald har ritat skisserna de haft på väggarna och själv limmat ihop rökbordet.

I denna skiss framstår äktenskapsproblemet inte i första hand som något som uppstår mellan makarna. Visserligen uppstår en konflikt mellan makarna när Harald accepterar släktingarnas gåvor, och problemet kan också beskrivas som att den unga hustrun känner sig trängd när makens släkt börjar hälsa på, och dessutom lägger sig i hur de två har det i sitt hem. Men det handlar också om hur Bess och Harald förhåller sig till tiden.

Palmær slår tidigt i novellen fast att paret inte tycks intressera sig för det förflutna eller varandras tidigare livserfarenheter i någon högre grad. De "visste så litet om varandra." Men "[m]er behövde de inte veta. Ty deras liv [...] låg icke bakom utan framför dem som en lång, brant och otroligt spännande väg."¹²³ Paret är helt och hållet riktade mot framtiden. Haralds äldre släktingar indikerar att det nu installerade möblemanget bara är att betrakta som ett förskott på det omfattande bohag det unga paret kommer att ärva. Som "i en vision" ser Bess "allt vad den gröna förmaksmöbeln förde i släptåg: stoppade länsstolar (sic.), uråldriga brickdukar, duggande besök av tanter och onklar från landsorten".¹²⁴ Det unga och moderna paret sätts under traditionens, släktens och arvets inflytande, vilket kan tolkas som att de inte längre tillåts vara två fria, rationella och framåtblickande individer. Bess vill slå sig loss, men hör förbluffad att Harald uttrycker sin tacksamhet.

Byggnads- och inredningsstilarna får här symbolisera inställningen till det förflutna, och till traditionen, förkroppsligad i slakten. Novellen utgör på så vis ett av många exempel på hur nytt och gammalt vid denna tid sattes sida vid sida i syfte att kontrastera mellan det traditionella, förkonstlade och det nya som förknippas med äkthet och framsteg. Exempelvis bygger den funktionalistiska arkitekternas manifest *acceptera*

(1931) i hög grad på detta stilgrepp.¹²⁵ Eva Eriksson framhåller att *acceptera* är mest radikal i sitt påstående att historien inte längre har något att lära den moderna människan, och "deras inställning var inte någon tillfällig smakförändring, försäkrade de [funktionalistiska arkitekterna], utan en frigörelseprocess lika omvälvande som vetenskapens frigörelse från radikalitet".¹²⁶ Även Bess i "Faster Bollas förmaksmöbel" vill leva nytt och fritt. Hon önskar hålla sin ingifta släkt – och det känslomässiga och estetiska arv som de äldre möblerna symboliserar – på avstånd. Bess tycks alltså rakt igenom vara den funktionalistiska, individualistiska, framtidsinriktade kvinnan. Hon vill inte kännas vid tidigare generationers förväntningar på en kvinnoroll som likställer kvinnan med hemmet och ger henne ansvar för att skapa trevnad och upprätthålla kontinuitet över generationerna. Men att det är den fru Persson som paret anställt för att arbeta i hemmet som släpper in släktingarna visar att Harald och Bess inte ännu uppnått den funktionalistiska drömmen om ett hem så lättskött att det fungerar utan lejd arbetskraft.

Hem, yrkesarbete och förståelse i Palmærs novellsamhälle

Enligt ingressen till "Tre generationer" har Palmær inte konstruerat sina skisser med någon sensmoral i åtanke.¹²⁷ Men som jag visat förmedlar "Tidens äktenskap" en hållning som är starkt positiv till gifta kvinnors yrkesarbete. Denna hållning var långt ifrån självklar vid tiden, men stämmer överens med både Palmærs politiska skrivande utanför skönlitteraturen, och med *Iduns* huvudsakliga linje. I "Tre generationer" lyder resonemanget att den yrkesarbetande kvinnan må ha mindre tid att gå upp i sin man, men hon har större möjlighet att älska. Sann kärlek är lättare att känna i en kärleksrelation som inte präglas av beroende, tror den unga hustrun Lilian. Men det framstår inte som att det är enbart för den sanna kärlekens skull som kvinnorna behöver få yrkesarbete. Palmær låter sina kvinnliga karaktärer resonera kring att skötsel av hem och barn inte känns som en tillräcklig livsuppgift. Lolly i "Lyckligt slut" är visserligen nöjd med tillvaron i sin Djursholmsvilla med två barn att rå om, och ser det som meningsfullt att uppfylla den könskomplementära kvinnorollen. Men hon utgör ett undantag och genom att ställa Lolly mot sin frånskilda syster Vera kan Palmær slagfärdigt bemöta de konventionella argumenten för kvinnors hemarbete. Lilians mormor i "Tre generationer" uttrycker tankar om att vara hustru och mor kanske kunde uppfattas som ett yrke på hennes tid, men att tiderna redan då börjat förändras. Men frågan om kvinnors yrkesarbete var 1930 långt ifrån avgjord. Novellerna är skrivna i början av det moderskapsvurmande 1930-talet och 1950-talet som brukar kallas hemmafruarnas årtionde väntade bortom horisonten.

Det praktiska hushållsarbetet och de vardagliga problemen med att kombinera hushållssysslor och yrkesarbete har ingen framträdande roll i novellerna.¹²⁸ I "Tre genera-

tioner” var visserligen erfarenheten av att genomföra tvätten droppen för Lilian, och i ”Konstnärskamrater” har det dagliga hushållsarbetet till slut påverkat Hillevi s händer så att de inte kan skulptera som hon vill. Palmærs noveller diskuterar alltså konsekvenserna av kvinnors ansvar för hem och barn men innehåller få konkreta beskrivningar av hushållsarbete. Bristen på bra arbetskraft som ville arbeta långsiktigt i ett och samma hushåll diskuterades ofta i *Idun*, och kallas av Elin Wägner för ”hembiträdesfrågan”.¹²⁹ Inte heller detta utgör Palmærs fokus. I stället fokuserar Palmær på den obehagliga ojämlikhet som uppstår i Lilians relation med Evert då han börjar kommendera henne och kommentera hushållsarbetet, och hur barnen och hushållsarbetet förhindrar Hillevi från att utöva det konstnärskapet som hon ser som sin egentliga livsuppgift. Vera i ”Lyckligt slut” har helt avvisat äktenskapet och det gemensamma hemmet, för att slippa hushållsförpliktelser och som nyskild kunna vara lyckligt kär i sin före detta make. Ämnet hushållsarbete kommenteras alltså i ”Tidens äktenskap” på principiell nivå som upphovet till äktenskapsproblem, och som något vars organisering påverkar möjligheten till ömsesidig förståelse inom äktenskapet och kvinnors möjligheter att uppnå lycka och uppleva mening i livet.

Ett återkommande tema i ”Tidens äktenskap”, som jag inte hittills uppehållit mig vid, är vad förståelse mellan makar egentligen innebär. Här vill jag som ett avslutande novellexempel lyfta hur Palmær skriver om ämnet i ”Amanuensen”. Den centrala karaktären i ”Amanuensen” är Tedde, docent i fysik. Han har av principskäl valt en hustru som aldrig drömt om utbildning eller yrkesarbete. Tedde och Brita har ”två små näpna barn”, och ”ett litet vackert hem” tillsammans. Till sina manliga kollegor säger Tedde: ”all denna härlighet har jag, för att jag var klok nog att gifta mig med en verklig kvinna och inte en kamrat”.¹³⁰ Notera att Tedde tagit avstånd från möjligheten att gifta sig med en kamrat – han önskar inte någon kamrathustru och han inte vill gifta sig med en studiekamrat.

Men det ska visa sig vara ett val som leder till olycka i äktenskapet. Bristen på förståelse mellan makarna utgör det centrala äktenskapsproblemet i ”Amanuensen”. Teddes vackra fru Brita är oklanderlig i sina praktiska omsorger, men har inget intresse av hans arbete. I Palmærs uppskrivade skildring av parets ömsesidiga oförståelse framstår hustruns praktiska omsorger som missriktade. Kristin Järvstad har visat att kvinnor i sekelskiftets äktenskapsskildringar ofta benämns som barn.¹³¹ Järvstad resonerar kring att de många benämningarna av kvinnor som barn beror på att gift kvinna inte är myndig under hennes undersökningsperiod. I Palmærs 1930-tal är det inte myndighet i statens ögon som betecknar vuxenhet. I ”Amanuensen” ser Brita på män som ”stora dumma barn”. Hennes infantiliserande förståelse av män förstärker distansen mellan makarna eftersom de omsorger hon erbjuder är därefter: ”O, som hon inlindade honom i förståelse, som en mor sitt barn i varma blöjor.” Brita uppfattar det som uttryck för ett

förstående förhållningssätt att inte gräla, utan "bara" visa upp "en stum förebrående blick" mot maken då hon är missnöjd och uppehålla sig vid tillvarons praktiska detaljer. Ljuvt frågar Brita sin make: "Tedde lilla vad vill du ha till middag idag?" medan de båda blir allt mer frustrerade.¹³² Det som gör Tedde till ett barn i hustruns ögon är att han är beroende av hennes omsorger, vilket medför att hon inte har utrymme att vara uppriktig gentemot honom. Beroende och sann förståelse tycks alltså vara oförenliga med varandra.

Även i det debattinlägg som 1931 retade upp *Husmoderns* läsare, uttryckte sig Palmær syrligt om den husmoderliga upptagenheten vid mäns matpreferenser. Palmær påstår att "det *Är* viktigare att vara en duktig yrkeskvinna eller att göra en värdefull insats i samhället än att kunna aldrig så många kakrecept eller vitbroderier eller veta precis hur »han» vill ha köttbullarna".¹³³ Palmær har alltså inga problem att rangordna kunskapsområden och i novellen "Amanuensen" blir Britas ovilja att se bortom de husliga sysslorna ett problem för paret. Att som Brita ta som sin livsuppgift att möta makens fysiska behov men inte intresserar sig för hans tankar liknas explicit vid att behandla mannen som ett barn, och omöjliggör för makarna att mötas i sann förståelse.

Tedde finner alltså ingen förståelse hos Brita, och till sin förvåning märker han med tiden att han förälskat sig i sin kollega fröken Reuter just på grund av det gemensamma arbetet. Till fröken Reuter förhåller sig Tedde som en orolig medförälder: "Hade de icke delat alla fröjder och alla bekymmer för arbetet under de senaste åren som ett par ömma, oroliga föräldrar!"¹³⁴ Det gemensamma engagemanget i arbetet i laboratoriet erbjuder alltså Tedde i "Amanuensen" den känslomässiga som hemlivets könskomplementära roller inte saknar. Den yrkesarbetande kvinnan kan i denna novell bidra med den sanna förståelse och gemenskap som den konservativt lagda mannen längtar efter. Palmær konstruerar "Amanuensen" så att även den man som medvetet valt bort att ta en yrkesarbetande kvinna till kamrathustru i slutändan dras till henne. Den gemenskap som bygger på arbete och delade intressen skapar för Tedde en upplevelse av förståelse och mening i relationen som de konventionella könskomplementära rollerna i äktenskapet saknar.

Avslutning

Margareta Berger beskrev Margit Palmærs noveller som "tendensredogörelser och inget mer".¹³⁵ Jag har i artikeln undersökt tendenserna i "Tidens äktenskap" genom att kontextualisera Palmærs noveller och de äktenskapsproblem som skildras. Det har jag gjort genom att vända mig till andra texter i *Idun*, och till tidigare forskning om Palmær, veckotidningen *Idun*, och om tidsperioden. Jag har också satt de teman Palmærs skildrar i relation till forskning om kvinnors skrivande under decennierna

före och efter 1930-talet. Ingressen till "Tidens äktenskap"-novellerna gjorde klart att äktenskapet skulle betraktas som ett problemområde, vanskligt att navigera och rent av orsaken att vissa människor går under. Palmær tecknar alltså inget idealsamhälle i novellerna utan uppehåller sig vid problem och kriser som drabbar gifta par. Jag uppfattar novellerna som belägna på gränsen mellan debatt och skönlitteratur och menar att de inte rakt av uttrycker Palmærs egna åsikter. Skissernas problembeskrivningar är uppenbart präglade av hennes världsbild, men också av veckotidningen *Iduns* kvinno-politiska intressen.

Jag har visat att novellerna "Tidens äktenskap" rymmer flera samtida debatter som korsar frågan om äktenskapet. Palmær formulerar i hög grad frågan om äktenskapet som en fråga om kvinnors yrkesarbete, och synliggör den yrkesarbetande gifta kvinnan och hennes problem som ett sätt att ge henne existensberättigande. Kvinnors komplicerade relation till hemmet och den roll de förväntas inta där har också löpt som en röd tråd genom artikeln. De äktenskap Palmær skildrar i "Tidens äktenskap" har alltså problem som ofta bottnar i mäns och kvinnors skilda syn på kvinnors roll i hemmet, och kvinnors potentiella yrkesarbete. Män föreställs inte i novellerna ha intresse av att agera för att förbättra äktenskapet och tillvaron för kvinnorna. Men Palmær intresserar sig också för hur kärleksrelationer påverkas av förståelse och kamratskap mellan parterna; och för hemmet och hushållsarbetet som källa till äktenskapsproblem. De flesta av dessa teman återfinns i kvinnors samtidsskildringar under decennierna före och efter 1930-talet. Men min avsikt med artikeln har varit att visa att Palmær skriver om "Tidens äktenskap" i en tid då specifika aspekter av kvinnorollen och äktenskapet tycks öppna för förändring.

Då novellerna sätts i ljuset av Doreen Masseys tankar om genus och rum som fenomen som konstrueras och förändras i relation till varandra framträder de många kopplingarna mellan 1930-talets diskussion av kvinnans plats och av hemmets utformning. Det förenklade moderna hemmet tycks å ena sidan kalla på förändring av kvinnorollen, hemmets skötsel borde inte längre uppta all kvinnors tid. Å andra sidan kallar moderniseringen av kvinnorollen och kvinnors ökade yrkesarbete på en rationalisering av hemmet. Palmær bejaktar rationalisering som en kvinnopolitisk åtgärd med syfte att frigöra kvinnorna från hemmet och hushållsarbetet. Bland novellerna i "Tidens äktenskap"-serien är det dock bara i "Faster Bollas förmaksmöbel" som funktionalistiska ideal i inredning och livsföring nämns. Jämfört med den provocativa funktionalistiska appellen "Mors ämbar" som Palmær publicerade i *Husmodern* framstår novellerna som nedtonade och anpassade för att underhålla den borgerliga läsekretsen. I "Faster Bollas förmaksmöbel" framstår både det unga funktionalistiska paret och de gamla välmenande släktingarna som komiska figurer.

Äktenskapet används alltså i Palmærs noveller som en väg in i flera aktuella 1930-talsdebatter. Frågan om äktenskapet som hierarkisk försörjningsinstans eller jämlik kamratrelation hänger samman med den om hemmet som hemmafruns främsta och enda arbetsplats eller som den yrkesarbetande kvinnans plats för vila. Debatterna dras till sin spets dels i frågan om gifta kvinnors möjligheter att vara konstnärer, och dels i frågan om huruvida det rationaliserade hemmet kan förstås som ett riktigt hem.

NOTER

- 1 Margit Palmær, ”Tidens äktenskap. Tre generationer”, *Idun*, 1930:36, s. 933, forts. s. 951. Här ingress s. 933. Hela ingressen är kursiverad i *Idun*. Pagineringen omfattar hela årgången. För att skilja veckotidningstexterna åt anges i artikeln författarnamn, årtal och nummer i återkommande referens till *Idun* och *Husmodern*, se nästa not.
- 2 Palmær 1930:36, s. 933.
- 3 Kvinnors samtidsskildringar från 1880-talets har analyserats av Eva Heggstad, *Fången och fri. 1880-talets svenska kvinnliga författare om hemmet, yrkeslivet och konstnärskapet*. Uppsala 1991. Perioden 1890–1920 står i fokus för Kristin Järvstad, *Den kluvna kvinnligheten. ”Öfvergångskvinnan” som litterär gestalt i svenska samtidsromaner 1890–1920*, Stockholm/Stehag 2008. Heggstad och Järvstad ger överblick över ett stort antal författarskap från sin respektive tidsperiod och analyserar dem tematiskt med fokus på bland annat äktenskapet. Catrine Brödje visar i *Kärlekens minerade fält. Berättare, klass och kön i tolv samtidsromaner 1912–2013*, Göteborg 2025, att frågor om kvinnors möjlighet att kombinera äktenskap och yrkesarbete är aktuella i samtidsromaner såväl på 1930-talet som det tidiga 2000-talet, s. 226.
- 4 Gertrud Lilja, ”Ett stjärnfall”, *Idun*, 1931:11, s. 255, forts. s. 271 f. Här s. 272. Fr.o.m. detta nummer förses novellerna med en kort biografisk text och ett fotografi av författaren i anslutning till novellens slut, för ”att ytterligare fästa dessa namn i våra läsarinners minne”. Den biografiska texten på s. 272 inleds med den redaktionella kommentar som jag citerar.
- 5 I årgången 1930 av *Idun* finns en serie texter av Julia Svedelius rubriken ”Personligheter”. I nr 1 1930, introduceras ärendet att skissera ett antal litterära porträtt av udda personligheter som författarinnan mött. De har bakåtblickande karaktär, och framställs som hämtade från författarinnans långa liv. I årgången 1931 förekommer ingen jämförbar serie av texter. Palmærs ”Tidens äktenskap” är således den enda samtidsinriktade serie av skönlitterära texter jag identifierat i årgångarna 1930–1931. Se Julia Svedelius, ”Personligheter: Johannes på Patmos”, *Idun*, 1930:1, s. 9.
- 6 Doreen Massey, *Space, Place and Gender*, Oxford 1994, s. 2.
- 7 Massey 1994, s. 179–180.
- 8 Therese Hellberg *Vanära, fattigdom och dubbelarbete. Om kvinnors platser och värden i folkhemmet i romaner och krönikor 1940–1955*, Malmö 2022. Hellberg skriver exempelvis med hänvisning till Massey på s. 127–128 att tankemodellen om kvinnan som främst moder kri-

- tiseras av Märta Oléhn och på s. 223 att Ella Hillbäcks unga protagonist beskriver hemmet som avhängigt moderns närvaro. I relation till yrkesarbete tar Hellberg upp Kjerstin Göransson–Ljungmans skildring av en kvinnas framgångsrika författarskap. Författarskapet innebär att huvudkaraktären varken ekonomiskt eller socialt begränsas till den privata sfären, och Hellberg visar hur detta komplicerar den konventionella framtid som författarinnan och hennes fästman tidigare planerat, Hellberg 2022, s. 211–212.
- 9 Emma Severinsson, *Moderna kvinnor. Modernitet, femininitet och svenskhet i svensk veckopress 1920–1933* (Studia historica Lundensia 30) Lund 2018, s. 106 f.
 - 10 Kristina Fjelkestam, *Ungkarlsflickor, kamrathustrur och manhaftiga lesbianer. Modernitetens litterära gestalter i mellankrigstidens Sverige* (Kulturhistoriskt bibliotek), Stockholm/Stehag 2002, s. 135.
 - 11 Zara Bersbo, ”Självständig och beroende. 1921 års giftermålsbalk och den gifta kvinnans ekonomiska medborgarskap”, i *Det politiska äktenskapet. 400 års historia om familj och reproduktion*, red. Bente Rosenbeck och Hanne Sanders, Stockholm 2010, s. 163 f.
 - 12 Severinsson 2018, s. 113.
 - 13 Ulla Wikander, *Kvinnoarbete i Europa 1789–1950. Genus, makt och arbetsdelning*, Stockholm 2006 (Ny utg.), s. 158.
 - 14 Yvonne Hirdman, *Att lägga livet till rätta. Studier i svensk folkhemspolitik*, Stockholm 1989, s. 156–158.
 - 15 Wikander 2006, s. 162 f.
 - 16 Bibi Jonsson, *Blod och jord i trettioalet. Kvinnorna och den antimoderna strömningen*, Stockholm 2008.
 - 17 Hellberg 2022.
 - 18 ”skiss” *Svenska akademiens ordbok* https://www.saob.se/artikel/?unik=S_04117-0083_RM8L (26.05.2025).
 - 19 I ”Byråchefens andra vår” och ”Amanuensen” är de mest centrala karaktärerna män, i den första byråchef Hesselius, i den andra en docent i fysik. Margit Palmær, ”Tidens äktenskap. Byråchefens andra vår”, *Idun*, 1930:51, s. 1331, forts. s. 1346 f.; Margit Palmær, ”Tidens äktenskap. Amanuensen”, *Idun*, 1931:11, s. 258, forts. s. 267.
 - 20 Margareta Berger, *Fruar & damer. Kvinnoroller i veckopress*, Stockholm 1974, s. 45.
 - 21 Berger 1974, s. 12. Kursivering i original.
 - 22 Marianne Rydh, ”Veckotidning med ambitioner. Idun under Eva Hökerbergs ledning” i *Presshistorisk årsbok*, Stockholm 2012, s. 95–97.
 - 23 Per-Olof Mattsson, ”Novellens betydelse för mellankrigstidens autodidakter. Två exempel”, i *Arbetslitteratur bortom kanon. Nordiska perspektiv*, red. Magnus Nilsson, Beata Agrell & Anna Forssberg, Malmö 2024, s. 271.
 - 24 Siffrorna bygger på en egen genomgång av namnen, vid genomräkningen har jag inte kontrollerat namnen för pseudonymer utan kategoriserat de namn som anges i innehållsförteckningen.
 - 25 Mattsson 2024, s. 270.
 - 26 Samma reservation som gällande *Idun* – siffrorna är mina egna och bygger på att jag gått igenom namnen, utan att kontrollera dem för pseudonymer.

- 27 Berger 1974, s. 13.
- 28 Bergers genomgång av novellererna i *Idun* 1930 omfattar 58 titlar, den årliga innehållsförteckning jag utgått från har 69 titlar förtecknade under ”Noveller och skisser”, urvalet är alltså något annorlunda. Berger 1974, s. 213–223.
- 29 Berger 1974, s. 214.
- 30 Berger 1974, s. 218.
- 31 Berger 1974, s. 219.
- 32 Berger 1974, s. 220.
- 33 Gunnel Furuland, ”Margit Amalia Palmær”, *Svenskt kvinnobiografiskt lexikon*, <http://skbl.se/sv/artikel/MargitAmaliaPalmr> (25.03.2025).
- 34 Katarina Larsson, ”Funktionalismen som kvinnostrategi. Exemplet Margit Palmaer”, *Personhistorisk Tidskrift*, 2000:2, s. 121–134, här s. 131. Se not 4 i Larssons artikel men se även artikeln i övrigt, då dess källmaterial hämtas ur olika publikationer där Palmær publicerade texter.
- 35 Larsson 2000, s. 124.
- 36 Lissie Åström, ”Husmodern möter folkhemmet”, i *Modärna tider. Visioner och vardag i folkhemmet*, red. Jonas Frykman & Orvar Löfgren, Malmö 1985, s. 200.
- 37 Katarina Larsson, *Andrahandskontrakt i folkhemmet. Närmiljö och kvinnors förändringsstrategier*, Örebro 2004; Larsson 2000.
- 38 Larsson 2004, s. 49, s. 53.
- 39 Larsson 2004, s. 71.
- 40 Margit Palmær, *Mot en ny kärlek*, Stockholm 1933.
- 41 Fjelkestam 2002, Palmær nämns ett tiotal gånger, se avhandlingens personregister eller övriga referenser till Fjelkestam i föreliggande artikel för exakta sidhänvisningar.
- 42 Palmær 1930:36, s. 933.
- 43 Heggstad 1991, s. 102. Även Järvstad har funnit skildringar av ”den gifta medelklasskvinnans meningslösa tillvaro” i litteraturen från det tidiga 1900-talet, och menar att ett liv bestående av ”enbart äktenskap och moderskap” framstår som alltför ensidigt och därför ”genomgående otillfredsställande” i kvinnors samtidslitteratur, se Järvstad 2008, s. 44, s. 232.
- 44 Heggstad 1991, s. 113.
- 45 Palmær 1930:36, s. 933.
- 46 B.A. ”Nationella problem...”, *Idun*, 1930:27, s. 720.
- 47 Palmær 1930:36, s. 933.
- 48 Palmær 1930:36, s. 933.
- 49 Palmær 1930:36, s. 933.
- 50 Palmær 1930:36, s. 933.
- 51 Exempelvis har Heggstads studie lånat sin titel *Fången och fri* från Vilma Lindhès novell med samma titel, och syftar just på kvinnans ställning som fången av konventioner och äktenskap, eller på väg att slå sig fri från äktenskapet och i rörelse mot en ny kvinnoroll. Heggstad 1991, s. 10.
- 52 Palmær 1930:36, s. 951.
- 53 Palmær 1930:36, s. 933.

- 54 Palmær 1930:36, s. 933.
- 55 Tydligast då Pennskaftet säger till Dick: "Om du varit rik och genast givit mig ett gott hem, då hade du ju ändå alltid någon gång, när jag var djäklig, kunnat tänka: kanske hon tog mig för försörjningen." Elin Wägner, *Pennskaftet*, (Svenska klassiker utgivna av Svenska Akademien) red. Helena Forsås-Scott, Stockholm 2003, s. 130. Se även: Sara Pärsson, *Ta sig hem. Skönlitterära skildringar av kvinnan och hemmet från tidigt 1900-tal*, Stockholm 2022, s. 77 f.
- 56 Palmær 1930:36, s. 951.
- 57 Severinsson 2018, s. 93.
- 58 Wikander 2006, s. 137.
- 59 Berger 1974, s. 58–60.
- 60 Margit Palmær, "Tidens äktenskap: Lyckligt slut", *Idun*, 1931:22, s. 545, forts. s. 554. Här s. 545.
- 61 Fjelkestam 2002, s. 32.
- 62 Fjelkestam 2002, s. 33 f.
- 63 Palmær 1931:22, s. 554.
- 64 Palmær 1931:22, s. 554.
- 65 Palmær 1931:22, s. 545, s. 554.
- 66 Palmær 1931:22, s. 545.
- 67 Palmær 1931:22, s. 545.
- 68 Palmær 1931:22, s. 554.
- 69 Larsson 2004, s. 55.
- 70 Heggstad 1991, s. 188.
- 71 Margit Palmær, "Tidens äktenskap: Konstnärskamrater", *Idun*, 1930:45, s. 1161, forts. s. 1173. Här s. 1161.
- 72 Palmær 1930:45, s. 1161.
- 73 Palmær 1930:45, s. 1161.
- 74 Palmær 1930:45, s. 1161.
- 75 Palmær 1930:45, s. 1161.
- 76 *Den svenska barn- och ungdomslitteraturens historia. Från äldre tid till tidigt 1900-tal*, red. Boel Westin, Åsa Warnqvist & Simon Springare, Stockholm 2024, s. 621.
- 77 Palmær 1930:45, s. 1161.
- 78 Järvstad 2008, s. 136.
- 79 Palmær 1930:45, s. 1161.
- 80 Palmær 1930:45, s. 1161.
- 81 Åström 1985, s. 213.
- 82 Palmær 1930:45, s. 1161.
- 83 Heggstad 1991, s. 188.
- 84 Palmær 1930:45, s. 1161.
- 85 Heggstad 1991, s. 89–97.
- 86 Palmær 1930:45, s. 1161.

- 87 Fjelkestam 2002, s. 51 f.
- 88 Fjelkestam 2002, s. 53 f.
- 89 Fjelkestam 2002, s. 55.
- 90 Palmær 1930:45, s. 1161.
- 91 Palmær 1930:45, s. 1173.
- 92 Palmær 1930:45, s. 1173.
- 93 Palmær 1930:45, s. 1173.
- 94 Palmær 1930:45, s. 1173.
- 95 Änkor som vill ha en stor roll i de vuxna barnens liv finns i både ”Omplanteringen” av Elisabeth Kuylenstierna-Wenster och ”En dörr” av Hertha Odeman. I dessa noveller bor ankorna tillsammans med sina vuxna barn, med mindre lyckade resultat. Elisabeth Kuylenstierna-Wenster, ”Omplanteringen”, *Idun*, 1930:12, s. 332 f. forts. s. 357–359. Hertha Odeman ”En dörr”, *Idun*, 1930:35, s. 912 f., forts. s. 921.
- 96 Palmær 1930:45, s. 1173.
- 97 Fjelkestam 2002, s. 135.
- 98 Fjelkestam 2002, s. 138.
- 99 Margit Palmær, ”Tidens äktenskap: Faster Bollas förmaksmöbel”, *Idun*, 1930:49, s. 1273, forts. s. 1288 f. Här s. 1273.
- 100 Severinsson 2018, s. 245–251.
- 101 Palmær 1930:49, s. 1273.
- 102 Palmær 1930:49, s. 1273.
- 103 Se t.ex.: Eva Rudberg, *Stockholmsutställningen 1930: modernismens genombrott i svensk arkitektur*, (Monografier utgivna av Stockholms stad 141) Stockholm 1999.
- 104 Eva Eriksson, *Den moderna staden tar form: Arkitektur och debatt 1910–1935*, Stockholm 2001, s. 436.
- 105 Eriksson 2001, s. 458 f.
- 106 BANG ”Är Eva funktionalistisk? Dr Harry Fett är frispråkig om den moderna kvinnans problem”, *Idun*, 1930:7, s. 173.
- 107 Larsson 2000, s. 125.
- 108 Larsson 2000, s. 126.
- 109 Margit Palmær, ”Mors ämbar”, *Husmodern*, 1931:2, s. 10–11, forts. s. 48.
- 110 Åström har läst och återger en del av de insändare som i senare nummer gick i svaromål mot Palmær. Åström 1985, s. 196–200.
- 111 Palmær 1930:49, s. 1273.
- 112 ”Stålrörsfåtölj”, ”stålrörsstol”, *Svenska tidningar* <https://tidningar.kb.se> (25.03.2025).
- 113 Palmær 1930:49, s. 1273.
- 114 Jonas Frykman och Orvar Löfgren, *Den kultiverade människan*, Malmö 2019, s. 98.
- 115 Palmær 1930:49, s. 1273.
- 116 Palmær 1930:49, s. 1273.
- 117 Palmær 1930:49, s. 1273.
- 118 Palmær 1930:49, s. 1288.
- 119 Elin Wägner ”Det gränslösa samhället”, *Idun*, 1930:23, s. 607

- 120 Här uttrycker Wägner idéer som låter ovanligt mycket som Alva Myrdals. De utvecklade i själva verket olika feministiska linjer under 1930-talet, där Myrdal var den som med tekniska lösningar och samhällseliga insatser ville frigöra kvinnorna från hushållsarbetet till förmån för yrkesarbete. Wägner argumenterade snarare för att kvinnorna i stället för att anpassa sig till manssamhället skulle utgå från sina kvinnliga erfarenheter och visioner och försöka konstruera ett nytt samhälle på basis av dessa. Wägner 1930:23, s. 607; Boel Berner, *Sakernas tillstånd. Kön, klass, teknisk expertis*, Stockholm 1996, s. 237.
- 121 Åström 1985, s. 200–204.
- 122 Palmær 1930:49, s. 1288.
- 123 Palmær 1930:49, s. 1273.
- 124 Palmær 1930:49, s. 1288.
- 125 Gunnar Asplund m.fl., *Acceptera*, Stockholm 1931.
- 126 Eriksson 2001, s. 465.
- 127 Palmær 1930:36, s. 933.
- 128 För exempel på litteratur från 1930-talet som faktiskt skildrar kvinnors erfarenheter av hushållsarbete och mäns och kvinnors diskussioner om fördelningen av detsamma, se Fjelkestam 2002, s. 139–143.
- 129 Wägner 1930:23, s. 607.
- 130 Margit Palmær, "Tidens äktenskap: Amanuensen", *Idun*, 1931:11, s. 258, forts. s. 267. Här s. 258.
- 131 Järvstad 2008, s. 32.
- 132 Palmær 1931:11, s. 258.
- 133 Palmær 1931:2, s. 48.
- 134 Palmær 1931:11, s. 276.
- 135 Berger 1974, s. 220.

ABSTRACT

Sara Pärsson, Department of Culture and Aesthetics, Stockholm University

Modern Marriage. 1930s Debates on Women's Professional Work, Art, and Domesticity Through Short Stories by Margit Palmær in the Weekly Women's Magazine *Idun*

In this article I explore short stories by Margit Palmær published in the weekly women's magazine *Idun* 1930–1931 under the common heading *Tidens äktenskap*. The seven short stories are presented and discussed by comparing them to Margit Palmær's political writing, other texts in *Idun*, and research on weekly magazines and gender constructions in the 1930s. The proclaimed topic of the short stories is modern marriage, but Palmær also use them to discuss women's professional work, possibilities of making art, and domesticity. In Swedish modern history, the year 1930 is also closely linked to the rise of modernist architecture, so-called *funktionalism*. The modernist home came equipped with technical solutions that Palmær saw as a

solution to women's problems of combining professional work and family life. In "Faster Bollas förmaksmöbel", published in 1930, Palmær incorporates a modernist apartment in a conflict about heritage and tradition. The relatives of a young modern couple secretly remove the tubular steel chairs of a Stockholm flat, and crowd the small rooms with dark old furniture from their own provincial home.

Palmær was a pragmatic socialist with a university degree, and I claim that the contents of the short stories are a way to merge her own views on women's politics with the liberal middle-class publication *Idun*. I pay attention to the way Palmær describes homes and domesticity. Both Palmær and *Idun* are advocates for married women's right to work, which was heavily debated during the 1930s. As women's desire to work and make art is the topic of roughly half of the short stories, the article shows how and why this claim is made.

Keywords: Gender, Space, Women's weekly magazines, Short stories, Domesticity, 1930s

Sami blir författare

Identitet, berättande och autenticitet i Sami Said's Monomani

Av NICLAS JOHANSSON

I P1:s *Söndagsintervjun* i mars 2024 frågar Martin Wicklin författaren Sami Said hur det kom sig att han började skriva.¹ Said svarar genom att berätta om en mellanstadie-lärare som lät eleverna skriva historier som lästes upp inför klassen – en episod som Said-läsaren i olika variationer känner igen från hans två första böcker: både romanen *Väldigt sällan fin* (2012) och den självbiografiska skildringen av skrivandet av denna roman, *Monomani* (2013).² När Wicklin fortsätter genom att fråga ”Vad har skrivandet betytt för dig?” svarar Said:

ss: Jag vet inte. Eh... jag tror, olika saker. Jag minns... det var någon gång som jag minns det väldigt tydligt att jag tänkte att, ah, jag vill kunna... att det här är sådan jag ser ut, typ hudfärg och bla, bla, bla, men det är inte sådan jag är. Jag känner inte att... Jag ville skriva om mig själv som jag är, helt enkelt.

mW: Kände du inte att den Sami Said som andra såg var den Sami Said som du var?

ss: Precis.³

Här formulerar Said den centrala drivkraften för sitt skrivande: att ge en sann bild av sig själv mot bakgrund av en falsk yttre identifikation. Men så snart han uttalat detta säger han något som tycks peka i rakt motsatt riktning:

ss: Men man märker också, när man skriver, att när man skriver om sig själv så blir det falskt. Så det blev ytterligare, man märker att, om man berättar om någonting... det... man liksom... det slutar att var sant om en. Det är nästan som att man skriver bort det ifrån sig själv.⁴

Den sanning om jaget som skrivandet skulle garantera upplöses alltså av samma skrivande.

Det dilemma som Said uttrycker här sammanfattar en central tematik i den första fasen av hans författarskap. Mot bakgrund av den fördomsfulla och förfalskade bild som människor gör sig av honom utifrån yttre kännetecken innebär skrivandet – som i detta sammanhang alltid är (åtminstone delvis) självbiografiskt – en möjlighet att uttrycka sitt autentiska jag. Det ger en möjlighet att definiera sig själv, att vägra förstå sig själv utifrån någon annans premisser. Men samtidigt innebär skrivandet också ett själv-

förfrämligande. Skrivandet objektiverar jaget, gör det främmande inför sig självt och skapar en spricka mellan den som skriver och den som blir beskriven.

Syftet med denna artikel är att visa hur denna tematik kommer till uttryck i Saids andra bok, *Monomani*. Genom sin behandling av tematiken ger Said mig också möjlighet att betrakta två olika identitetsbegrepp på ett sätt som förhoppningsvis kan fördjupa förståelsen av deras inbördes sammanhang. I en tidigare artikel har jag med utgångspunkt i Saids första bok, *Väldigt sällan fin*, visat hur hans litterära gestaltning låter oss utläsa ett sammanhang mellan kulturell och narrativ identitet – alltså mellan identitet som socio-kulturell tillhörighet och identitet som personlig kontinuitet över tid.⁵ Där betraktade jag relationen mellan dem i termer av intrig och intrigstruktur. *Monomani* erbjuder en annan blick på detta samband, där skärningspunkten istället utgörs av frågan om autenticitet och där betydelsen av berättandet och subjektets dialogiska konstitution hamnar i fokus.

I det följande visar jag inledningsvis hur det dilemma jag pekat på här utgör en samlande tematik för Saids första två böcker, en tematik som han också utvecklar och kommenterar inte minst i sitt sommarprogram från 2013. Därefter klargör jag hur en sådan tematik kan relateras till de teoretiska diskussionerna om kulturell och narrativ identitet, med särskilt fokus på frågorna om autenticitet och självbiografiskt berättande. Med dessa teoretiska utgångspunkter analyserar jag sedan *Monomani* och visar hur boken (tillsammans med *Väldigt sällan fin*) inte bara utgör en illustration av dilemmat, utan också fungerar som en sorts litterärt svar på det genom att med autofiktiva medel iscensätta en relationell identitet som inte låter sig fångas i en monologisk berättelse.

Skrivande och identitet i Saids tidiga författarskap

Monomani är en till synes självbiografisk skildring av skrivandet av Saids debutroman, *Väldigt sällan fin*. Den utgörs av ett långt brev till Sara, där Sami ber om ursäkt för att han inte skrivit till henne på så länge, eftersom han arbetat på sin roman. I detta brev blir det efterhand klart att den roman som Sami skriver i hög utsträckning är självbiografisk. Samtidigt förekommer indikationer på att *Monomani* åtminstone i viss mån ska läsas som fiktion.⁶ *Monomani* kan alltså ses som en delvis fiktiv skildring av skrivandet av den självbiografiska romanen *Väldigt sällan fin*. Därigenom framstår de två böckerna som intimt förbundna med varandra i vad vi med en parafras på Phillipe Lejeune skulle kunna kalla ett *autofiktivt rum*, där någon typ av likhets- eller identitetsrelation förenar Noha (berättaren i *Väldigt sällan fin*) och Sami (berättaren i *Monomani*) med författaren Sami Said, men där arten av denna relation osäkras av det tvektiga läsarkontraktet.⁷

Till detta intryck bidrar de många intervjuuttalanden där Said både antyder en

självbiografisk bakgrund till *Väldigt sällan fin* och lekfullt relativiserar det självbiografiska anspråket i *Monomani*.⁸ Intrycket förstärks ytterligare av Saids och vännen och författarkollegan Oskar Hallberts ironiska lekar med publiciteten kring Saids debutroman. Hallbert figurerar inte bara som "Oskar" i *Monomani*, utan nämns också i snart sagt varje intervju med Said under 2012–2013. Då Said i samband med publiceringen av *Monomani* intervjuas i SVT:s *Babel* har "vännen Oskar" i så hög grad kommit att framstå som en litterär konstruktion att programledaren Jessica Gedin skämtsamt kan inleda med frågan "Finns du?" när Oskar Hallbert faktiskt dyker upp i studion.⁹ Inte nog med att Hallbert finns, ett par dagar senare utkommer han också själv med en egen bok om Saids skrivande av *Väldigt sällan fin*, en bok som har titeln *Alltför ofta Sami*.¹⁰ Liksom *Monomani* är detta en till synes självbiografisk bok, där Hallbert berättar om sitt liv under den tid då Sami drar sig undan för att skriva sin bok.

Mot denna bakgrund är det inte ägnat att förvåna att ett på en gång allvarligt och lekfullt identitetssökande står i centrum för Saids två första böcker. Både Noha i *Väldigt sällan fin* och Sami i *Monomani* är intensivt upptagna av frågan: vem är jag? Desto mer intressant är att sättet som identitetsfrågan ställs på skiljer sig väsentligt åt mellan de båda böckerna.

I *Väldigt sällan fin* filtreras frågan om personlig identitet genom den om kulturell identitet och romanen handlar till stor del om de förutsättningar som den muslimska och eritreanska identiteten ger den unge svensk-eritreanske studenten Noha att förstå sig själv och sin livshistoria. I sina möten med andra reviderar han kontinuerligt sin förståelse av innebörden i de olika kulturella identiteterna och därmed de ramar de ger för hans självförståelse. Då han blir kysst av vännen Anna råkar han in i en identitetskris eftersom detta är oförenligt med den bild av sig själv som han konstruerat mot bakgrund av sin eritreansk-muslimska identitet. Under en resa till familjens hemland Eritrea bearbetar han dock efterhand förståelsen av sin kulturella identitet på ett sådant sätt att han till slut lyckas frigöra sig från dess begränsningar av hans självförståelse.

Monomani, å andra sidan, handlar om Samis mödosamma arbete med att skriva berättelsen om Noha (som alltså är en fikionaliserad version av Sami själv). Men fokus i *Monomani* ligger inte på den identitetskris som Noha genomgår (endast detaljer i romanens innehåll nämns överhuvudtaget), utan på den problematiska relationen mellan "den jag är" och "den jag brukade vara" (40) – alltså mellan det berättande och det berättade jaget. Den handlar om svårigheten att få berättelsen att bli sammanhängande, trovärdig och originell. Och genom att på detta sätt behandla skrivarbetets svårigheter handlar den också om identitet i en annan bemärkelse: den handlar om Samis önskan att identifiera sig som författare.

De två böckerna tecknar alltså identitetsproblematiken utifrån två olika perspektiv, i linje med det dilemma som antydde i intervjun med Wicklin. *Väldigt sällan fin*

handlar om Nohas frigörelse från en identitet bestämd av hans nationella och religiösa tillhörighet; *Monomani* handlar om det självbiografiska skrivandets självförfrämjande. Och genom att *Monomani* handlar om skrivandet av *Väldigt sällan fin* förbinds de båda perspektiven med varandra.

En fördjupad bild av Saida egen förståelse av detta sammanhang får vi i hans sommarprogram från 2013. Tidigt i programmet säger han där:

Det kan ibland fylla mig med vemod, tanken att mitt liv bestäms av faktorer jag inte styr över. Johannes Anyuru, författaren, sa en gång att om man lämnar en plats är man för alltid definierad av den. Det stämmer in på mig också. Jag vill inte att det ska vara så. Men det är nog så. Andra dagar undrar jag om det verkligen är jag. Eller om det är ni. Om jag har blivit den andra ser. På gymnasiet, när er besatthet av min hudfärg övergick till att bli en besatthet av min religion, byttes förolämpningarna ut och jag blev överfallen av frågor om islam. En gång när jag satt på biblioteket kom de i grupp – fem-sex var de, minst! Det förvånade mig att de var tillbaka igen. Jag hade under en övergångsperiod haft flera år av lugn. Och nu hade de plötsligt upptäckt mig på nytt. Och vilket engagemang! Och vilka starka känslor! ”Hur förklarar du följande fenomen som vi helt klart inte tycker om?” På fullt allvar frågade de: ”Vad har ni för planer för Sverige?” Vem som helst kan ställa en fråga, en idiot klarar av det. Men att ge svar, det kräver något helt annat. För att svara var jag tvungen att läsa tusentals sidor, lära mig om alla möjliga tolkningar – och jag var inte ens intresserad. Vad hade Saudiarabiens rättssystem med mig att göra? Men under denna period kom jag att bli en självmedveten muslim. Och jag kan se det lika tydligt, hur frågan om tillhörighet och så har inplanterats i mig av förväntningar, frågor. Det är min största och ständiga oro: att mitt jag skapas av faktorer utanför mig själv. Att mitt jag är upp till andra. Varför är er blick så banal? Gör mig mer spännande! Jag vet att det är naivt. Det finns också gener, vi begränsas av våra förutsättningar och så vidare. Men jag gillar inte det heller. Som barn slänger man på sig ett silvrigt skynde: ”Nu kan ni inte se mig! Nu kan ni inte bestämma över mig!” Min inställning är helt klart ett barns.¹¹

Här kopplas den problematiska yttre identifikationen till frågan om kulturell identitet, och Said visar hur det är på grund av de andras fördomsfulla och kategoriserande blick som han blir en självmedveten muslim. Den kulturella identiteten framstår därigenom som introjektionen av en rasistisk stereotyp. Även om Said formulerar sin egen förståelse av *innebörden* i den muslimska identiteten, så är associationen mellan självet och kategorin ”muslim” grundlagd av någon annan, som därmed också definierat förutsättningarna för hans självförståelse.

Episoden förekommer även i fiktionaliserad form i *Väldigt sällan fin*, och kontrasten mellan Saida och Nohas reaktioner är belysande. Noha besvarar inte påhoppet genom att läsa tusentals sidor, utan genom att bekräfta mobbarens anklagelser:

På religionstimmarna konfronterade han mig med det ena vansinniga påståendet efter det andra. Vad han än hävdade försvarade jag det. Sa han att islam var för barna var jag också för det, och dessutom skulle kvinnan hållas bakom lås och bom, och samtliga illdåd som utförts av muslimer var moraliskt riktiga och i enighet med Guds vilja.¹²

Noha framstår här som en stiliserad version av Said själv, där den självreflexiva insikten är utbytt mot en ironisk naivitet. För Noha är också det muslimska och det eritreanska något han (i denna del av romanen) distanslöst identifierar sig med, även om det framför allt fungerar som ett sätt att hålla den hotfulla svenskheten på avstånd. Den konfliktfyllda komplexiteten i den kulturella identifikationen utvecklas i romanen narrativt, då Noha efterhand konfronteras med de begränsningar som en självförståelse byggd på den muslimska och eritreanska identiteten innebär för honom. Den självreflekterande författaren Said har istället en direkt och melankolisk medvetenhet om samma konflikt. Han ser hur hans egen mest innerliga självförståelse formas, trivialiseras och förfalskas av andras fördomar. På detta sätt framstår den kulturella identiteten för Said som väsentligen behäftad med inautenticitet. Detta är alltså dilemmats ena horn: den kulturella identiteten dikterar villkoren för den personliga identiteten på ett sätt som begränsar och förfalskar.

Saids svar på detta är, som vi sett i intervjun med Wicklin, skrivandet. Författarskapet innebär för Said en strävan att framställa och förstå sig själv på sina egna villkor, att uttrycka sitt autentiska jag och därmed försvara sin autonomi gentemot den kulturella identifikation som han uppfattar som begränsande och förtryckande. Som jag visat i min tidigare artikel kan man förstå Nohas utveckling i *Väldigt sällan fin* just som en sådan befrielse från en begränsande kulturell identitet och en öppning mot en självförståelse på egna villkor. Men berättelsen om Noha är alltså fiktion, och frågan om *skrivandet* tematiseras inte i romanen. Istället är det i den självbiografiska *Monomani* som Said tar sig an det självbiografiska skrivandets problematik. Och här möter vi dilemmats andra horn: "att när man skriver om sig själv så blir det falskt".¹³ Varje gång Said nämner att skrivandet fungerar som ett sätt att uttrycka ett autentiskt jag så återkommer han omedelbart till iakttagelsen att skrivandet också är självförfrämligande: det upprättar ett avstånd mellan det skrivande och det skrivna jaget. Han utvecklar detta avstånd på olika sätt i olika sammanhang.

I vissa fall framställer han det som en generalisering och avprivatisering av den egna erfarenheten. I sommarprogrammet nämner han en man som kommit fram till honom och apropå hans bok sagt: "Du kanske tror att du bara har berättat din egen historia. Men den är min också."¹⁴ Att mannen känner igen sig i Saids historia öppnar naturligtvis för gemenskap kring en delad erfarenhet, men det innebär också att erfarenheten inte längre är exklusivt hans egen.

En annan aspekt av avståndet mellan skrivande och skrivet jag hänger ihop med minnets bristande tillförlitlighet och beroendet av andras historier. I en intervju i SVT 2012 nämner Said att han ofta minns fel och att han därför omedvetet skrivit in sig själv i historier som berättas inom familjen.¹⁵ På motsvarande sätt säger han följande i sitt sommarprogram:

Telefonsamtal. Mamma först: "Hur blir det med trädgården?" Pappa sedan: "Varför pratar du om Eritrea i intervjuer? Du skämmer ut dig bara. Tänk att en person som inte ens är född där låtsas vara vår talesman." "Är jag inte född där?" "Vad trodde du?" "Men ni har sagt det. Det står så i passet." "Det var ju bara något vi hittade på för att du skulle få komma hit. Vi trodde inte att de skulle förstå." "Men mina minnen då? Alla historierna ni berättat?" "Du blandar ihop", sa han. "Du föddes på vägen" [...] "Men jag minns det faktiskt – vår gård i Eritrea. Hur vi trampade sönder rabatterna när vi jagade efter katterna. Lekarna och grälen med grannungarna. Jag var där!"¹⁶

Ett så centralt biografiskt faktum som i vilket land han är född osäkras av den otydliga gränsen mellan minne och berättelse, och han blir ohjälpligt beroende av andras berättelser för att förstå sig själv. Här framstår det berättande jaget som hjälplöst famlande inför andras berättelser om det berättade jaget.

I andra fall är det istället det berättande jaget som dikterar förståelsen av det berättade jaget:

Jag har upptäckt att min biografi ändrar sig beroende på vilket humör jag är på. Händelser struktureras om, lyfts fram, förträngs, ges andra sensmoraler för att passa, och på sätt och vis upphöja, känslotillstånd. Mår jag dåligt är det inte att jag är lite hängig och det går över. Känslan blir något permanent, till den jag är. [...] Incidenter knyts ihop och blir till en historia, talar om hur jag ska bete mig och inte bete mig, sätter parametrarna inom vilka jag kan röra mig.¹⁷

Det berättande jaget har alltså makten att definiera det berättade jaget. Men därigenom mångfaldigas också det berättade jaget av det berättande jagets humörsvingningar. Said ger exempel på sina olika livshistorier: mobboffer-Samis, jag-mot-världen-Samis, kamp-Samis, the American Dream-Samis, flykting-Samis, Aspberger-Samis, panik-Samis med flera. Jaget delas upp i olika versioner som motsäger varandra.

Said uppvisar alltså en medvetenhet om naiviteten i förhoppningen om emancipation genom skrivande. Det är också medvetenheten om denna naivitet som Said signalerar då han i citatet ovan besvarar insikten att jagets villkor dikteras av andra med fantasin om det magiska silverskynek: "Som barn slänger man på sig ett silvrigt skyne: 'Nu kan ni inte se mig! Nu kan ni inte bestämma över mig!' Min inställning är helt

klart ett barns.”¹⁸ Utifrån passagens plats i sommarprogrammet finns det goda skäl att läsa det barnsliga trolleritricket som en metafor för skrivandet och författarskapet.

Vad vi finner i Sids uttalanden om identitet och skrivande är alltså ett slags melankoliskt medvetande som förenar trotsig självhävdelse – där skrivandet ses som en befrielse från en alienerande kulturell identifikation – med insikten om att skrivandet i sig splittrar och alienerar jaget. Det är detta som kommer till uttryck i sommarprogrammets slutord: ”Jag tänker inte välja. Jag vill vara allt, och jag ska vara det splittrat, inkonsekvent, kanske något felaktigt, och ändå enhetligt. [paus] Ja, det räcker nu. Nu får ni gå och göra någonting annat.”¹⁹ Det är också detta – menar jag – som kommer till uttryck i *Monomani*. Genom skrivandet av *Väldigt sällan fin* uppnår Sami en befrielse från den kulturella identitetens begränsningar – men bara till priset av en inre splittning som innebär att den han skriver om inte längre är han själv. För att utveckla denna analys och för att visa hur den kan bidra till vår förståelse av sambandet mellan narrativ och kulturell identitet ska jag nu teckna ett teoretiskt sammanhang inom vilket denna problematik kan placeras.

Autenticitet och berättande

Min utgångspunkt är begreppen *narrativ* och *kulturell identitet*. Detta är begrepp som fångar två olika aspekter av en individs identitet. Narrativ identitet avser personlig identitet över tid och innebär att jaget eller självet betraktas som en narrativ konstruktion. Kulturell identitet avser individens tillhörighet till ett kollektiv och betecknar den roll som denna tillhörighet spelar i individens självförståelse. Båda begreppen teoretiserades under 1980- och 90-talen och har det gemensamt att de avvisar en essentialistisk syn på det mänskliga subjektet till förmån för en förståelse av identitet som diskursivt konstruerad.²⁰ I min tidigare artikel om *Väldigt sällan fin* visade jag hur de båda begreppen låter sig sammanföras på så vis att den kulturella identiteten kan förstås som en intrigstruktur, eller ett ordnande mönster, för den narrativa identitetens livsberättelse, och undersökte sedan hur ett sådant mönster etableras och förändras i ett dynamiskt samspel mellan individ och omgivning. Denna aspekt av mötet mellan narrativ och kulturell identitet kommer att vara fortsatt relevant i analysen av *Monomani*, och då diskuteras i termer av principer för narrativ koherens. Men därutöver pekar min inledande genomgång av Sids uttalanden ut ytterligare två centrala mötespunkter för de två begreppen: *autenticitet* och *självbiografiskt berättande*.

För att teckna ett teoretiskt sammanhang som ger möjlighet att tänka samman narrativ och kulturell identitet med avseende på frågorna om autenticitet och självbiografiskt berättande ska jag vända mig till Charles Taylor – en filosof som diskuterar både narrativ och kulturell identitet. Inte därför att Taylor presenterar en övertygande sam-

lad teori för dem, utan, tvärtom, därför att hans delvis problematiska framställning låter oss öppna de relevanta frågorna på ett sådant sätt att de anger ett teoretiskt spelrum för analysen av *Monomani*.

Taylors övergripande identitetsteori presenteras i första delen av hans bok *Sources of the Self* (1989).²¹ Han menar där att vi med nödvändighet orienterar oss i världen med utgångspunkt i en moralisk ontologi som anger vårt förhållande till något vi uppfattar som gott och värdefullt. En sådan ontologi är till stor del implicit – och full artikulation av den är per definition omöjlig – men den skapar ett moraliskt rum som likaså utgör grunden för vår förståelse av oss själva:

To know who I am is a species of knowing where I stand. My identity is defined by the commitments and identifications which provide the frame or horizon within which I can try to determine from case to case what is good, or valuable, or what ought to be done, or what I endorse or oppose. In other words, it is the horizon within which I am capable of taking a stand.²²

På detta sätt menar Taylor att vi har ett slags moralisk "geografi" som utgör grunden för våra moraliska intuitioner och där vi förstår vilka vi själva är med utgångspunkt i någon sorts uppfattning om det goda. Det är också med denna utgångspunkt som Taylor utvecklar en narrativ syn på identitet: "because we cannot but orient ourselves to the good, and thus determine our place relative to it and hence determine the direction of our lives, we must inescapably understand our lives in narrative form, as a 'quest'."²³ En narrativ identitetsförståelse blir därmed följden av att självet inte ses som en substans, utan som en orientering och en riktning i relation till dess moraliska "källor". Taylors vidare poäng är sedan att "källorna", de uppfattningar om det goda som är utgångspunkten för denna orientering i tillvaron, inte bara är individuellt bestämda, utan också historiskt och kulturellt variabla. Återstoden av boken ägnas därför åt en undersökning av vad han ser som identitetens tre centrala "källor" i moderniteten: innerligheten, bejakandet av vardagslivet och naturens röst.²⁴

Det är mot denna bakgrund som Taylor i en annan text, "The Politics of Recognition" (1992), lägger ut sin syn på kulturell identitet, och därvid också indirekt introducerar de problem som står i centrum för min analys.²⁵ Taylor utgår här från olika minoritetsgruppers krav på *erkännande* (recognition) för sin identitet och frågar sig vad detta krav bottnar i, vilken legitimitet det har, och hur en liberal demokrati ska förhålla sig till det. Det viktiga för mig är inte de politiska frågorna, utan Taylors analys av behovet av erkännande. Taylor menar nämligen att detta behov är genuint och vittalt och att det bottnar i två faktorer av avgörande betydelse för den moderna identiteten: idealet om autenticitet och identitetens dialogiska konstitution. Jag ska nu diskutera dem var för sig.

Autenticitet, autonomi och narrativ integritet

Taylor menar att det moderna samhället sedan slutet av 1700-talet ersatt ett hedersideal bundet till sociala hierarkier med ett ideal om autenticitet, vilket han förklarar på följande sätt:

There is a certain way of being human that is *my* way. I am called upon to live my life in this way, and not in imitation of anyone else's life. But this notion gives a new importance to being true to myself. If I am not, I miss the point of my life; I miss what being human is for *me*.²⁶

Detta ska uppenbart förstås som en sådan grundläggande "source of the self" som Taylor diskuterat tidigare och som grundar vår identitet genom att orientera oss i ett moraliskt universum: "Our moral salvation comes from recovering authentic moral contact with ourselves."²⁷ Detta ideal blir för Taylor inte bara grunden för att respektera personlig identitet; via Herder extrapolerar han idealet till att även omfatta folkgrupper och gör det därmed också till grunden för att respektera *kulturella* identiteter: "Just like individuals, a *Volk* should be true to itself, that is, its own culture."²⁸ Den kulturella identiteten får därmed för Taylor ett positivt värde i direkt analogi med den personliga identiteten, ett värde som behöver vägas mot den individuella friheten.

Taylor närmar sig alltså frågan om autenticitet och kulturell identitet från ett helt annat håll än Said. Medan Said ser den kulturella identiteten som ett potentiellt hinder för personlig autenticitet gör Taylor en märkligt oreflekterad övergång från personlig till kulturell autenticitet på ett sätt som osynliggör den för Said så problematiska relationen mellan individ och kollektiv. Taylor kritiseras också av Anthony Appiah, en filosof som delar Taylors liberala utgångspunkter, men inte hans respekt för befintliga kulturella identiteter.²⁹ Dels menar Appiah att kulturella identiteter är betydligt mer lokala och föränderliga och saknar den ontologiska stabilitet som Taylor tillskriver dem. Dels menar han att Taylors autenticitetsideal implicerar en ohållbar essentialism avseende det mänskliga subjektet: "Authenticity speaks of the real self buried in there, the self one has to dig out and express."³⁰ Jag uppfattar den första delen av denna kritik som helt befogad, medan jag tror att den andra bygger på en alltför begränsad förståelse av begreppet autenticitet. Appiah själv utvecklar efterhand kritiken till en egen teori om identitet, som presenteras i hans bok *The Ethics of Identity*.³¹

I denna teori avvisar Appiah helt talet om autenticitet, vilket han ser som en romantisk illusion. Hans intresse gäller istället individens autonomi. Men denna autonomi spelar hos Appiah samma roll för att grunda individens värdighet som autenticiteten gör hos Taylor (och jag ska strax återkomma till hur den kan ligga till grund för en annan förståelse av begreppet autenticitet). Frågan om identitet behandlas därför med

utgångspunkt i dess innebörd för individens autonomi. Appiah ser inte kulturell identitet som väsentligen annorlunda än andra sociala identiteter, och han menar att alla sociala identiteter är en kategorisering av människor i typer av personer med utgångspunkt i *etiketter* som formuleras i ett socialt samspel:

Once labels are applied to people, ideas about people who fit the label come to have social and psychological effects. In particular, these ideas shape the way people conceive of themselves and their projects. So the labels operate to mold what we may call *identification*, the process through which individuals shape their projects – including their plans for their own lives and their conceptions of the good life – by reference to available labels, available identities. In identification, I shape my life by the thought that something is an appropriate aim of acting for an American, a black man, a philosopher.³²

Innebörden i en viss social identitet utgörs alltså av de socialt konstruerade, ofta normativa, föreställningarna om hur personer med en viss etikett beter sig och bör bete sig. De är alltså grundade i stereotyper som etableras både inom och utom gruppen, och kring vilka det inte behöver råda någon samstämmighet. Därför är de också ständigt föremål för social förhandling.

En central aspekt av de sociala identiteterna är, enligt Appiah, också deras betydelse för att strukturera individens narrativa identitet: "Collective identities, in short, provide what we might call scripts: narratives that people can use in shaping their projects and in telling their life stories."³³ De utgör en sorts koherensprinciper för livsberättelser. Som sådana kan de också både möjliggöra och begränsa individens autonomi. Appiah menar att de för den enskilde kan fungera både som förutsättningar (*parameters*) – "identities provide a context for choosing, for defining the shape of our lives, but they also provide a basis for community, for positive forms of solidarity" – och som gränser (*limits*) – "as a constraint upon autonomy, as indeed, a proxy for misfortune" – för en individs autonomi.³⁴

Denna syn på sociala identiteter som principer för narrativ koherens stämmer väl överens med min analys av kulturella identiteter i *Väldigt sällan fn*, och icke-distinktionen mellan olika typer av kollektiva identiteter gör den desto mer användbar för analysen av *Monomani*. Men frågan är vad som händer med den för Said så centrala frågan om autenticitet. Appiah avvisar som sagt begreppet helt och hållet, eftersom han förknippar det med föreställningen om självet som en inre essens som ska uttryckas. Men detta är inte det enda sättet att förstå innebörden i begreppet autenticitet. Taylor hänvisar för sin förståelse av det i "The Politics of Recognition" till Lionel Trillings studie *Sincerity and Authenticity*.

Trilling ger i sin tur inte någon enkel definition av autenticitet, utan utvecklar sin förståelse av begreppet utifrån dess relation till begreppet uppriktighet (*sincerity*).

Uppriktighet, definierat som "congruence between avowal and actual feeling", är enligt Trilling ett centralt moraliskt ideal som uppstår i den tidiga moderniteten i samband med feodalismens fall och ökande social rörlighet.³⁵ Att vara "sann mot sig själv" blev en förutsättning för andra dygder och samtidigt förutsättningen för att andra ska kunna lita på en (i skarp kontrast till skurken som i dramatiken från denna tid kom att definieras av att han utger sig för att vara någon han inte är). Det är också vid denna tid som självbiografin blir en populär genre och som innerligheten får ett moraliskt värde.

Autenticitet, i sin tur, måste förstås med utgångspunkt i uppriktigheten: "suggesting a more strenuous moral experience than 'sincerity' does, a more exigent conception of the self and of what being true to it consists in, a wider reference to the universe and man's place in it, and a less acceptant and genial view of the social circumstances of life".³⁶ För att visa hur autenticitet går utöver uppriktighet exemplifierar Trilling med fåraherden Michael, som i Wordsworths dikt sörjer förlusten av sin son till stadens korruption genom att återgå till fårfållan de börjat bygga tillsammans:

It would go beyond absurdity, it would be a kind of indecency, to raise the question of the sincerity of this grief even in order to affirm it. Indeed, the impossibility of raising such a question is of the essence of the whole poem. Michael says nothing; he *expresses* nothing. It is not the case with him as with Hamlet that he has "that within which passeth show". There is no within and without: he and his grief are one. We may not, then, speak of sincerity. But our sense of Michael's being of – so to speak – his being-in-grief, comes to us as a surprise, as if it were exceptional in its actuality, and valuable. And we are impelled to use some word which denotes the nature of his being and which accounts for the high value we put on it. The word we employ for this purpose is "authenticity".³⁷

Observera att Trilling uttryckligen avvisar tanken på att vi har göra med en uttrycksrelation mellan något inre och något yttre på det sätt som Appiah förknippar med begreppet autenticitet. Istället beskriver han autenticiteten i termer av ett slags fast fakticitet: "Michael is as actual, as hard, dense, weighty, perdurable as any stone he lifts or lets lie."³⁸ Med hänvisning till Rousseau förknippar Trilling autenticitet med "sentiment of being" och med hänvisning till Schiller med styrka av ett visst slag: "with such energy as contrives that the centre shall hold, that the circumference of the self keep unbroken, that the person be an integer, impenetrable, perdurable, and autonomous in being if not in action".³⁹ Oppositionen mellan inre och yttre är avgörande för begreppet uppriktighet. För begreppet autenticitet står istället en annan opposition i centrum: den mellan självet och samhället, kulturen eller civilisationen. Med exempel från Rousseau, Diderot, Conrad, Freud och andra visar Trilling hur denna opposition kan läggas ut på olika sätt, men alltid med den grundläggande förutsättningen att kulturen för med sig en "attenuated sense of being".⁴⁰ Det moderna samhället – eller kul-

turen – är i sig inautentiskt och leder för individen till autenticitetens motsats: alienation, antingen i termer av fragmenterat eller tudelat medvetande (Hegels version) eller avförmänskligande (Marx' version). Självets autenticitet förknippas alltså inte i första hand med en inre essens, utan med något slags konsistens, integritet och självöverensstämmelse.

Vi ser alltså att autenticitet inte behöver förstås med referens till en inre essens. Autenticitet kan också ses som en integritet som kommer av självets överensstämmelse med sig självt. Bortom uppriktighetens ”congruence between avowal and actual feeling” innebär autenticiteten en mer djupgående inre koherens i form av någon sorts överensstämmelse mellan vara och mening hos självet. En sådan förståelse av begreppet kan vara helt konstruktivistisk: den förutsätter ingen ontologisk essens hos självet, den förutsätter bara överensstämmelse mellan dess olika aspekter. En sådan tolkning av begreppet omfattar vidare både Taylors autentiska subjekt och Appiahs autonoma subjekt. Båda definieras nämligen indirekt i termer av en inre överensstämmelse mellan livsberättelse och centrala meningsgivande etiska eller moraliska värden.⁴¹ På detta sätt upphävs alltså motsättningen mellan Appiahs autonomibegrepp och Taylors autenticitetsbegrepp. Och inte nog med det. Det tycks mig dessutom rimligt att se det som att de ömsesidigt förutsätter varandra: vems är autonomi om inte det autentiska jagets – och vari består autonomi om inte i det autentiska jagets självbestämmande?⁴²

En fördel med en sådan komplementär eller cirkulär förståelse av autenticitet och autonomi i detta sammanhang är att den innebär att jag kan använda mig av Appiahs teori om sociala identiteter i samband med frågan om autenticitet. I linje härmed innebär det därutöver också en möjlighet att knyta frågan om autenticitet till diskussionen om narrativ koherens i narrativ identitetsteori. I de flesta teorier om narrativ identitet ses narrativ koherens på ett eller annat sätt som en förutsättning för en status som fullvärdigt subjekt. I Marya Schechtmans teori om personlig identitet är narrativ koherens ett villkor för att alls vara en person – ”in order for a narrative to be self-constituting, it must have a high degree of narrative coherence”.⁴³ En narrativ psykolog som Dan McAdams pekar på hur narrativ inkoherens kan orsaka psykiskt lidande och att målet för många former av psykoterapi är ”[t]he development of a coherent life story”.⁴⁴ Och i Kim Atkins narrativa identitetsteori leder autonom agens till narrativ koherens.⁴⁵ Narrativ koherens framstår alltså åtminstone som ett nödvändigt (om än inte tillräckligt) villkor för autonomi och autenticitet.⁴⁶

En utveckling av denna tanke återfinns i Mark Freemans och Jens Brockmeiers begrepp *narrativ integritet*, som jag tror kan förstås som en positiv formulering av autenticitetsbegreppet i skärningspunkten mellan narrativ identitet och historisk-kulturell kontext och som är användbar för analysen av *Monomani*.⁴⁷ Freeman och Brockmeier utgår i artikeln som introducerar begreppet narrativ integritet från ett antagande som

framstår som en narrativ specificering av Taylors tes om sambandet mellan identitet och föreställning om det goda: "identity, insofar as it is tied to the interpretive appraisal of one's personal past as it takes place in autobiographical narrative, is inseparable from normative ideas of what a life is, or is supposed to be, if it is lived well".⁴⁸ Begreppet *narrativ integritet* relateras sedan till överensstämmelsen mellan dessa båda på ett sätt som tycks svårt att fånga i en entydig definition. De talar om narrativ integritet som "the 'music of men's and women's lives'" och som "*Stimmigkeit*".⁴⁹ I mindre metaforiska termer förklarar de:

By narrative integrity, we refer not only to harmony of proportion or beauty of form as principles of narrative composition but to the coherence and depth of one's ethical commitments, as evidenced by the shape of one's life. That is to say, we do not simply want to advance a narratological concept of coherence, predicated exclusively on form; narrative integrity, as conceptualized here, encompasses both aesthetics and ethics and is thus to be considered a dialectical structure of meaning.⁵⁰

Det vill säga, narrativ integritet syftar på någon sorts koherensprincip som har både en etisk och en estetisk dimension. Vidare syftar begreppet också på sammanhanget mellan det levda och det berättade livet: "[i]ts focus is on the inherent unity of living and narrating a life".⁵¹

Detta begrepp tycks mig i allt väsentligt överensstämma med det som Trilling kallar autenticitet. Båda uttrycker samma icke-åtskillnad mellan mening och existens, samma fokus på självets integritet, samma förtätade harmoni och samma överensstämmelse mellan etik och estetik. Och framför allt visar Freemans och Brockmeiers historisering av begreppet på överensstämmelsen med Trillings autenticitetsbegrepp. Eftersom begreppet utgår från en samstämmighet mellan självberättelsen och föreställningen om det goda livet menar de också att "in those epochs and cultures in which there exists strong, agreed-upon standards pertaining to the good life, there would, hypothetically, be a high degree of narrative integrity, whether explicit or implicit, in the resultant narratives".⁵² Det innebär också att den moderna och postmoderna epokens allt större diversifiering i uppfattningen om det goda livet för med sig att den narrativa integriteten blir allt mindre självklar. Detta innebär i sin tur inte att behovet av narrativ integritet minskar, utan tvärtom: "the challenge of achieving some measure of narrative integrity, far from being obviated, may in fact become intensified".⁵³ På samma sätt som autenticiteten uppstår som ett ideal först då den genom alienationen går förlorad, så intensifieras sökandet efter narrativ integritet då svaret på frågan om det goda livet inte längre är givet.

För att sammanfatta menar jag, i linje med Freemans och Brockmeiers begrepp narrativ integritet, att autenticitet ska förstås som en överensstämmelse mellan livet och

dess mening. Utläst i termer av narrativ identitet tar sig en sådan överensstämmelse uttryck i en både etisk och estetisk narrativ koherens: livsberättelsen ska ha ett inre sammanhang som grundas i en orientering mot (inte ett uppfyllande av) en uppfattning om det goda och det sköna. Denna uppfattning om det goda eller det sköna utgör därmed en koherensprincip för livsberättelsen. En sådan koherensprincip kan vara kulturellt etablerad och i epoker och kulturer med stark konsensus kring uppfattningen om det goda livet uppstår inte frågan om autenticitet, eftersom den narrativa integriteten är garanterad av den sociala kontexten. I och med modernitetens ideal om personlig autonomi alieneras dock individen från sin sociala kontext och uppfattningen om det goda livet måste – för att vara autentisk – harmoniera med det autentiska jag som uppstår genom utövandet av denna autonomi. Och det är här de sociala (och däribland de kulturella) identiteterna kommer in: genom att ge ett ”script” för livsberättelsen kan de antingen fungera som förutsättningar eller hinder för utövandet av den personliga autonomin. I det förra fallet är de emanciperande, i det senare alienerande.

Dialogicitet och självbiografiskt berättande

Mot bakgrund av denna förståelse av autenticitetens relation till narrativ och kulturell identitet kan vi nu ta oss an den andra faktorn som Taylor pekar ut som avgörande för vårt behov av erkännande, nämligen subjektets dialogiska konstitution. Taylor konstaterar att det mänskliga subjektet är fundamentalt dialogiskt både genom att vi definierar oss själva med ett språk som vi lärt oss av andra och genom vår ständigt fortgående dialog med andras uppfattningar om oss: ”We define our identity always in dialogue with, sometimes in struggle against, the things our significant others want to see in us.”⁵⁴ Detta är inte unikt för det moderna subjektet, men Taylor menar att det är först med de sociala hierarkiernas fall och autenticitetsidealets intåg som erkännandet blir problematiskt och därmed föremål för vår uppmärksamhet:

General recognition was built into the socially derived identity by virtue of the very fact that it was based on social categories that everyone took for granted. Yet inwardly derived, personal, original identity doesn't enjoy this recognition *a priori*. It has to win it through exchange, and the attempt can fail. What has come about with the modern age is not the need for recognition but the conditions in which the attempt to be recognized can fail. That is why the need is now acknowledged for the first time.⁵⁵

På så vis menar Taylor att den teoretiska diskussion om erkännande som tar sin början med Hegels *Andens fenomenologi* kommer av att subjektets dialogiska konstitution i och med autenticitetsidealet blivit problematisk.⁵⁶

Vad som saknas i Taylors diskussion av detta i ”The Politics of Recognition” och som spelar en avgörande roll för Said är dock den narrativa förståelse av identiteten som han själv uttryckt (men inte utvecklat) i *Sources of the Self*. En sådan förståelse innebär att berättelsen införs som en förmedlande länk i förhållandet mellan identitet och erkännande. Den identitet som jaget söker erkännande av tar formen av en berättelse. Här ger självbiografiforskningen möjligheter att utveckla analysen.

En central teoretisk förutsättning för självbiografiforskningen är att jaget i självbiografen alltid har (minst) dubbel referentialitet. Den självbiografiska diskursen splittar jaget i ett *berättande jag* och ett *berättat jag* – och i många utläggningar i fler instanser än så – och en av självbiografiforskningens stora frågor rör relationen mellan jagets olika instanser.⁵⁷ Samtidigt är just överensstämmelsen mellan dessa instanser en av genrens mest centrala ideologiska utgångspunkter. Dess kanske mest framträdande teoretiker, Philippe Lejeune, definierar genren just med utgångspunkt i en identitetsrelation mellan de tre jag-instanser som han utgår ifrån: ”Pour qu’il y ait autobiographie (et plus généralement littérature intime), il faut qu’il y ait identité de l’auteur, du narrateur et du personnage.”⁵⁸ Det är denna identitet som författaren garanterar genom den självbiografiska pakt med läsaren som enligt Lejeune definierar genren. Vad hen därmed garanterar är, som Paul John Eakin påpekar, sin *uppriktighet*:

In effect, the autobiographical pact is a form of contract between author and reader in which the autobiographer explicitly commits himself or herself not to some impossible historical exactitude but rather to the sincere effort to come to terms with and to understand his or her own life.⁵⁹

En uppriktighetsideologi präglar också den traditionella självbiografen, och Lejeunes syfte är inget annat än att utifrån textuella markörer definiera den befintliga genren.

Uppriktigheten är, som vi sett hos Trilling, den tidiga modernitetens kardinaldygd. Men jag konstaterade då också att den i romantiken transcenderats av autenticiteten som ett strängare eller mer djupgående krav på självöverensstämmelse. På motsvarande sätt kan vi se att Lejeunes definition av självbiografen fångar genrens naiva självförståelse: genom den uppriktiga redogörelsen för sin egen personlighetsutveckling antas den självbiografiska författaren garantera sin egen subjektiva soliditet.⁶⁰ I och med autenticitetsidealet – vilket alltså innebär att livets mening inte längre anses given av den sociala kontexten, utan måste grundas i individens autonomi – blir uppriktigheten ett otillräckligt kriterium för den överensstämmelse mellan vara och mening som konstituerar det integrerade subjektet.

Insikten om denna otillräcklighet finns också som ett parallellt, kritiskt spår i självbiografiforskningen, alltifrån Georges Gusdorfs banbrytande historisering av självbiografigenren i ”Conditions et limites de l’autobiographie” (1956). Gusdorf ser utifrån

Montaigne och Rousseau uppriktigheten och individualiteten som självbiografins bärande dygder, och konstaterar: "There is, then, a considerable gap between the avowed plan of autobiography, which is simply to retrace the history of a life, and its deepest intentions, which are directed toward a kind of apologetics or theodicy of the individual being."⁶¹ En sådan apologetik eller teodicé utför självbiografen enligt Gusdorf genom att den "reconstruct[s] the unity of a life across time" och därigenom strävar mot "self knowledge thanks to the fact that it recomposes and interprets a life in its totality".⁶² Det vill säga: självbiografen ger mening åt livet genom att ge form åt det tidliga förloppet. Men därmed uppstår också en spricka mellan livet och berättelsen, eller mellan det levda och det återberättade livet: "the narrative *confers a meaning* on the event which, when it occurred, no doubt had several meanings or perhaps none".⁶³ Denna iakttagelse leder Gusdorf vidare till två ytterligare observationer som har betydelse för min analys av *Monomani*.

Den första är att självbiografins strävan efter en sanning om självet inte kan ses som ett enkelt *finnande*, utan även måste förstås som ett *skapande*: "The truth is not a hidden treasure, already there, that one can bring out by simply reproducing it as it is. Confession of the past realizes itself as a work in the present: it effects a true creation of the self by the self."⁶⁴ Detta är enligt min uppfattning den grundläggande insikt som ligger bakom Serge Doubrovskys myntande av begreppet *autofiktion* och som parallelliseras av exempelvis Paul John Eakins konstaterande att "the process of self-discovery is finally inseparable from the art of self-invention".⁶⁵ På detta sätt kan den upplösta gränsen mellan självbiografi och fiktion – tvärtemot den ibland ensidiga diskussionen om autofiktion som förställning eller exhibitionism – ses som ett uttryck för autenticitetsidealets strängare krav på en överensstämmelse mellan liv och mening bortom den naiva uppriktigheten. Med Gusdorfs ord: "the prerogative of autobiography consists in this: that it shows us not the objective stages of a career – to discern these is the task of the historian – but that it reveals instead the effort of a creator to give the meaning of his own mythic tale".⁶⁶

Den andra observationen som Gusdorf gör med anledning av sprickan mellan liv och berättelse rör den särskilda form av intradiegetiskt berättande som utmärker självbiografen: "Any autobiography is a moment of the life that it recounts; it struggles to draw the meaning from that life, but it is itself a meaning in the life. One part of the whole claims to reflect the whole, but it adds something to this whole of which it constitutes a moment."⁶⁷ Han jämför det med mise-en-abyme-tekniken hos vissa flamländska och nederländska målare. På grund av denna cirkulära *pars pro toto*-logik ger oss självbiografen, enligt Gusdorf, aldrig det slutgiltiga självporträttet, utan snarare vittnesbörden om en människas inre dialog med sig själv, en dialog som med nödvändighet är oändlig: "there is never an end to this dialogue of a life with itself in search of its own absolute".⁶⁸

Låt oss nu vända tillbaka från denna digression i det självbiografiska berättandets förutsättningar till frågan om den narrativa förståelsen av identitet och erkännande. Självbiografin utgör naturligtvis en specifik, men litterärt institutionaliserad, form för den av Taylor beskrivna dialogsituation där individen söker erkännande för sin identitet. I enlighet med Lejeunes kontraktuella definition av genren kan självbiografin ses som författarens uppriktiga uttryck för sin autentiska identitet, för vilken hen söker läsarens erkännande. Och det är alltså denna förståelse som undermineras av mina diskussioner om autenticitetsidealet och det självbiografiska berättandet. En genuin autenticitet fordrar ett överskridande av gränsen mellan självbiografisk pakt och romanpakt, och det självbiografiska berättandets oavslutade *mise-en-abyme*-karaktär innebär att författaren aldrig kan presentera sin (narrativa) identitet i definitiv form.

Sedd på detta sätt kan självbiografin också ses som en mer generell norm för narrativ identitet – en norm som döljer, och undermineras av, sina dialogiska förutsättningar. En generaliserad form av denna kritik av det självbiografiskt konstituerade subjektet återfinns i Judith Butlers *Giving an Account of Oneself* (2005), som bygger på Nietzsches tanke att jaget blir till som självmedvetet subjekt i en tilltalssituation, genom att på den andres uppmaning *redogöra för sig själv* i relation till en skada som någon har lidit.⁶⁹ Jaget tillskrivs genom sin berättelse om sig självt retroaktivt både subjektiv agens och moraliskt ansvar. Butlers poäng är här att subjektet aldrig fullt ut kan redogöra för sig självt; det förblir alltid delvis ogenomskinligt för sig självt. Detta beror bl.a. på att den självbiografiska berättelsen döljer sin tillkomst i en tilltalssituation, och att denna tilltalssituation strukturerar subjektstillblivelsen. Hon ser den monologiska och koherenta berättelsen som ett uttryck för illusionen om ett självtilräckligt och oberoende subjekt som oinskränkt är herre över sig självt. En analys av den tilltalssituation där redogörelsen för självet äger rum visar enligt Butler hur vår subjektskonstitution både är inskriven i ett beroende av den andre och skriver in sociala normer i vår självförståelse.

En sådan kritik av det monologiska självbiografiska subjektet drabbar naturligtvis inte minst de diskussioner om autenticitet och narrativ identitet jag fört ovan. Den ibland uttalade, ibland outtalade, premissen för teorier jag utgick från där är att ”narrativ identitet” ska förstås som ”självbiografisk identitet”: identiteten är jagets berättelse om sig självt. Mot bakgrund av denna dialogiska kritik av den självbiografiska normen ska jag kort presentera två teoretiska förhållningssätt som kommer visa sig ha relevans för analysen av *Monomani* – ett som tonar ned betydelsen av skillnaden mellan liv och berättelse, och ett som understryker den.

Det ena hittar vi hos en av de självbiografiforskare som på 1980-talet klarlade fiktionens betydelse i självbiografin: Paul John Eakin. För Eakin innebar insikten om självbiografins fikcionalitet och oändliga dialektik mellan nu och då inte att genren skulle ses som förfelad. Tvärtom kom han att expandera dess betydelse så att den publicerade

självbiografin endast uppfattas som ett specialfall av ett mycket mer utbrett fenomen, *living autobiographically*: "autobiography is not merely something we read in a book; rather, as a discourse of identity, delivered bit by bit in the stories we tell about ourselves day in and day out, autobiography structures our living".⁷⁰ Att leva självbiografiskt innebär att kontinuerligt konstruera och rekonstruera sin narrativa identitet genom de små historier vi berättar om oss själva varje dag. Därigenom förskjuts normen, så att den publicerade självbiografin – jagets definitiva monument över sig självt – blir en avvikelse, medan de ständigt avbrutna, upprepade och reviderade berättelsefragmenten blir det normala. Eakins begrepp innebär också att spänningen mellan berättelsens form och livets formlöshet minskar och att han närmar sig en narrativt-hermeneutisk förståelse av erfarenheten som narrativt medierad.⁷¹ I det vardagliga berättandets konstanta omtolkningar av det förflutnas innebörd och framtidens möjligheter uppstår inte den skarpa åtskillnaden mellan liv och berättelse som utmärker den publicerade självbiografin, eftersom båda är del av samma praktiska verklighet.

I denna modell besvarar Eakin indirekt frågorna om erkännande och autenticitet genom sitt betonande av att det självbiografiska levandet styrs av sociala regler.⁷² Han menar att vi genom vår vardagliga konstruktion av vår narrativa identitet deltar i "a rule-governed system, after years of practice, we operate on automatic pilot; we know the identity protocols by heart".⁷³ Detta system garanterar erkännande – för såvitt vi följer reglerna – men det begränsar också möjligheten till autenticitet i enlighet med vår tidigare diskussion om sociala identiteter.

Om Eakins svar på självbiografins nödvändiga oavslutadhet var ett utvidgande av begreppet och ett försvagande av motsättningen mellan liv och berättelse, så hittar vi hos Adriana Cavarero det motsatta förhållningssättet: ett inskräpande av åtskillnaden mellan liv och berättelse och ett ifrågasättande av den självbiografiska formen. Cavarero inleder sin bok *Relating Narratives* med att återberätta en historia från Karen Blixens *Out of Africa*. Den handlar om en man som i nattens mörker irrar runt för att försöka laga en damm som brustit. När han vaknar nästa morgon ser han från sitt fönster att hans fotspår i gräset bildar formen av en stork. Livet är för Cavarero mannens famlande strävan att laga dammen under natten; berättelsen är den meningsfulla form som det lämnar efter sig som avslutad helhet, en stork. Därmed ansluter hon sig till en strikt dualistisk syn på liv och berättelse och citerar sina två ledstjärnor: "All sorrows can be borne if you put them into a story or tell a story about them," writes Blixen; and Hanna Arendt comments: 'the story reveals the meaning of what would otherwise remain an intolerable sequence of events.'⁷⁴ Berättelsen är livets form och mening, men Cavareros poäng är just att denna form inte är urskiljbar inifrån livet självt.⁷⁵

För Cavarero leder detta krux – som vi känner igen från GUSDORF – inte till en uppluckring av den aristoteliska synen på berättelsen som en avrundad helhet, utan till en

fördjupad förståelse av subjektets dialogiska konstitution. Det innebär för henne nämligen att subjektet inte ska förstås som den som själv konstruerar sin identitet, utan den som begär denna konstruktion av den andre: "the meaning of the identity remains the patrimony of the other".⁷⁶ Vi berättar inte själva vår historia, utan begär att få den berättad av den andre. Därför är självbiografien enligt Cavarero "an absurd exercise" och "a mistake of desire".⁷⁷ Vårt självbiografiska berättande ska i första hand ses som en stammande vädjan om att få vår historia berättad av den andre. På detta sätt leder Cavareros resonemang fram till en narrativ identitetsteori som integrerar frågorna om autenticitet och erkännande: vi söker den andres erkännande för vår autenticitet i form av den meningsfulla berättelsen om vår unika existens.

Sammanfattningsvis visar min diskussion att den självbiografiska normen för narrativ identitet tenderar att dölja subjektets dialogiska konstitution bakom antagandet om jagets självidentitet. En sådan dialogisk konstitution avslöjas i det monologiska jagets icke-överensstämmelse med sig självt och pekar vidare mot dess beroende av den andre för att vara sig självt. Och just detta är väl vad som ligger i det grundläggande behovet av erkännande: jaget behöver den andre för att vara sig självt. Men här ser vi också hur de två komponenterna i Taylors analys av behovet av erkännande – autenticitet och dialogicitet – står i potentiell konflikt med varandra. Jagets autenticitet konstitueras genom utövande av personlig autonomi – "self-authorship", med Appiahs ord – vilket tar sig uttryck i en koherent narrativ identitet.⁷⁸ Men en sådan koherent narrativ identitet bygger i sin tur på ett förnekande av jagets dialogiska konstitution.

Detta är mitt försök att i teoretiska termer göra reda för det dilemma som Said uttrycker som en konflikt mellan att skriva för att ge en sann bild av sig själv och insikten att skrivandet alltid förvanskar och förställer. Jag ska nu ta denna framställning till utgångspunkt för en analys av *Monomani*.

Det självbiografiska berättandet i *Monomani*

Monomani handlar i dubbel bemärkelse om Samis försök att redogöra för sig själv: boken utgörs av hans ursäkt till Sara för att han inte skrivit på länge eftersom han arbetat på sin självbiografiska roman. Boken är alltså dels i sig en självbiografisk redogörelse inför ett namngivet du, dels handlar denna redogörelse om det självbiografiska skrivarbetet. Genom detta dubbla perspektiv ger Said också en stereobelysning av det självbiografiska berättandet som både illustrerar och iscensätter dess förutsättningar. I båda självberättelserna – romanen och brevet – söker Sami ett erkännande för sin berättelse, och därmed sin identitet – i det ena fallet genom att få romanen publicerad och därmed bli erkänd som författare, i det andra fallet genom att bli förlåten av Sara. Och

detta sökande efter erkännande utspelar sig inom ramen för den motsättning mellan autenticitet och dialogicitet som jag diskuterat ovan. Min analys kommer därför också att följa samma dubbelriktade struktur som min teoretiska diskussion. I en första del ska jag visa hur Sami via författarskapet uppnår autenticitet genom att befria sig från den kulturella identitetens begränsningar. I en andra del ska jag visa hur denna befrielse endast är möjlig genom ett förnekande av den dialogiska subjektsskonstitution som kommer till uttryck i relationen till Sara.

Författarskapet som emancipation från kulturell identitet

Att *Monomani* handlar om Samis författarblivande signaleras indirekt i en passage tidigt i boken:

Har du tänkt på att när det har hänt något hemskt och det är en person inblandad och den personen inte redan är känd eller bekant med en känd, att man då alltid hänvisar till en allmän identitet på löpsedlarna. Det är aldrig ett namn. Aldrig specifikt. Det är inte en individ som har råkat illa ut. Utan en student som har rånmördats. En ensamstående mamma någonting. En representant för en grupp. Jag förmodar att det är avsett att framkalla en schablonartad bild hos läsaren, någonting som man kan sympatisera med. Och om det var jag som råkat illa ut och i med att man inte längre får använda svarting som beteckning för mig och man måste skriva någonting, hur tror du de hade beskrivit mig med ett ord? Vem är jag? Vad tror du? Hur gör man mig intressant? Författare hittades drunknad? Inte? Fast det får inte vara något med vatten. Passar inte. Jag är rädd för vatten och dålig på att simma och går aldrig nära. (12 f.)

Kontexten för denna fundering är Samis antagande att Sara skulle ha oroat sig för vad som hänt honom eftersom han inte hört av sig på så länge, och att hon därför skulle läst i tidningarna och undrat om någon som råkat ut för en olycka var han. I en sådan kontext ställer han sig frågan vilken "allmän identitet" som "passar" honom. Detta är naturligtvis den fråga om autenticitet och social identitet som jag diskuterat ovan. I det sammanhanget är det intressant att de allmänna identiteter han prövar på sig själv är extremer som också svarar mot den motsättning mellan fördomsfull identifikation och skrivande som vi noterat i Sais icke-skönlitterära uttalanden: "svarting" och "författare". "Svarting" är en social identitet av det mest nedsättande, objektiverande och förtygligande slag, och som svarar mot den yttre identifikation som Said i sommarprogrammet framställde som den rasistiska utgångspunkten för den internaliserade kulturella identiteten.⁷⁹ "Författare" är en kollektiv identitet av rakt motsatt slag: upphöjd, subjektiverande och utan yttre kännetecken, och den utgår från det självuttryck som Said förknippade med befrielsen från den yttre identifikationen. Att dessa identite-

ter ställs emot varandra anger den emancipatoriska rörelsen i boken. Författare är vad Sami är på väg att bli – ”svarting” får man ”inte längre” använda som beteckning för honom. Boken handlar just om hans författarblivande – och därmed om hans väg från en alienerande till en autentisk identitet, identiteten som författare.

SOCIALA IDENTITETER

Sami laborerar med flera olika sociala identiteter i *Monomani*, varav de mest framträdande är *etiopier*, *lärare* och *författare*. Den första, etiopier, är kanske den mest paradoxala, eftersom Sami själv – såsom eritrean – uppfattar den som uppenbart falsk. Denna identifikation kommer naturligtvis utifrån. På biblioteket blir han tilltalad av en etiopier som, då han får reda på att Sami kommer från Eritrea menar att: ”Mitt och hans land var samma sak. Vi är praktiskt taget bröder, sa han och det var inte det minsta sant för det var de som ockuperade oss. Vi är fiendefolk.” (43) Längre fram, när skrivandet går trögt och Sami börjar förtvivla om författardrömmarna, träffar han mannen igen, följer med honom hem och får på väggen se en karta över Etiopien där Eritrea fortfarande är ockuperat, vilket får honom att fundera över hur han ska förhålla sig till etiopier:⁸⁰

Det är ingen som har sagt hur jag ska förhålla mig till etiopier, ingen som blivit upprörd när befrielsekampen nämnts, men de bombade oss med napalm och torterade oss i sina fängelser, fast detta med oss är knepigt för de har inte gjort mig någonting, men de dödade oss inte som individer och de drev min familj på flykten. Så jag kände mig osäker på vad jag skulle tycka. (107 f.)

Som en följd av sin skrivkramp börjar Sami efterhand umgås med mannens krets av exiletiopier och blir till slut som ”en i gänget” (116), firar deras högtider och dras in i deras vardagliga glädjeämnen och konflikter. Den etiopiska identiteten är manifest icke-autentisk. Den tillskrivs honom av andra på grundval av hans utseende och härkomst, och den står i bjärt kontrast till hans självförståelse.

Identiteten som *lärare* är i detta avseende något av ett mellanting. Sami arbetar som lärarvikarie för att försörja sig medan han skriver, vilket innebär att han spelar *rollen* som lärare. Han blir inringd för att med kort varsel och utan tillräcklig kompetens fylla rollen som idrottslärare, slöjdlärare eller lärare i språk han inte kan. Efterhand blir lärarrollen en social identitet som han i någon mån accepterar som sin, enligt principen att ”man fortsatte på samma logik som när man döpte djur till myrslok och flugsnappare, att vi definieras utifrån vår brödföda.” (111 f.) Det är i den etiopiska gruppen som han först presenterar sig som lärare. Han upptäcker att detta ger honom en auktoritet inom gruppen och han upplever att detta är ”första gången jag respekterades av andra vuxna” (112). I skolan undviker han efterhand elevernas nyfikna frågor om hans identitet genom att kort och gott presentera sig som lärare (119, 120).

Till skillnad från identiteterna som etiopier och lärare upplever Sami författaridentiteten som helt autentisk. Problemet är bara att han ännu inte uppfyller kriterierna för att identifieras som författare. När eleverna på skolan nyfiket frågar vem han är försöker han uppriktigt förklara att han skriver men ännu inte blivit utgiven, men ”de hade ingen förståelse för att det tar många år att skriva, att det kräver sina misslyckanden, utan de tittade med skevaste blicken efteråt som om jag inte var någonting” (48 f.).

Sami noterar att man kan identifieras utifrån i princip vilken egenskap som helst, men för honom är endast författaridentiteten autentisk. När han tackar nej till en öl blir han tillfrågad om han är nykterist:

Och det kunde jag inte gå med på, för det finns många saker som jag inte gör och att inte dricka alkohol är bara en i mängden. När man säger att man är nykterist låter det som en del av ens person. Så att man kan stå inför folk och presentera sig som nykterist och man har blottlagt sitt inre och jag har inget som känns som jag utom att jag skriver och det är vad jag gör hela tiden men då kommer det där med att vara författare genast upp. Kan jag inte kalla mig det, kan jag inte kalla mig för någonting. (50)

Som vi ser behandlas alltså sociala identiteter som grundas på olika faktorer (var man kommer ifrån, hur man livnär sig, vad man konsumerar, hur man tillbringar sina dagar) som i princip likvärdiga. Den kulturella identiteten *etiopier* skiljer sig inte på något avgörande sätt från identiteten *nykterist*. Sids hantering av sociala identiteter i *Monomani* stämmer därmed väl överens med Appiahs syn på dem. Sociala identiteter är etiketter på typer av personer till vilka det knyts sociala föreställningar, eller fördomar, vilka i sin tur har en normativ effekt på de personer som identifierar sig med dem.⁸¹ På detta sätt är uppenbart också de sociala identiteterna ”svarting”, ”etiopier”, ”lärare”, ”nykterist” och ”författare” konstruerade i *Monomani*; skillnaden mellan dem består i de sociala föreställningar som förknippas med beteckningarna. Men dessa föreställningar – ”innehållet” – i identiteterna kan vara av sådant slag att skillnaden mellan dem får djupgående konsekvenser.

När Sami är djupast nere i sin skrivkris går han också som mest in i den etiopiska gemenskapen, och visar därigenom den motsättning som han uppfattar mellan dessa identiteter:

Jag såg dem [etiopierna] aldrig en och en eller ett fåtal ens. Det var alltid en drös av dem. Ingen av dem bodde för sig själv. De var fem i en tvåa. Med våningssängar. Jag frågade dem om det. Är ni aldrig ensamma? Varför skulle vi, svarade de. Vi är inte som folk här. Vi gillar att vara med varandra. Men får ni inte lust att gå undan? Hur gör ni när ni tröttnar på varandras egenheter? Vår kultur, vår kultur, upprepade de som om det befriade dem från att vara sina egna personer. De hade ett ordspråk för det: En ensam människa är en

fattig människa. Det var sensmoralen. Den handlade om djur som klarade sig för att de förenade sig och ett djur som blev uppätet för att det kämpade självt.

Det måste vara därför som det inte kommer någon stor litteratur från den delen av världen. Så fort en person sätter sig och skriver ringer det på dörren. Kom igen. Var inte sån. Nu ska du följa med oss och umgås. Ingen av dem ges tid till att reflektera över tillvaron. De frågade om jag läst en bok därifrån. Vilket jag inte hade. Vilket var min poäng. Om det fanns något av betydelse hade man hört talas om det. (117 f.)

Sami laborerar här med stereotyper kring etiketterna ”etiopier” och ”författare” på ett sätt som betonar att han uppfattar dem som varandras motsatser. Motsatsen ligger alltså i identiteternas innehåll – men detta innehåll är formulerat på ett sådant sätt att de fungerar som motsatta *typer* av identiteter. Den etiopiska identiteten *består i* att den är en social och kulturell identitet, medan författaridentiteten *består i* individualiteten och den ensamma reflektionen (”vår kultur, vår kultur, upprepade de som om det befriade dem från att vara sina egna personer”). Härigenom har Said alltså i *Monomani* konstruerat en motsättning mellan två sociala identiteter som *iscensätter* en motsättning mellan kulturell och individuell identitet. Den etiopiska identiteten uttrycker ”kulturalitet”; författaridentiteten uttrycker ”individualitet”.

Att den sociala identitet som definieras av sin kulturalitet är just etiopisk, och att den roman Sami skriver är självbiografisk, understryker också denna motsättning och förstärker kopplingen till den problematik jag utläste ur Saida icke-skönlitterära uttalanden. För en eritrean som Sami är identiteten som just etiopier på ett betonat sätt *icke-autentisk*, medan det självbiografiska skrivandet innebär att författaridentiteten definieras i termer av att vara och uttrycka sig själv, alltså att den i eminent mening är *autentisk*. På detta sätt har Said alltså i *Monomani* med litterära medel skapat förutsättningar att föreställa sig vad det skulle innebära att frigöra sig från kulturell identitet – det magiska trick som i sommarprogrammet handlade om att trolla bort sig själv genom att kasta över sig ett silvrigt skynke – nämligen genom att erkännas i den sociala identitet som definieras av att den inte är en social identitet: författaridentiteten.

AUTENTICITET OCH NARRATIV KOHERENS

Författarskapet betecknar alltså för Sami individuell autenticitet. Men för att också uppnå denna autenticitet och kunna få den erkänd måste hans narrativa identitet utmärkas av det jag med Freeman och Brockmeier kallat narrativ integritet – och som alltså kan ses som autenticitetens narrativa form. En av de centrala komponenterna i den narrativa integriteten är, som vi sett, att livsberättelsen utmärks av narrativ koherens. Vad som uppfattas som en koherent berättelse är, som vi också noterat, kulturellt och historiskt variabelt, och en av de centrala innebörderna i en social identitet är enligt Appiah att ange en koherensprincip, eller ett ”script” för livsberättelsen.⁸²

Att de sociala identiteterna för med sig sådana "script" ser vi också i *Monomani*. Samis utanförskap i relation till studenterna på universitetsbiblioteket beskrivs i dessa termer: "Studenter som allihop är unga och vackra och duktiga och minsann hade de insett vad de ska göra av sina liv och det är en väg som leder någon vart." (20) Likaså läraridentiteten ger grunden för ett sådant narrativt sammanhang, vilket mytologiserar genom att skrivas in i en parafras på Michael Endes *Die unendliche Geschichte* (114 f.). Även den etiopiska identiteten, det främsta konkreta exemplet på kulturell identitet, ger en princip för sammanhanget i livsberättelsen. Den kretsar framför allt kring det som redan vid Samis första möte med den s.k. biblioteksmannen framställs som det självklara målet i tillvaron, *äktenskapet*, och hur man uppnår det (44 f.).

En av Samis gradvisa upptäckter under berättelsens gång är dock att skillnaderna mellan de olika sociala och kulturella identiteterna (och de narrativa koherensprinciper de medför) är påfallande små – åtminstone i jämförelse med det som spelar roll för Sami. I samband med att Sami på grund av ett bråk lämnar den etiopiska gruppen framstår plötsligt skillnaden mellan det etiopiska och det eritreanska som försumbar:⁸³ "Hade inget att göra med att jag förolämpat deras litteratur. Jag var inte ens deras-land-specifik. Den delen av världen sa jag och det innefattade mitt hemland." (126) Kort därefter dyker Samis far upp, och visar sig komma med just "ett äktenskapsanbud. En svenska. Som konverterat till islam och hon letade efter en man som kunde vara jag." (139) Här överskrids en skillnad i både religion och etnicitet, men frågan om äktenskapet förblir densamma. Sami undrar varför de valt honom: "Det är den sortens anbud som föregås av relativt krassa resonemang. Utbildning-inkomst-utseende, brödvinnaregenskaperna med andra ord." (140) På detta sätt utvecklas frågan om giftermål till en mer generell fråga om förväntningarna på ett levnadslopp – i stort sett i överensstämmelse med diskussionerna i den etiopiska gruppen. Sami prövar att istället jämföra sig med Oskar där han tänker sig att skillnader i både klass och etnicitet får betydelse (140 f.), men blir snart tvungen att ta tillbaka tanken eftersom han hittar en rad motexempel till den distinktion han försöker upprätta (143 f.).

Sammantaget medför alla de kulturella och sociala identiteterna ganska likartade koherensprinciper för en livshistoria. De frammanar alla en modell för hur livet ska gestalta sig, och som med mindre variationer kretsar kring äktenskapet, om utbildningen, yrket och levnadssättet som ska leda fram till det och de barn och de hemförhållanden som ska komma av det. Det är som att den etiopiska identitet som tar så stor plats i *Monomani* och som så tydligt fungerar som författarskapets antites inte egentligen ska uppfattas som en specifik nationell identitet, utan snarare som ett exempel på den mer generella kategorin "kulturell identitet". Skillnaderna mellan det etiopiska, eritreanska, svenska, muslimska och kristna framstår som obetydliga i jämförelse med deras likheter.

Den centrala skillnaden finns istället mellan de kulturella identiteterna å ena sidan, och författaridentiteten å andra sidan. Dessa står i direkt konflikt med varandra, vilket Sami inser när han förstår vad som ligger bakom familjens giftermålsplaner: ”Klart att mina föräldrar var besvikna på mig. Det var därför förstås. Ett äktenskap skulle tvinga mig att förändra mitt liv. Ett äktenskap kräver stadig inkomst, ordning, personlig utveckling, barn, och all min tid borta. Det var en fälla.” (148 f.)

Denna motsättning mellan två livsvägar består genom hela *Monomani*, och uttrycks explicit i en humoristisk scen där Sami förklarar hur hans författardrömmar väcktes, och där de ställs i motsats till en alternativ vision av livet:

Jag brukade föreställa mig detta andra liv. Som kunde varit mitt. Om jag istället tagit av till höger som det var menat. Om jag istället skaffat mig en utbildning som gav jobb. Gift mig med den man anvisat mig. Bott i ett hus som kändes som hemma. Med soffor. Bröllopsfoton på bokhyllorna. Åtta till fem på kontor. Eller är det nio till fem? Varje dag en ny slips. Bra jobbat. Mer pengar än man kan göra av med så semester som innebär att ligga på stranden och annat onödigt. Mat som består av fler än tre ingredienser. Vakna upp bredvid någon varje morgon. Bli kallad älskling. Om det fanns en guidad tur man kunde ta för att se det hade jag tagit den. (104 f.)

Här ser vi ytterligare en formulering av den centrala motsättningen mellan författarskap och ”kulturell” identitet. Den kulturella identiteten (oavsett vilken specifik kultur eller identitet det handlar om) kan narrativt sett förstås som en modell att passa in sitt liv i.⁸⁴ Försåvitt denna modell hade ”passat” Samis livshistoria skulle denna identitet också ses som autentisk. Nu gör den just inte det. Sami upplever alienation; han fantiserar om en guidad tur i det förväntade livet.

Om vi återgår till våra utgångspunkter hos Trilling, Taylor, Freeman och Brockmeier kan vi säga att Sami inte har den narrativa integritet – alltså autenticitet – som kommer av en generell samstämmighet med sin kultur: det finns en tydlig diskrepans mellan hans narrativa identitet och den omgivande kulturens föreställningar om det goda livet. Han lider av den alienation som består i upplevelsen av en förfrämligande i relation till kulturen, men har därmed också, enligt Trilling och Hegel, tagit det första steget mot autonomi.⁸⁵ I enlighet med Trillings tolkning av Hegels gemena medvetande skäms Sami över sitt miserabla liv då fadern, den kulturella auktoriteten, kommer på besök och frågar ”Är det så här du lever?” (133) Från denna alienerade position finns knappast någon återvändo till det ”ädelmodiga” medvetandets likställande relation till den yttre makten, för att tala med Hegel.⁸⁶ För Sami upplevs en anpassning till normen ofrånkomligen som ett nederlag. När han reflekterar över biblioteksmannens ”reklam för äktenskapet” tänker han att även hans föräldrar ”ville ha sin frihet, men man måste ge upp. Det är vad vi alla gör.” (45)

För det alienerade subjektet ligger istället möjligheten till autenticitet i autonomin: att leva i överensstämmelse med sin egen princip. Därigenom kommer autonomi och autenticitet – för det alienerade medvetandet – att ömsesidigt förutsätta varandra, som exempelvis Meyers och Atkins menar.⁸⁷ Detta, skulle vi med Appiah kunna säga, är också vad som ligger i författaridentiteten. Appiah talar om autonomi som ”self-authorship”.⁸⁸ Och vad annat än ”self-authorship” innebär det författarskap som Sami eftersträvar? På samma sätt som den etiopiska identiteten betecknar *kulturell identitet* betecknar författarskapet *autonomi*. Men om en sådan innebär att ens livsberättelse ska följa ens egen koherensprincip, blir naturligtvis frågan: var hittar man den?

Frågan om narrativ koherens återkommer ständigt i *Monomani*. Inte minst tv-serier fungerar som en bild för hur berättandet skapar mening genom sammanhang i ett händelseförlopp. Sami undrar: ”Hur kan folk vara så dåliga på att berätta när de sett så mycket film och teve? Det är bara att härma: en struktur, lite strävan, lite motstånd, ett par vändningar, avrundning och en sensmoral.” (144 f.) Dragningen till tv-serierna handlar om att ”[d]et finns en mening med allt” (80) och att ”man slipper utfyllnaden” (78) mellan de betydelsebärande scenerna.

Men om Sami upplever frågan om narrativ koherens som enkel i de massproducerade tv-seriernas värld, så är den desto svåråtkomligare i hans eget liv. Till stor del upplever han sin tillvaro som ett meningslöst flöde av likformiga dagar. Det innebär också att han inte tycker att det finns något att berätta när han ska förklara varför han inte skrivit på så länge: ”Om varje dag är samma dag är samma dag är samma dag var börjar man någonstans? Om det inte finns en punkt a eller b eller slut och allting bara är ett ingenting?” (13) Det som ger tiden form – och därmed mening – är berättandet: ”Kanske är det rimligare att inte behandla det som en kronologi i termer av dagar utan som romanens utveckling [...] att mitt liv inte mäts i tid utan i rader.” (16) På detta sätt upprättas också en tydlig motsättning mellan å ena sidan meningslös icke-berättad tid och meningsfull berättad tid på ett sätt som vi väl känner igen inte bara från narrativa teoretiker som Ricœur, utan också från självbiografiforskare som Gusdorf.⁸⁹ Tidvis splittas tidserfarenheten i en yttre och en inre:

Vid vägen stod en byggnad med byggnadsställningar och maskiner och folk med verktygsbälten som balanserade på tak och så råkade jag titta upp igen och plötsligt hade huset hunnit bli färdigt och tända lampor och folk som gick omkring inne i lägenheterna. Det var så det kändes. Som om livet gick sin gilla gång vid sidan av mig. Finns det en större frihet? (81)

I denna passage ger motsättningen mellan yttre och inre tid en frihetskänsla; i övrigt är den till största del konfliktfylld. Eftersom han lever i världen måste Sami försörja sig, men detta tar tid från hans skrivande: ”Varje utgift innebar tid jag tvingades arbeta.

Tid som gick förlorad. Som jag inte använde till att skriva. Därför gällde det att noggrant överväga. Var det här som jag ville ha värt arbetstiden? Så alla kostnader till ett minimum.” (36 f.) På så vis uppstår en konflikt mellan levande och skrivande där han efterhand försöker reducera sitt yttre liv till ett asketiskt minimum, vilket når sin höjdpunkt då han tappar ett glas i golvet men under månader avstår från att sopa upp glaskärvorna för att inte tappa koncentrationen: ”Det var den attityden jag hade till livet. Uppskjutet på obestämd tid.” (100) När han närmar sig bokens färdigställande konstaterar han: ”Sedan när jag dör, för att komma fram till min egentliga ålder måste man räkna av de åren jag slutade samla på mig erfarenheter. Han dog vid hundrafemtio års ålder men han var i själva verket bara femton år gammal. Vad sorgligt. [...] Aldrig att jag ska skriva om mig själv igen.” (159 f.)

Till skillnad från tv-seriernas och de sociokulturella identiteternas koherensprinciper som är enkla att identifiera och följa, kräver sökandet efter den egna koherensprincipen en närmast herkulisk ansträngning. Sami jämför sitt arbete med fysikernas ”Grand unification theory – teorin om allting. Ämnet intresserade mig. Det var vad jag själv skrev om.” (106) Liksom Appiah avvisar Sami – med viss ironi – tanken att man skulle kunna hitta den princip som ger allting ett sammanhang i sitt eget inre:

Tänk om jag hade en inneboende mening som hittills undgått mig? Att det finns en uppgift därute som väntar på mig. Och när jag finner den kommer tvivlet att upphöra. Kanske är jag innerst inne kirurg. Att skära i folk är min grej. Eller jurist. Det hade mina föräldrar uppskattat. Undra om det finns någon som föds till mänsklig avloppsrensare i Indien? (102 f.)

Så hur hittar Sami då sin egen narrativa koherensprincip? Hans process tycks bygga på en sorts uteslutningsmetod:

Eller de vanliga gångerna när jag körde fast och istället började läsa, helt på måfå, för att någon bok verkade lockande, fann jag till min förvåning spår av min egen roman. Att någon annan redan tänkt mina tankar och dessutom formulerat dem bättre, så att de verkade insiktsfulla, och då var jag tvungen att genast ta fram manuset och lyfta ut de partierna. Blir man inte smått lamslagen av det? Vad står det i de böcker som jag inte hunnit läsa ännu? (42 f.)

Att något delas med någon annan behöver naturligtvis inte innebära att det inte är ens eget, bara att det inte är privat. Men omvänt gäller rimligen att en tanke som ingen annan har tänkt måste vara ens egen. Alltså blir den likaledes med författaridentiteten förknippade originaliteten en garanti för det egna. Och detta blir till Samis ledstjärna i skrivandet: ”Jag letade efter den unika [liknelsen]. Den som ingen sett förut.” (90) I enlighet härmed utvecklas Samis metod till en gradvis isolering från omvärlden,

där han steg för steg förbjuder sig all kontakt andra för att bara fokusera på det egna skrivandet.

Uppnår han på detta sätt narrativ koherens enligt en princip som garanterar hans autenticitet? För att svara på den frågan måste vi beakta vilken berättelse det är som ska vara koherent. Som jag nämnde inledningsvis har vi här två självbiografiska berättelser: dels brevet till Sara – som handlar om varför han inte skrivit till henne på så länge, och som utgör större delen av *Monomani* – dels romanen han skriver – alltså *Väldigt sällan fin*. Brevet till Sara blir – trots att det haft svårt att finna sin form – till sist en sammanhängande berättelse som faktiskt förklarar varför han inte skrivit på så länge: eftersom han varit tvungen att försaka allting annat för att fokusera på sitt skrivande. Dess sista mening lyder:

Sedan var det bara du kvar. Det fanns inget mer att ta bort. Du var det enda jag hade kvar som betydde något för mig. Jag hade inget annat val än att sluta skriva till dig. Som straff. Tills jag var klar. (179)

Denna ”den längsta, mest krälande ursäkten genom världshistorien” (6) som haft så svårt att alls ta sin början, har här alltså kommit till sitt slut. Den har blivit en sammanhängande berättelse som förklarar varför Sami inte skrivit på så länge. Och förklaringen ligger i att han varit tvungen att avstå från alla yttre kontakter för att skriva sin (självbiografiska) roman.

På detta sätt grundas koherensen i Samis självbiografiska redogörelse inför Sara i hans arbete med att skriva en annan berättelse. Och arbetet med denna berättelse består i sin tur, som vi har sett, i en strävan efter narrativ koherens. På så vis bygger koherensen i den ena berättelsen på koherensen i den andra. Samis ursäkt blir narrativt koherent eftersom han har lyckats skriva en narrativt koherent roman (vilket får sin bekräftelse då romanen också blir antagen av ett förlag). Och eftersom vi också läst denna roman – *Väldigt sällan fin* – vet vi dessutom att den är narrativt koherent och vari dess koherensprincip består. *Väldigt sällan fin* handlar, som jag klargjort i min tidigare artikel, om frigörelsen från en begränsande kulturell identitet. Den består i en strävan efter – och en sorts uppnående av – personlig autonomi och autenticitet.

Tematiskt finns här alltså en självreflexivitet: Den narrativa koherensprincip som ska garantera Samis autenticitet och hans frigörelse från en alienerande kulturell identitet återfinns i en berättelse om frigörelsen från en alienerande kulturell identitet. Härigenom uppstår en regression i narrativa koherensprinciper som inte pekar mot något bortom Sami själv. Koherensen i hans självbiografiska redogörelse för sig själv grundar sig i koherensen i en annan självbiografisk redogörelse för sig själv. Betraktad på detta sätt har Sami alltså funnit den ”egna” narrativa koherensprincipen.

Detta skulle ha kunnat leda till en infinit regress – om den roman Sami skrev också handlade om hans skrivande av en självbiografisk roman. Nu hejdas istället regressionen av det faktum att berättaren i romanen (som vi ju har läst som *Väldigt sällan fin*) heter Noha, och inte Sami. Den självbiografiska pakten är bruten; självbiografen har blivit fiktion. Och här återkommer vi alltså till det till synes paradoxala konstaterande jag gjort ovan: att autenticiteten endast kan garanteras av fiktionen. Mot bakgrund av min tidigare diskussion är detta inte ägnat att förvåna. Om jaget inte är en inre essens utan en konstruktion, så följer det också därav att det inte bara kan sökas, utan också måste uppfinnas. Med Eakins ord: "the process of self-discovery is finally inseparable from the art of self-invention".⁹⁰ Fiktionen är en central aspekt av det autentiska jaget.

Har då Sami genom denna fiktionellt grundade självreferentialitet uppnått den narrativa integritet som jag förknippat med autenticiteten? Man skulle kunna invända att hans självbiografiska redogörelser faktiskt inte har den originalitet som han själv tycks se som garanten för autenticiteten. Den narrativa koherensen i de två berättelserna framstår inte som lika auto-genererad om vi uppmärksammar att *Väldigt sällan fin* passar ganska väl in i bildningsromanens mönster och att *Monomani* i allt väsentligt är en konstnärsroman av det slag som Maurice Beebe förknippar med elfenbenstornet.⁹¹ Men originalitet är alltså inget krav vi ställer på narrativ integritet, utan endast Samis kriterium för att sälla det egna från det främmande. Så länge han autonomt kommit till denna formulering av sig själv (vilket är vad *Monomani* kan anses visa) så kan den också ses som autentisk.

Mer problematiskt är ett annat krav som Freeman och Brockmeier ställer för narrativ integritet: "the inherent unity of living and narrating a life".⁹² Samis koherenta redogörelse för sig själv har han tvärtom uppnått genom en strikt separation mellan liv och berättelse. Endast genom att helt sätta livet på paus har han lyckats skriva sin berättelse; han har ersatt livet med berättelsen. Det yttersta uttrycket för detta – det som markeras som det som till sist både får brevet att hänga ihop och romanen att bli färdig – är att han brutit kontakten med Sara, alltså den dialogpartner vars erkännande för sin autentiska identitet han söker. *Monomani* slutar inte heller med slutorden i det långa brevet till Sara. Boken fortsätter ytterligare några sidor med nya, korta meddelanden från Sami till Sara. Vi får veta att manuset antagits av ett förlag – men Sara svarar inte. Sami har blivit författare, men han har förlorat kontakten med Sara. Den monologiska identiteten saknar erkännande – och pekar därmed mot sitt dialogiska sammanhang.

Den självbiografiska situationens sammanbrott och subjektets dialogicitet

Genom en i fiktionen grundad självreferentialitet lyckas Sami alltså uppnå en autenticitet ogrumlad av förvanskande sociala och kulturella identiteter – men bara till priset av att han förlorat kontakten med den som skulle kunna erkänna denna identitet. Vad vi därmed bevittnar är kanske det sammanbrott för den självbiografiska identitetsnormen som jag ovan förknippade med bl.a. Judith Butler. För Butler är den koherens och den överensstämmelse med en etisk orientering som hänger samman både med den självbiografiska identitetsnormen och föreställningen om narrativ integritet – och som Sami alltså på ett visst sätt uppnått – något suspekt:

I am concerned with a suspect coherence that sometimes attaches to narrative, specifically, with the way in which narrative coherence may foreclose an ethical resource – namely, an acceptance of the limits of knowability in oneself and others. To hold a person accountable for his or her life in narrative may even be to require a falsification of that life in order to satisfy the criterion of a certain kind of ethics, one that tends to break with relationality.⁹³

Butler menar att det alltid finns något i oss som inte är narrativiserbart, och som döljs av en berättelse som utger sig för att vara en definitiv, fullständig och koherent redogörelse för oss själva. Hon diskuterar denna icke-narrativiserbara kärna i subjektet på flera sätt (i termer av vår utlämnadhet till den andre, vår kroppslighet, vårt beroende av ett språk, självmedvetandets förskjutning i relation till vårt ursprung mm.) som alla pekar mot subjektets relationella konstitution. En av hennes centrala nycklar för att öppna analysen av subjektets relationella och icke-narrativiserbara dimension är uppmärksammandet av den tilltalssituation i vilken redogörelsen för självet äger rum. Det är just denna struktur som döljs av den monologiska självbiografiska normen, där det tilltal på vilket jag svarar med min berättelse om mig själv är osynligt. Och det är synliggörandet av detta tilltal som hon tillskriver Nietzsche:

So I start to give an account, if Nietzsche is right, because someone has asked me to, and that someone has power delegated from an established system of justice. I have been addressed, even perhaps had an act attributed to me, and a certain threat of punishment backs up this interrogation. And so, in fearful response, I offer myself as an "I" and try to reconstruct my deeds, showing that the deed attributed to me was or was not, in fact, among them. I am either owning up to myself as the cause of such an action, qualifying my causative contribution, or defending myself against the attribution, perhaps locating it elsewhere.⁹⁴

På detta sätt låter Butler Nietzsches (implicita) tilltalsstruktur fungera som utgångspunkt för hennes fortsatta utforskning av subjektets icke-narrativiserbara struktur. Och hon gör detta inte minst genom att ställa Nietzsches tilltalssituation mot den hon hittar hos Hegel, Cavarero, Levinas och Laplanche. På så vis driver hon sitt resonemang framåt genom en analys av den subjektskonstituerande tilltalsstruktur som döljs av en monologisk självbiografisk identitet.

Det intressanta med *Monomani* är nu att denna tilltalsstruktur inte alls är dold, utan tvärtom ostentativt tematiserad. Sami är visserligen monomant inriktad på att framställa sin självbiografiska självidentitet på ett monologiskt sätt, men det brev han skriver till Sara om detta monologiska skrivande är i sig en iscensättning av tilltalsstrukturen i *Monomani* och gestaltar just den dialogicitet som den monologiska självbiografin döljer. Låt oss därför analysera denna tilltalssituation för att se om det litterära verket kan säga något mer och annat om identitet och erkännande än vad de icke-litterära uttalandena kunnat göra.

TILLTALSSITUATIONER

Sami Saida medvetenhet om tilltalets betydelse för identitetskonstitutionen uppmärksammade jag redan i början av denna artikel, då jag citerade det stycke i sommarprogrammet där han förklarar hur han blev en självmedveten muslim som en följd av skolkamraternas ifrågasättande av hans religion. ”Hur förklarar du följande fenomen som vi helt klart inte tycker om?”⁹⁵ är den fråga som tvingar Said att formulera sin muslimska identitet. Detta är tydligt i linje med den nietzscheanska förståelsen av det självmedvetna subjektets tillkomst som ett svar på interpellationen från representanten för ett normsystem som kräver att människan förklarar sin relation till en skada. Och det är alltså i detta tilltal som den icke-autentiska identitet som han vill befria sig ifrån grundas.

I *Monomani* iscensätter Said en annan tilltalssituation genom Samis brev till Sara. Men hur denna tilltalssituation ska förstås är långt ifrån entydigt. Eftersom vi bara läser Samis meddelande(n) till Sara så konstrueras den illokutionära situationen genom hans tilltal till ett du (en position som läsaren genom läsningen får inta i Saras ställe). Denna konstruktion utgör en central dimension av Samis brev, men den har till stor del en frågande och prövande karaktär där Sami försöker föreställa sig Saras förväntningar och reaktioner. Det enda som framgår helt entydigt är att Sami och Sara aldrig har träffats, sett varandra eller hört varandras röster; deras kommunikation är textuell. Men just detta faktum innebär också att relationen ger Sami stort utrymme att föreställa sig Saras mottagande av hans brev. Och föreställningen om henne konstruerar han med utgångspunkt i jämförelser med andra tilltalssituationer som han hämtar både från sitt eget liv och från sådant han läst, hört och sett. Den tilltalssituation i

vilken han ger sin redogörelse för sig själv *iscensätts* alltså genom att speglas i *återberättade* tilltalsituationer. Låt oss se vilken bild av tilltalsstrukturen mellan Sami och Sara som på detta sätt framträder.

Brevet till Sara presenteras som en ursäkt. I detta avseende liknar det den nietzscheanska tilltalsituationen: subjektet redogör för sig självt genom att förklara sitt förhållande till ett moraliskt fel. Men redan från början signaleras att tilltalet har en helt annan ton och andra intersubjektiva förutsättningar än den stämning av aggressivitet och rädsla som utmärker den scen som Nietzsche frammanar. Brevet inleds med orden:

Hej Sara. Hej Sara. Hej sötaste Sara. Finaste Sara. Bästa förlåtande barmhärtiga ha-över-seende-och-aldrig-vara-arg-på-mig-Sara. Se, när du upptäcker att det är jag som har skrivit till dig blir du alldeles jätteglad och bredaste leendet, nästan så att ansiktet inte räcker till, och skuttig och gosig inombords. Eller hur? (5)

I detta register fortsätter brevet i 20 sidor med att skapa en stämning av och förväntan om välvilja, omsorg, nyfikenhet, förtrolighet och uppriktighet för den ursäkt som ska komma.

Som för att markera förutsättningarna för denna ursäkt återger Sami som avslutning på inledningen en annan situation där han bett om ursäkt och som framstår som själva antitesen till tilltalsstrukturen mellan honom och Sara. Det handlar om en hotfull kille med en till synes aggressiv hund som Sami nattetid mött på en gångbro några dagar tidigare. När Sami trycker sig mot broräcket för att undvika hunden blir han tilltalad av killen:

Ey, vad är det med dig? Är du konstig? Vad är fel på dig?

Han pratade så, på ett eget språk och jag fick ibland gissa mig till vad han menade. Vad du glor på? Har du problem? Är du och någonting som jag inte uppfattade. Jag snackar med dig. Är du en tøj? Han sa tøj. Kan ha varit toj. Vad betyder det? (27)

Här har vi en situation som mycket mer påminner om Butlers läsning av Nietzsche. Tilltalet tar formen av en hotfull anklagelse som han inte förstår. Inte desto mindre avkrävs han en ursäkt där han tvingas sätta sitt jag i relation till det främmande språket och moralsystemet. Efter att killen pressat ur Sami hans adress,

ansåg han att det var dags för mig att be om ursäkt. Han sa så. Okej, nu du be om ursäkt. Han lät mig komma lindrigt undan. Även om det antagligen gav honom tillfredsställelse att ytterligare trycka ner mig så betydde det absolut ingenting för mig. Jag led inte av det. Jag fick den att låta uppriktig. Förlåt. Jag ska sluta upp med mitt tøjande. Kanske fick det honom att känna sig som en stor man. Som om han hade makt över andra människor. Och du får absolut inte tro att detta är en sådan tom ursäkt även om mitt inte så ångerfulla tonfall kan antyda det. (29)

Den subjektivering som äger rum i denna situation är förstås av ett helt annat slag än i relationen till Sara. Det hotfulla ansvarsutkrävandet påminner om skolkamraterna från sommarprogrammet, och Samis sätt att ta på sig en skuld som han varken förstår eller erkänner påminner om Nohas bekräftande av mobbarens anklagelser i *Väldigt sällan fin*.⁹⁶ En sådan likhet antyds också i passagen i *Monomani*. Frågan om han är ”töj” får Sami ”att tänka på att hur gammal man än blir slipper man aldrig ifrån de situationerna, att man är för evigt fast i den roll man tilldelades under sin skoltid” (27). Likaså framgår att killen på gångbron är mindre en individ än en typ – samma typ som under skoltiden placerade honom i ett fack: ”Varför kan inte deras metoder utvecklas med mig? Förfinas. Som jag. Häng med! Man måste anpassa sina verktyg. Eller var det för att vi förblir desamma och han uppfattade samma svagheter i mig.” (28)

Det är dessa tilltalssituationer som lägger grunden för en inautentisk identitet. Sami identifierar sig (i detta fall som ”töj”) genom att ge det svar som den tilltalande vill höra, oavsett om det är sant, eller om han ens förstår vad han säger. Identiteten blir alie nerad; den formulerade självförståelsen blir oegentlig.

Situationen med killen med hunden ska tydligt bara förstås som ett tillspetsat exempel på en mer generell struktur, ett exempel som syftar till att markera kontrasten mot relationen till Sara. Tidigare uttrycker Sami denna kontrast som en mellan ”andra” och Sara, då han förklarar att han i vanliga fall helt enkelt hade hittat på en förklaring till sin frånvaro:

Det är den jag är med andra. Jag ger dem vad de vill höra. Otroligt, du luras väl inte? Jag svär, varje dag på min öde ö var ett äventyr.

Men med dig vill jag inte. För mig är det viktigt att du förstår vem jag är. Och det är problemet. Att jag kommer att skriva som det var och det var ingenting och att du kanske inte förlåter mig. (15)

Här går en skiljelinje mellan Sara och ”andra” som kan säga en hel del om tilltalsstrukturen i relationen till Sara. I förhållandet till Sara förbinder sig Sami till både uppriktighet och autenticitet, vilket också innebär att han kanske inte blir förlåten. Han utsätter sig för en risk som han inte tar i relation till ”andra”. Liksom i Taylors framställning uppvisas subjektets dialogiska konstitution genom möjligheten att försöket att vinna den andres erkännande kan misslyckas.⁹⁷

Genom denna motsättning blir också Samis förhållande till ”andra” talande för hur vi ska förstå hans förhållande till Sara. Detta att ”ge dem vad de vill höra”, och att utifrån detta anta en identitet återkommer i flera situationer, exempelvis då han som lärarvikarie blir uppringd på morgonen och ”var den de behövde” (31). Läraridentiteten är det främsta exemplet på hur Samis bekräftande svar på tilltal är identitetsgenerativt. Detta kan också ses som ett exempel på det Eakin kallar ”living autobiographi-

cally”, alltså att vi konstruerar vår identitet genom ett konstant självbiografiskt berättande i vår vardagliga interaktion med andra. När Sami i den etiopiska gruppen för första gången presenterar sig som lärare har han ”en bakgrundshistoria klar” (111). Enligt Eakin är denna form av vardaglig identitetskonstruktion i regel okomplicerad och omedveten, eftersom ”after years of practice, we operate on automatic pilot; we know the identity protocol by heart”.⁹⁸ Ett sådant regelstyrt identitetssystem bygger också på fasta sociala roller, vilket i sin tur, som Taylor noterat, innebär att erkännandet är garanterat (och dialogiciteten osynliggjord): ”General recognition was built into the socially derived identity by virtue of the very fact that it was based on social categories that everyone took for granted.”⁹⁹

Men Samis undvikande sätt att bekräfta tilltal gör det ohållbart: ”Inte kan man leva efter vad folk ser i en.” (136) Allteftersom tilltalet skiftar blir Sami en inkoherent samling av oförenliga karaktärsdrag:

Och jag har varit förutsägbar. Och jag har varit oberäknelig. Tystlåten. Skrämig. Undergiven. Envis. Det går inte att få ihop. Jag är Janusansikte. Hästkropp. Lejonman. Vingar. Horn. Fågelfötter. Samien. Jag är en mytologisk varelse. (137)

Den vardagliga interaktionen med andra innebär att Samis identitet mångfaldigas, förlorar sina konturer och blir inautentisk.

Detta är rimligen också en aspekt av det motsatsförhållande mellan liv och skrivande som råder i *Monomani*. När biblioteksmannen småpratar med honom tappar han bort sig själv: ”Han förde mig bort från min skrivandeperson och efteråt tog det lång tid att komma tillbaka.” (65) I interaktionen med andra förflyktigas hans identitet; i skrivandet formulerar han sin autentiska identitet. Tillbakadragandet blir ett skydd mot alienationen. Och tillbakadragandet är förstås också temat för brevet: det är Samis ursäkt för att han dragit sig tillbaka. Detta tillbakadragande belyses genom att speglas i andra tillbakadraganden. Biblioteksmannen har exempelvis inte talat med sina föräldrar i Etiopien på flera år:

Och det berodde på att föräldrarna bodde i ett annat avlägset land och på landsbygd med minimala telefonförbindelser och det gick först ett halvår utan att han fick kontakt och efter det kände han att han inte bara utan vidare kunde ringa, att han måste ha något att stoltsera med, ett sätt att redogöra för tiden av icke-kontakt och det hade han inte och därför ringde han inte och ju längre tiden gick desto större blev pressen. För kraven på vad han måste visa upp ökade ständigt och gjorde det omöjligt och om det inte varit för halvårsuppehållet hade det kanske inte funnits något sådant krav. Kanske skulle han ringa när han fått ett jobb. (54)

På motsvarande sätt drar sig Sami tillbaka tills boken är färdig. ”– Varför kommer du aldrig och besöker oss?” frågar pappan. ”– Snart. Jag ska bara skriva färdigt boken.” (150) Både jobb och självbiografiska berättelser kan, som vi sett, fungera som identitetsuttryck. Och tillbakadragandet fungerar som ett undvikande av identifikation. Men, som Sami själv noterar, ”man blir till i mötet med andra” (73). Tillbakadragandet ger bara en temporär respit från alienerande identifikation; för att vinna kraft måste den autentiska identiteten erkännas av den andre. Till slut måste Sami återvända till världen, och han gör det med en berättelse om sig själv. Tillbakadragandet har tillåtit honom att undvika tilltal som förvanskar hans identitet. Nu träder han åter inför den andre, och han gör det med två självbiografiska berättelser: romanen och brevet. Sara är adressaten för den ena. Vem är egentligen adressaten för den andra? Vid ett tillfälle – i direkt anslutning till konstaterandet att man blir till i mötet med andra – nämns en föreställd mottagare av den självbiografiska romanen: Gertrude Stein.

Om vi av en mirakulös anledning mötts, låt oss säga att det imorgon avtäcks en tidsmaskin som blir tillgänglig för allmänheten och man bara får använda den en enda gång hade jag använt min tur för att åka till henne. Jag hade tagit med mig romanen. Väntat längst bak i kön med blivande storheter som Hemingway och Matisse. Varsågod, stig på. Hon tar emot nu. Snälla damen Stein, vill ni läsa? För att få reda på vem jag är. För att om det finns något att se i mig hade hon upptäckt det. Och jag är rädd för att hon inte hade tagit mig på allvar. (74)

Här upprättas en parallell mellan Sara och Gertrude Stein som mottagare av Samis självbiografiska berättelser – båda, till skillnad från ”andra”, förknippade med risken att inte få det erkännande som söks – som jag tror är belysande för hur tilltalsstrukturen i *Monomani* ska förstås.

GERTRUDE STEIN OCH SJÄLVBIOGRAFINS (O)MÖJLIGHET

Gertrude Stein, och särskilt hennes bok *Everybody's Autobiography* (1937), intar en särställning på Suids litterära stjärnhimmel. Redan vid en intervju i samband med hans debut nämns denna som den enda bok han sparat vid en utrensning av sitt bibliotek; i Oskar Hallberts *Väldigt sällan Sami* nämns den i ett samtal mellan vännerna som motexempel på tesen att alla bra böcker har tre ord i titeln; och så sent som 2023 håller Said fram den bland sina tre främsta ”kulturupplevelser”.¹⁰⁰ I *Monomani* nämns Stein som i stort sett enda namngivna författare vid ett 20-tal tillfällen (37, 59, 61, 71, 72, 74, 75, 90, 94, 116, 125, 156, 160, 161, 164, 176) och lyfts ideligen fram som den stora författarförebilden. Samis strävan att bli författare uppfattas i praktiken som en strävan att närma sig Stein. Därför blir han också upprymd när han upptäcker hennes enda ”usla

bok”, *Paris France. Personal Recollections* (1940): ”Om jag inte klarade av att närma mig henne fick hon komma ner till mig.” (165)

Om Stein alltså är sinnebilden för den författaridentitet som Samis emancipatoriska projekt går ut på att uppnå, vad är det då som förknippas med namnet Stein? I en bok som så tydligt tematiserar självbiografiskt skrivande måste rimligen Steins mycket profilerade förhållande till den självbiografiska genren vara av central betydelse i den intertextuella relationen. Sitt stora publika genombrott fick Stein med *The Autobiography of Alice B. Toklas* (1933), där hon skildrar sitt och sin partner Alice Toklas’ liv som ett nav i Paris konstnärliga och intellektuella kretsar. Det anmärkningsvärda med denna bok är att den utger sig för att vara Toklas’ självbiografi, men är skriven på ett sådant sätt att Toklas själv blir en ren bakgrundsfigur i berättelsen om den geniala Gertrude Stein. Dessutom avslöjas det på dess sista rader att den också är skriven av Stein själv (även om Steins handskrift därefter renskrevs på maskin av Toklas).¹⁰¹

Steins skamlöst narcissistiska lek med självbiografins genrekonventioner kan tolkas på olika sätt, men ett som tycks mig särskilt relevant är det man hittar hos Adriana Cavarero – den filosof som hos Butler korrigerade den nietzscheanska scenen för det monologiska subjektets ursprung. Cavarero skriver att ”*The Autobiography of Alice Toklas* transgresses the classical tenets of autobiography because it puts into writing the relational character of a self that the autobiographical genre – as such – is prevented from putting into words.”¹⁰² Enligt Cavarero bygger självbiografen, som jag noterade ovan, på en felaktig förståelse av jagets natur. På ett sätt som påminner om Saids reflektioner skriver hon: ”To tell one’s own story is to distance oneself from oneself, to double oneself, to make of oneself an other.”¹⁰³ Enligt Cavarero blir jaget till först genom den andres berättelse, och storheten i Steins/Toklas självbiografi ligger i att den *visar* det som självbiografen inte kan *säga*:

Gertrude [...] constructs a scene where she paradoxically appears *to herself* in the only way she can appear – to the gaze of the other. [...] Put another way, the text functions as a sort of theater of the self in which Gertrude Stein stages her exhibitive impulse and her desire for narration. Alice, who watches and recounts, more than simply being a literary artifice, is here the *necessary other*.¹⁰⁴

Enligt Cavarero är jaget en unik och ändlig utlämnadhet som får sin mening och identitet genom den andres berättelse, och som därför begär denna berättelse för att bli hel. ”The relational status of identity indeed always postulates *an other* as necessary”, och vad Stein gör i självbiografen är att iscensätta den begärsrelation som etablerar hennes identitet via Toklas som den nödvändiga andra.¹⁰⁵

En jämförelse med *Monomani* visar på både likheter och skillnader. Liksom hos Cavarero begär Sami den egna identiteten hos den andre. Han vill att Gertrude Stein ska

upptäcka vem han är genom att läsa hans roman, och han drömmer om att "få figurera i [Saras] tankar. Vara så nära. Så kär. Att du ständigt har frågat dig var jag är." (7) Liksom Stein iscensätter Said också, genom ett överskridande av genrens ramar, en relationell identitet som självbiografen inte kan utsäga. Men både formen för och innehållet i denna iscensättning skiljer sig åt. Said presenterar inte en självbiografi förment skriven av någon annan; och han framställer inte ett uppfyllt, utan ett ouppfyllt begär efter den egna identiteten hos den andre.

Men det är alltså inte *The Autobiography of Alice B. Toklas*, utan *Everybody's Autobiography* som Said återkommande lyfter fram som ett svårövertärfat mästerverk.¹⁰⁶ Den senare handlar också i stor utsträckning om följderna av framgången med den förra och innebär en utvecklad problematisering av den självbiografiska genren. Jag ska här inte ge mig in på en utförlig tolkning av detta komplexa verk, utan endast peka på en aspekt av den som kan hjälpa oss att se vad Said gör i *Monomani*. *Everybody's Autobiography* tar sin utgångspunkt i den oro Stein känner för sin identitet i samband med den skrivkramp hon drabbas av efter framgången med *The Autobiography of Alice B. Toklas*:

And I was not writing. I began to worry about identity. I had always been I because I had words that had to be written inside me and now any word I had inside me could be spoken it did not need to be written. I am I because my little dog knows me. But was I I when I had no written word inside me. It was very bothersome.¹⁰⁷

Steins brottning med identitetsproblematiken i denna bok utgår från frasen "I am I because my little dog knows me", vilket fungerar som ett slags relationellt *cogito*, och som alltid beledsagas av ett tvivel. Hon funderar över satsens giltighet, vad den egentligen bevisar, och hon varierar den med diskussioner om hur hundar är och vilken roll det t.ex. spelar om hunden åldras och eller slutar bry sig om en. Frasen introduceras som ett ständigt problematiserat omkväde i pjäsen "Identity A Poem" (1935), där en av de viktiga uttolkningarna av "hunden" också presenteras: "he is my audience".¹⁰⁸ I *Everybody's Autobiography* oroas Stein i enlighet med denna tolkning av identitetens beroende av publikens erkännande. Tillsammans med Picasso funderar hon över möjligheten att inom sig vara sig själv, men finner (på ett sätt som liknar den kritik av självbiografen som vi funnit hos både Said och de teoretiker jag diskuterat i denna artikel) att även självrelationen innebär en externaliserande och objektifierande självdistansering:

And identity is funny being yourself is funny as you are never yourself to yourself except as you remember yourself and then of course you do not believe yourself. That is really the trouble with an autobiography you do not of course you do not really believe yourself why should you, you know so well so very well that it is not yourself, it could not be your-

self because you cannot remember right and if you do remember right it does not sound right and of course it does not sound right because it is not right. You are of course never yourself.¹⁰⁹

Steins svar på problemet i *Everybody's Autobiography* är – åtminstone i min tolkning – en strävan efter ett icke-objektifierande framställningssätt där inre och yttre, mening och existens sammanfaller. Hon skriver:

And now I almost think I have [done it] the first autobiography [Alice B. Toklas'] was not that, it was a description and a creation of something that having happened was in a way happening not again but as it had been which is history which is newspaper which is illustration but is not a simple narrative of what is happening not as if it had happened not as if it is happening but as if it is existing simply that thing. And now in this book [*Everybody's Autobiography*] I have done it if I have done it.¹¹⁰

Den problematik som Said brottas med i *Monomani* har tydliga likheter med Steins i *Everybody's Autobiography*: liksom Stein har han bakom sig en publikframgång som definierat honom som författare och liksom hon tematiserar han en konflikt mellan identitetens autenticitet och dess behov av erkännande från en nödvändig men opålitlig annan. Men Sids svar på problematiken skiljer sig från Steins. Även om det finns spår av Steins modernistiskt experimentella språk hos Said, så är det inte primärt genom den språkliga formen som han bemöter den osäkrade identiteten. Sids svar består snarare i tematiseringen av tilltalet.

Som vi har sett återges en rad olika tilltalssituationer i *Monomani*, och deras sammanlagda effekt är framför allt att sätta två centrala tilltal i relief, nämligen de i vilka den självbiografiska romanen *Väldigt sällan fin* och det autofiktiva brevet *Monomani* utgör de centrala utsagorna. Genom sin relation till varandra fungerar de, som jag visade i första delen av analysen, som en i fiktionen grundad konstruktion av det autentiska jaget. Men denna konstruktion är alltså monologisk. Den har uppnått friheten från sociala identiteter endast genom att bortse från att "man blir till i mötet med andra" (73). Men om Sami kan anklagas för att på detta sätt falla offer för en monologisk illusion om ett suveränt jag som är oberoende av andra och genomskinligt för sig självt, så kan inte samma anklagelse riktas mot Said. För vad *Monomani* visar upp är just en medvetenhet om beroendet av den andres svar. Brevets slut är inte bokens. På nästa uppslag visar Sami sin relationella sårbarhet: "Jag vill bara påminna om att det nu gått två dagar sedan jag skickade mitt brev. Varför svarar du inte och varför ringer inte förlagen?" (181) Said parallellställer här de två tilltalerna, och deras förväntan om svar – från Sara respektive förlagen. Och detta svar bestämmer hans identitet: "Jag vet inte

om jag ska ta ett djupt andetag, njuta av stunden, detta är kanske sista gången som jag är jag som i misslyckad eller om jag ska ta ett djupt andetag, njuta av stunden, för att detta är kanske sista gången det finns hopp.” (181) Svaret avgör om Sami blir författare – och därmed befriar sig från en alienerande kulturell identitet – eller inte.

Förlagen svarar: Sami blir författare. Men Sara svarar inte. Vad betyder hennes icke-svar?

Jag menar att Said genom parallellställningen av de två tilltalen åstadkommer något som påminner om hans parallellställning av berättarjagen i de två böckerna. Den ”verkliga” avsändaren Sami dubblas av – och konstrueras med hjälp av – den fiktive avsändaren Noha, en naiv stilisering av Sami själv. På ett liknande sätt dubblas förlagen av Sara som mottagare av hans berättelse. Och vem eller vad är egentligen Sara? Sami skriver: ”Sara är inte som människorna och om man skär i henne upptäcker man att hon är gjord av metall och sladdar och lysdioder och lyser i olika färger.” (24) Inget tyder på att Sara är något annat än en önskeuppfyllande fiktion: en konstruktion av Samis fantasi om den ideala läsaren. Sara är den läsare som Sami – via förlagen – drömmer om att nå: en välvillig och förstående läsare som bekräftar hans autentiska identitet – antitesen till det ”ni” eller ”andra” som i sommarprogrammet tvingar honom till en identifikation utifrån hudfärg eller religion.

Sara är alltså en ideal läsare. Den verkliga läsaren av Samis redogörelse för sig själv är förstås – den verkliga läsaren av *Monomani*. Genom du-tilltalet i *Monomani* poängterar Said att det är läsaren av boken som är kallad att inta Saras roll. Om och hur läsaren gör det har han ingen kontroll över – han kan bara teckna sin önskade läsare i porträttet av Sara.

Liksom Stein med sin fras ”I am I because my little dog knows me” problematiserar Said på detta sätt en identitet som konstitueras i mötet med andra – vilket i författarens fall är publiken. Och liksom Stein i den första självbiografin gör han det genom att iscensätta sitt begär: att få sin autentiska identitet erkänd av en välvillig läsare. Men till skillnad från Stein gör han det genom att med fiktionens hjälp iscensätta den faktiska relationen till en läsare. Den faktiska författaren till både *Väldigt sällan fin* och *Monomani* är Sami Said, och den verkliga läsaren är – vi, dvs. ”ni”, de ”andra”. De båda böckerna bildar en verklig helhet där både avsändar- och mottagarpositionerna dubblas och fiktionaliseras. Den verkliga avsändaren av *Monomani* tilltalar, via den fiktiva avsändaren av *Väldigt sällan fin*, den verkliga mottagaren av *Väldigt sällan fin*, vilken förebildas av den fiktiva mottagaren av *Monomani*. Läsaren bjuds in att inta denna position genom utropet i *Monomanis* sista ord: ”Hallå?” (190)

Slutdiskussion

I denna artikel har jag tagit min utgångspunkt i något som Sami Said i icke-litterära sammanhang har beskrivit som ett dilemma rörande skrivande och identitet. Jag inledde artikeln med att utveckla min förståelse av detta dilemma och hur jag uppfattar att det utgör en bakgrund för hans två första böcker, *Väldigt sällan fin* och *Monomani*. Som jag förstår det tecknar Said i intervjuer och radioprogram bilden av hur den andres kategoriserande blick internaliseras och därigenom förfalskar ens egen självförståelse. Hans svar på detta är (det självbiografiska) skrivandet, genom vilket han får möjlighet att artikulera sin egen självförståelse. Men när han gör detta upptäcker han att skrivandet i sig förfalskar samma självbild. Detta är också den problematik jag ser tematiserad i de två första böckerna, där den första, *Väldigt sällan fin*, handlar om en frigörelse från en internaliserad kategorisering av det egna jaget och där den andra, *Monomani*, handlar om hur denna frigörelse är möjlig genom ett skrivande som i sin tur visar sig förvanska självbilden.

I ett försök att teoretiskt beskriva det dilemma Said presenterar i skärningspunkten mellan kulturell och narrativ identitet tog jag min utgångspunkt i Charles Taylors analys av det moderna subjektets behov av erkännande som grundat å ena sidan i idealet om autenticitet, och å andra sidan i subjektets dialogiska konstitution. I en diskussion om autenticitetsidealets relation till frågan om kulturell identitet visade jag hur den kulturella identiteten – som en social identitet bland andra – kan förstås som en koherensprincip för individens narrativa identitet som kan vara antingen alienerande eller emanciperande, och där frågan om autenticitet kan utläggas i termer av det som Freeman och Brockmeier kallat *narrativ integritet*. Därefter pekade jag på den självbiografiska normen för narrativ identitet och hur den förutsätter en monologicitet hos subjektet som undergrävs både av den kritiska självbiografiforskningen och av teoretiker som Judith Butler, som visar hur en icke-narrativiserad tilltalssituation alltid strukturerar den narrativa identiteten.

Med utgångspunkt i denna teoretiska beskrivning av Saims dilemma analyserade jag sedan *Monomani* i två steg. I det första visade jag hur författaridentiteten i *Monomani* likställs med autenticitetsidealet och ses som antitesen till den falska, ”kulturella” etiopiska identiteten. Sami skrivkamp blir därmed också en gestaltning av hans frigörelse från kulturell identifikation genom självbiografiskt skrivande. Den eftersökta autenticiteten uppnås också – i ett avseende – genom att koherensprincipen för den narrativa identiteten blir självreflexiv och grundad endast i det egna jaget. Priset för denna (monologiska) autenticitet är dock en total separation mellan liv och berättelse och en förlorad kontakt med sin läsare. Boken uppvisar därmed subjektets relationalitet, vilket också är ämnet för andra delen av analysen. Här uppmärksammas att *Monomani* gång på gång tematiserar tilltalssituationer som styr och strukturerar den talandes kon-

struktion av den egna narrativa identiteten. Genom dessa situationer belyses också den tilltalssituation som *Monomani* iscensätter: ursäkten till Sara. Utifrån en tolkning av innebörden i de återkommande referenserna till Gertrude Stein menar jag sedan att *Monomani*, via Sara som en fiktiv *placeholder* för Suids läsare, iscensätter författaridentitetens relationella beroende av sin läsare och därmed visar hur den autentiska identiteten förverkligas endast i relationen till en erkännande annan.

Vad säger då detta om det förhållande mellan narrativ och kulturell identitet som var utgångspunkten för min analys? Något som är iögonenfallande är att det som jag här har omtalat som "kulturell" identitet ses som så entydigt negativt. Detta är inte något som ligger i själva begreppet – som vi sett utgår flera av begreppets teoretiker minst lika mycket från en förståelse av kulturell identitet som ett uttryck för positiv gemenskap, tillhörighet och solidaritet. Inte heller framgick denna negativa syn på begreppet på något tydligt sätt av min analys av romanen *Väldigt sällan fin*, där jag framför allt visade på mekanismerna i samspelet mellan individens narrativa identitetskonstruktion och de föränderliga kulturella ramarna för den. I ljuset av läsningen av både *Monomani* och Suids icke-skönlitterära uttalanden finns det anledning att retroaktivt revidera tolkningen av det i sig öppna slutet i *Väldigt sällan fin*. Vad som där framstod som en befrielse från en *specifik* begränsning utgående från Nohas *förståelse* av sin eritreanska identitet, framstår nu snarare som en utopisk befrielse från kulturell identitet *överhuvudtaget*. I analysen i denna artikel framstår den kulturella identiteten som grundad i en alienerande rasistisk logik. Tömd på egentligt innehåll och bestämd av den andres tilltal fungerar den som en förtryckande kategorisering som hindrar subjektet att vara sig självt. Sedd som en social identitet bland andra utmärker sig den kulturella identiteten genom att vara den som subjektet helt saknar inflytande över, enligt principen "om man lämnar en plats är man för alltid definierad av den". Det som lyser med sin frånvaro här är en uppfattning om kulturens positiva funktion i subjektskonstitutionen.

Det jag som söker befrielse från den kulturella identiteten är ett jag som drömmer om absolut suveränitet över sig självt. Den självkritiska medvetenheten om att en sådan dröm ska ses som en naiv utopi signalerar Said själv i icke-skönlitterära sammanhang. Men där fokuserar han framför allt på omöjligheten att få det berättande och det berättade jaget att sammanfalla. I *Monomani* gör han något delvis annorlunda, något som kanske skulle kunna beskrivas som ett litterärt svar på den teoretiska problematiken, och som gör att dilemmat inte gestaltas som en rundgång, utan som något som pekar mot en öppning.

Svårigheten att få det berättande och det berättade jaget att sammanfalla, det som visar på självbiografins omöjlighet, är i *Monomani* inte slutpunkten i resonemangets återvändsgränd. I den litterära gestaltningen fungerar det i stället som en förutsättning för att framställa ett jag som är oavslutat och relationellt. Fiktionen förs medvetet in i

den självbiografiska diskursen på ett sådant sätt att både berättarfunktionen och läsarfunktionen dubblas och distribueras över en roman (*Väldigt sällan fin*) och en självbiografi (*Monomani*). Ingetdera verket gör anspråk på att uttrycka en definitiv självbiografisk sanning. Tillsammans visar de i stället författarens önskan att bli erkänd på sina egna villkor. Tecknandet av problematiken leder inte till en slutsats, utan till ett tilltal till en läsare. Strävan efter frigörelse från kulturell identitet leder tillbaka, inte till den kulturella identiteten, utan till den plats där den konstrueras: till dialogen med den andre. Den kulturella identiteten härleds till den narrativa identitetens relationella konstitution. Relationaliteten i sig är konstitutionell, men den kulturella identiteten tycks för Said bara vara ett av dess tänkbara uttryck. Den avgörande skillnaden är den mellan Sara och killen med hunden: mellan att lyhört sträva efter förståelse och förståelse eller att kategorisera och döma.

NOTER

- 1 Denna artikel är en del av projektet *Det gränsöverskridande jaget. Narrativ och kulturell identitet i autofiktiv migrationslitteratur* som finansieras av Riksbankens jubileumsfond (P22-0431).
- 2 Sami Said, *Väldigt sällan fin*, Stockholm 2012, s. 54; *Monomani*, Stockholm 2013, s. 103 f. Hänvisningar till *Monomani* sker framgent genom sidhänvisningar inom parentes i brödtexten.
- 3 Martin Wicklin, "Sami Said – om tvångstankar, flykt och pennans makt", *Söndagsintervjun*, Sveriges Radio P1, 2024.03.01, <https://sverigesradio.se/avsnitt/sami-said-om-tvångstankar-flykt-och-pennans-makt>, 41:52–42:38. Jfr *Väldigt sällan fin*, s. 54; *Monomani* s. 103 f.
- 4 Wicklin 2024, 44:11–44:34.
- 5 Niclas Johansson, "Kulturell och narrativ identitet. Sami Sids *Väldigt sällan fin* som migrationslitteratur", *Sammlaren* 2024, s. 164–200
- 6 Framför allt är det berättarsituationen som underminerar det till synes självbiografiska anspråket. Texten presenteras som ett e-postmeddelande som Sami sätter sig för att skriva efter att han postat romanmanuset till två förlag. När vi kommer till slutet av meddelandet har det blivit natt, och skrivandet av de närmare 200 trycksidorna skulle alltså ha skett under mindre än ett dygn (178 f.). Dessutom får han antagningsbeskedet från förlaget mindre än en vecka efter att han skickat manuset (185 f.). Detta är naturligtvis inte biografiskt trovärdigt.
- 7 Med hänvisning till framför allt André Gide introducerar Phillipe Lejeune begreppet "espace autobiographique" för att ange den "fantasmatiske pakt" genom vilken författaren låter förstå att även hans fiktionsverk ska läsas som en sorts indirekt självbiografi på så vis att

de utgör en del av konstruktionen av en självbild (Phillipe Lejeune, *Le Pacte autobiographique. Nouvelle édition augmentée*, Paris 1996, s. 41 ff., 165–196). Said upprättar på motsvarande sätt ett läsarkontrakt som anger att dessa böcker måste förstås i ljuset av varandra. Men i Said's fall anger detta kontrakt ingalunda en entydig uppmaning till en självbiografisk läsning. Istället är det just den tvetydighet kring frågan om självbiografi eller fiktion som vi förknippar med begreppet *autofiktion* som etableras som ett allmänt läsvillkor för dem.

- 8 Lina Kalmteg, "Författare som förvånar", *Svenska Dagbladet*, 2012.08.25; *Babel*, SVT2, 2012.11.18, kl. 20:00–21:00, 43:30–50:45; Inger Melin, "Sällsynt fint om två olika kulturer", *Borås Tidning*, 2013.02.13; "Elever mötte debutanter", *Borås Tidning*, 2013.02.22; Jack Hildén, "Said är tillbaka med brevroman", *Göteborgs Fria Tidning*, 2013.05.25; Johanna Högstrom, "Sami Said's nya ett brev om ensamhet", *Göteborgs-Posten*, 2013.05.25, <https://www.gp.se/sami-saids-nya-ett-brev-om-ensamhet.53a50d86-7d98-4a07-9f93-ob837d5a15a5> (2025.05.27); Olle Råde, "Said skriver för sig själv", *Göteborgs-Posten*, 2013.09.17.
- 9 SVT, *Babel*, 2013.05.26, kl. 20:00–21:00, 32:45–48:45.
- 10 Oskar Hallbert, *Alltför ofta Sami*, Stockholm 2013. Boken utkom dock endast som e-bok.
- 11 Sami Said, "Sommar", *Sveriges Radio P1*, 2013.08.13, <https://sverigesradio.se/avsnitt/234549,3:12-5:47>.
- 12 *Väldigt sällan fin*, s. 26.
- 13 Wicklin 2024, 44:11–44:34.
- 14 Said, "Sommar", 7:30–7:34.
- 15 "Babel", SVT2, 2012.11.18, 20:00–21:00, 43:30–50:45.
- 16 Said, "Sommar", 46:39–48:12.
- 17 Ibid., 23:13–25:12.
- 18 Ibid., "Sommar", 5:37–5:47.
- 19 Ibid., "Sommar", 50:05–50:20.
- 20 Se avseende narrativ identitet t.ex. Alasdair MacIntyre, *After Virtue. A Study in Moral Theory*, London 1981, s. 190–209; Paul Ricœur, *Oneself as Another*, Chicago 1992 [1990], övers. Kathleen Blamey, s. 113–168; Anthony Paul Kerby, *Narrative and the Self*, Bloomington, Ind. 1991; Dan P. McAdams, *The Stories We Live by. Personal Myths and the Making of the Self*, New York 1993; Marya Schechtman, *The Constitution of Selves*, Ithaca, N.Y. 1996, och avseende kulturell identitet t.ex. Stuart Hall, "Cultural Identity and Diaspora", i *Identity. Community, Culture, Difference*, red. Jonathan Rutherford, London 1990, s. 222–237; Wolfgang Welsch, "Transculturality. The Puzzling Form of Cultures Today", i *Spaces of Culture. City – Nation – World*, red. Mike Featherstone & Scott Lash, London 1999, s. 194–213; Arjun Appadurai, *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*, Minneapolis 1996; Nikos Papastergiadis, *The Turbulence of Migration. Globalization, Deterritorialization and Hybridity*, Cambridge 2000; K. Anthony Appiah, *The Ethics of Identity*, Princeton, N.J. 2005.
- 21 Charles Taylor, *Sources of the Self. The Making of Modern Identity*, Cambridge, Mass. 1989, s. 1–107.
- 22 Ibid., s. 27.

- 23 Ibid., s. 51 f.
- 24 Ibid., s. 111–390.
- 25 Charles Taylor, "The Politics of Recognition", i *Multiculturalism. Examining the Politics of Recognition*, red. Amy Gutman, Princeton, N.J. 1994, s. 25–73.
- 26 Ibid., s. 30.
- 27 Ibid., s. 29.
- 28 Ibid., s. 31.
- 29 K. Anthony Appiah, "Identity, Authenticity, Survival. Multicultural Societies and Social Reproduction", i Gutman 1994, 149–163.
- 30 Ibid., s. 155.
- 31 Kwame Anthony Appiah, *The Ethics of Identity*, Princeton, N.J. 2005. Se förf:s "Against National Culture", i *Text and Nation. Cross-Disciplinary Essays on Cultural and National Identities*, red. Laura García-Moreno & Peter C. Pfeiffer, Columbia, S.C. 1996, s. 175–190 och *Cosmopolitanism. Ethics in a World of Strangers*, New York 2007.
- 32 Appiah 2005, s. 66.
- 33 Ibid., s. 22.
- 34 Ibid., s. 112.
- 35 Lionel Trilling, *Sincerity and Authenticity*, Cambridge, Mass. 1972, s. 2.
- 36 Ibid., s. 11.
- 37 Ibid., s. 93.
- 38 Ibid., s. 94.
- 39 Ibid., s. 99.
- 40 Ibid., s. 165.
- 41 Hos Taylor är det en fråga om överensstämmelse mellan den grundläggande orienteringen mot en uppfattning om det goda (det är som sådant vårt inre jag figurerar hos Taylor – som en ersättning för andra föreställningar som t.ex. Gud) och vårt livs riktning: autenticiteten ligger i överensstämmelsen, inte i substantialiteten hos det goda. Appiah ger bara en negativ definition av autonomi, men även denna utgår från frågan om koherens. Den sociala identiteten anger mönster för livsberättelsen, och ett nödvändigt (men inte tillräckligt) villkor för autonomi är överensstämmelse med detta mönster.
- 42 En sådan cirkeldefinition av autonomi och autenticitet i termer av en inre harmoni föreslås – via införandet av begreppet autonomikompetenser – av Diana Meyers: "An authentic self is a self that has autonomy competency and that emerges through the exercise of this competency." (Diana T. Meyers, *Self, Society, and Personal Choice*, New York 1989, s. 53) Med autonomikompetenser menar Meyers färdigheter inom "self-discovery, self-definition and self-direction" som vi tillägnar oss genom vår socialisering.
- 43 Marya Schechtman, *The Constitution of Selves*, Ithaca, N.Y., 1996, s. 98.
- 44 Dan P. McAdams, *The Stories We Live By. Personal Myths and the Making of the Self*, New York 1993, s. 33.
- 45 Kim Atkins, *Narrative Identity and Moral Identity. A Practical Perspective*, New York 2008. Atkins bygger vidare på Meyers resonemang genom att utlägga autonomikompetens som narrativ kompetens.

- 46 Antagandet att narrativ koherens på detta sätt är konstitutivt för det friska, autonoma och etiskt fullvärdiga subjektet har dock inte stått oemotsagt. En samlad kritik av begreppet återfinns i antologin *Beyond Narrative Coherence* (2010) där författarna i antologin utmanar vad de kallar ”koherensparadigmet” (Matti Hyvärinen, Lars-Christer Hydén, Marja Saarenheimo & Maria Tamboukou, ”Beyond Narrative Coherence. An Introduction”, i *Beyond Narrative Coherence*, red. Matti Hyvärinen, Lars-Christer Hydén, Marja Saarenheimo & Maria Tamboukou, Philadelphia 2010, s. 1–15, s. 1 f.). Förutom att de ifrågasätter koherensprincipens teoretiska giltighet och metodologiska användbarhet menar de också att den riskerar att exkludera, sjukförklara och avförmänskliga alternativa berättelser och subjektiviteter. I ett klagörande kritiskt efterord menar dock Mark Freeman att även om bidragen i antologin på ett välkommet sätt visar på de ansträngningar som måste göras för att förstå berättelser som ligger utanför normen, så utgör de inte grund för att avvisa principen om narrativ koherens som sådan (”’Even Amidst’. Rethinking Narrative Coherence”, i Hyvärinen et al. 2010, s. 167–186). Istället, menar han, visar de hur en *latent* koherens döljer sig under en *manifest* inkoherens, och att det trots allt finns ett klart samband mellan välmående och narrativ koherens. Han ser antologin som värdefull inte därför att den avvisar narrativ koherens, utan för att den visar på olika sätt för berättelser att vara koherenta, och att uppfattningen av koherens kan vara beroende av medvetenheten om en viss kontext. Det värdefulla med bidragen i antologin och Freemans kritik är att de tillsammans understryker något som ofta förblir ouppmärksammat, eller åtminstone outtalat, i dessa sammanhang: nämligen att förståelsen av vad som är ”narrativt koherent” bestäms av en etisk-estetisk kontext.
- 47 Mark Freeman & Jens Brockmeier, ”Narrative Integrity. Autobiographical Identity and the Meaning of the Good Life”, i *Narrative and Identity. Studies in Autobiography, Self and Culture*, Philadelphia 2001, s. 75–99.
- 48 Ibid., s. 75. När Freeman vid ett senare tillfälle utvecklar samma tankegång hänvisar han direkt till Taylor (Mark Freeman, *Hindsight. The Promise and Peril of Looking Backward*, Oxford 2010, s. 187 ff.).
- 49 Freeman & Brockmeier 2001, s. 76, 82.
- 50 Ibid., s. 76.
- 51 Ibid., s. 82.
- 52 Ibid., s. 76.
- 53 Ibid., s. 92.
- 54 Taylor 1994, s. 32 f.
- 55 Ibid., s. 34 f.
- 56 Jfr G.W.F. Hegel, *Andens fenomenologi*, övers. Brian Manning Delaney & Sven-Olov Wallenstein, Stockholm 2008, § 166–230.
- 57 Jfr t.ex. Sidonie Smith & Julia Watson, *Reading Autobiography. A Guide for Interpreting Life Narratives*, 2. utg., Minneapolis 2010, s. 71–85; Martina Wagner-Egelhaaf, *Autobiographie*, Stuttgart 2000, s. 11.
- 58 Lejeune 1996, s. 15: ”För att det ska vara tal om självbiografi (och mer generellt förtrolig litteratur) måste ett identitetsförhållande råda mellan *författare*, *berättare* och *protagonist*.”

- 59 Paul John Eakin, "Foreword", i Philippe Lejeune, *On Autobiography*, red. Paul John Eakin, övers. Katherine Leary, Minneapolis 1989, s. vii–xxviii, s. ix.
- 60 Jfr t.ex. Annette Dufner & Michael Kühler, "Sincerity", i *Handbook of Autobiography/Auto-fiction. Vol. I: Theory and Concepts*, red. Martina Wagner-Egelhaaf, Berlin 2019, s. 398–401.
- 61 Georges Gusdorf, "Conditions and Limits of Autobiography", i *Autobiography. Essays Theoretical and Critical*, red. James Olney, Princeton, N.J. 1980 [1956], s. 28–48, övers. James Olney, s. 39.
- 62 Ibid., s. 37, 38.
- 63 Ibid., s. 42.
- 64 Ibid., s. 44.
- 65 Serge Doubrovsky, *Fils*, Paris 1977, s. 10; Paul John Eakin, *Fictions in Autobiography. Studies in the Art of Self-Invention*, Princeton, N.J. 1985, s. 55. En utveckling av mitt förhållande till den franska debatten om begreppet autofiktion får vänta till ett annat sammanhang. Här nöjer jag mig med att hänvisa till Philippe Gasparini, *Autofiction. Une aventure du langage*, Paris 2008 och Eva Ahlstedt, "Den franska autofiktionsdebatten. En pågående debatt om en mångtydig term", i *Den tvetydiga pakt. Skönlitterära texter i gränslandet mellan självbiografi och fiktion*, red. Eva Ahlstedt & Britt-Marie Karlsson, Göteborg 2011, s. 15–43.
- 66 Gusdorf 1980, s. 48.
- 67 Ibid., s. 43.
- 68 Ibid., s. 48.
- 69 Judith Butler, *Giving an Account of Oneself*, New York 2005, jfr Friedrich Nietzsche, *Om moralens härstamning*, Stockholm 1994, övers. Jan Sjögren, s. 59–109.
- 70 Paul John Eakin, *Living Autobiographically. How We Create Identity in Narrative*, Ithaca, N.Y. 2008, s. 4.
- 71 Paul John Eakin, *How Our Lives Become Stories. Making Selves*, Ithaca, N.Y. 1999, s. 100: "To speak [of the self as represented in the text], however, involves familiar but potentially misleading distinctions between experience and expression, content and form, distinctions that need to be set aside if we are to achieve a useful understanding of what I call *narrative identity* in the pages that follow. [...] Thus narrative is not merely a literary form but a mode of phenomenological and cognitive self-experience, while self – the self of autobiographical discourse – does not necessarily precede its constitution in narrative." En motsvarande hermeneutisk position avseende närheten mellan liv och berättelse försvaras av exempelvis Jens Brockmeier och Hanna Meretoja i "Understanding Narrative Hermeneutics", *Storyworlds*, 6:2, 2014, s. 1–27, s. 12–17, och en analys av vardagslivets konstruktion av narrativ identitet med denna utgångspunkt återfinns i Molly Andrews, *Narrative Imagination and Everyday Life*, Oxford 2014, s. 7–10.
- 72 Eakin 1999, s. 110 ff; Eakin 2008, s. 1–59.
- 73 Eakin 2008, s. 23.
- 74 Adriana Cavarero, *Relating Narratives. Storytelling and Selfhood*, London 2000 [1997], övers. Paul A. Kottman, s. 2.

- 75 Detta är också Arendts poäng. Se Hanna Arendt, *Människans villkor. Vita activa*, övers. Joachim Retzlaff, Göteborg 2013 [1958], s. 137. Cavarero presenterar i praktiken sin egen filosofi helt som en läsning av Arendt.
- 76 Cavarero 2000, s. 22.
- 77 Ibid., s. 24, 84.
- 78 Appiah 2005, s. 38.
- 79 Även i *Monomani* markeras återkommande kopplingen mellan rasifierande identifikation och alienation. Exempelvis då han konstaterar att Gertrude Stein tyckte att man skulle benämna sådana som han med sitt rätta namn: "Mörka. Fast minus mörka och plus negrer." (74) Eller i uttalandet: "Man har försökt göra mig till mycket. Eritrean. Svensk. Afro-svensk. Invandrare. Man. Afrikan. Men aldrig det jag själv önskat vara." (97)
- 80 Denna karta förekommer också i Nohas studentkorridor i *Väldigt sällan fin*, s. 19 f.
- 81 Appiah 2005, s. 65–71.
- 82 Ibid., s. 22. Som bör ha framgått ovan uppfattar jag också denna explicita tanke hos Appiah som överensstämmande med det övergripande resonemanget hos bl.a. Taylor, Freeman och Brockmeier.
- 83 Hallbert beskriver i sin bok också Samis etiopiska umgänge som en del i hans "PanAfrikanism". Hallbert 2013, s. 114.
- 84 I vad som direkt föregår citatet uttrycks motsättningen mellan författarskap och "kultur" på ett sådant sätt att skillnaden mellan den svenska och den eritreanska kulturen blir irrelevant. Sami berättar här om hur han på mellanstadiet fick läsa upp en berättelse han skrivit: "Den handlade om en kannibal som åt upp jultomten. Var det mitt sätt att ta hämnd på den jul som jag aldrig fått uppleva? Var det jag som bokstavligen assimilerade den nya kultur jag hamnat i? [...] Det var min litterära karriärs höjdpunkt." (104). Litteraturen tycks ointetgöra skillnaden mellan kulturer.
- 85 Jfr Trilling 1972, s. 34–39; Hegel 2008, § 483–525.
- 86 Hegel 2008, § 499 f.
- 87 Meyers 1989, s. 53, 93–97; Atkins 2008, s. 123 ff.
- 88 Appiah 2005, s. 38.
- 89 Se t.ex. Gusdorf 1980, Paul Ricœur, *Time and Narrative I*, Chicago/London 1984, övers. Kathleen McLaughlin & David Pellauer, s. 52–87; *Från text till handling*, Stockholm/Stockholm 1988, övers. Margareta Fatton, s. 205–235.
- 90 Eakin 1985, s. 55.
- 91 Maurice Beebe, *Ivory Towers and Sacred Founts. The Artist as Hero in Fiction from Goethe to Joyce*, New York 1964, s. 3–18, 114–171.
- 92 Freeman & Brockmeier 2001, s. 82.
- 93 Butler 2005, s. 63.
- 94 Ibid., s. 11.
- 95 Said, "Sommar", 4:24–4:27.
- 96 Se ovan "Skrivande och identitet i Sids tidiga författarskap" och *Väldigt sällan fin*, s. 26.
- 97 Taylor 1994, s. 35.
- 98 Eakin 2008, s. 23.

- 99 Taylor 1994, s. 34.
 100 Kalmteig 2012; Hallbert 2013, s. 135; Sven-Olov Karlsson, "Said och Lowden: 'Två enstöringar som blivit ... en tvåstöring", *Tidningen Vi*, 2024.08.01.
 101 Gertrude Stein, *The Autobiography of Alice B. Toklas*, London 1966, s. 272.
 102 Cavarero 2000, s. 83.
 103 Ibid., s. 84.
 104 Ibid., s. 82.
 105 Ibid., s. 24.
 106 Gertrude Stein, *Everybody's Autobiography*, Cambridge 1993a.
 107 Ibid., s. 66.
 108 Gertrude Stein, *A Stein Reader*, Evanston, Ill. 1993b, s. 593.
 109 Stein, 1993a, s. 70.
 110 Ibid., s. 312.

ABSTRACT

Niclas Johansson, School of Education, Culture and Communication, Mälardalen University

Sami Becomes Author: Identity, Narration and Authenticity in Sami Said's *Monomani*

This article examines Sami Said's book *Monomani* (2013) with a focus on the intersection between narrative and cultural identity. *Monomani* is a seemingly autobiographical account of Sami's struggle to write Said's debut novel *Väldigt sällan fin* (2013). It takes the form of a letter to his friend Sara where he apologizes for withdrawing from her while finishing writing his book.

The analysis takes its departure from a dilemma that Said has described in interviews and radio programs: he writes to express his true self, liberated from a limiting and falsifying identity imposed on him by others based on his ethnicity and religion; but when he writes about himself, he thereby also causes an inner division and a falsification of his own self. This dilemma is placed within a theoretical framework of narrative and cultural identity, focusing on the issues of authenticity and autobiographical narration. The theoretical discussion highlights, on the one hand, how authenticity in a both narrative and cultural context can be conceptualized in terms of what Mark Freeman and Jens Brockmeier have called *narrative integrity*, and, on the other hand, the critique of monological autobiographical identity both by autobiography scholar like Georges Gusdorf and Paul John Eakin and by theorists of selfhood like Judith Butler and Adriana Cavarero.

Based on these premises, the analysis of *Monomani* shows how Sami, the narrator of *Monomani*, achieves narrative integrity by disposing of cultural identity and attaining the identity of *author* but that he can do so only through a monological narration which refers back to his fictionalization of himself in *Väldigt sällan fin* and which severs the connection between life

and narrative. In the second part of the analysis, it is then shown how *Monomani* undermines the validity of this monological account by thematizing the *scenes of address* that, according to Butler, structure self-narration. The analysis concludes by arguing that, through emulation of Gertrude Stein's autobiographical writing, Said creates in his two books an integrated autofictional work where the positions of narrator and reader are doubled and fictionalized, whereby the dilemma of an alienating cultural identity is returned to its dialogical foundation and turned into an appeal for recognition of identity beyond social categorization.

Keywords: Autofiction, Cultural Identity, Narrative Identity, Narrative Integrity, Scene of Address

Miscellanea

De trenne bröderna

Novell av Viktor Rydberg

AV ANDREAS HEDBERG

Inledning

I utgåvor av "Samlade verk" publiceras gärna de texter som sanktionerats av författaren, ofta dessutom i deras slutgiltiga form enligt den så kallade *Ausgabe letzter Hand*-principen. Ett typiskt exempel är Karl Warburgs utgåva av Viktor Rydbergs (1828–1895) Skrifter (1896–1899). Sådana serier av Samlade verk återger författarskapet i kristalliserad form, medan förändringar och inkonsekvenser riskerar att sorteras bort. Detta är särskilt påtagligt när det gäller en författare som Rydberg. Han omarbetade ständigt sina äldre texter för att den samlade produktionen skulle kunna utgöra en harmonisk enhet. Texter som inte passade in i detta monolitiska livsverk kunde han dessutom undanhålla från trycket.¹ Warburg, som var personligt bekant med Rydberg, tycks ha strävat efter att så långt som möjligt följa den döde vännens principer. Det äldsta fullständiga verk som finns med i Skrifter-serien är romanen *De vandrande djäknarne* från 1856, först publicerad som följetong i *Göteborgs Handels- och Sjöfarts-Tidning* under pseudonymen Agricola. Warburg har dock inte kunnat hålla sig från att också inkludera utkastet till en delvis självbiografisk tendensroman med titeln *Benoni strand* (i volymen *Sägner, berättelser och skizzer*), av Victor Svanberg – i den klassiska uppsatsen "Rydbergs romanfragment 'Benoni Strand' och femtitalsliberalismen" (*Sammlaren* 1921) – daterad till mitten av 1850-talet.

Läsaren av Warburgs Skrifter-serie får alltså intrycket att Rydbergs författarskap inleddes vid denna tid. Han var då 26–27 år gammal och bosatt i Göteborg, där han var verksam som politiskt och religiöst stridbar journalist vid *Göteborgs Handels- och Sjöfarts-Tidning*. Men Rydberg hade prövat sig fram som författare långt tidigare. Redan

1848 trycktes hans osignerade följetong *Wampyren* i *Jönköpingsbladet*. Den följdes i samma tidning av *Ett äfventyr i finska skärgården* (1850) och *Positivspelarne* (1851), som båda publicerades under eget namn (i fallet *Positivspelarne* förkortat till "V. Rbg"). *Positivspelarne* tycks vara det enda av dessa ungdomsverk som Rydberg behövt låtsas om. När han på 1880-talet fick frågan om följetongen inte skulle kunna tryckas igen vägrade han med motiveringen att berättelsen var "den mest omogna och i alla avseenden sämsta som jag skrivit under den första perioden av min författareverksamhet".² Följetongerna från *Jönköpingsbladet* publicerades i bokform först 1957, redigerade av Hans Lindström.

Dessa förhållanden saknar inte betydelse, eftersom de påverkat publikens uppfattning av Rydberg som författare. För den som bara har tillgång till de verk som publicerades mellan 1856 och 1895 framstår författarskapet som sprunget ur en social och politisk medvetenhet. Den ofullbordade tendensromanen *Benoni Strand* pekar i samma riktning. Men den som också kan läsa följetongerna från *Jönköpingsbladet* får en delvis annan bild. Rydberg blir då en författare som lika mycket drivits av en ren berättarglädje, formad genom barndomens läsning av samtidens populära skräck- och röfvarromantiska följetongsromaner.

Detta intryck förstärks hos den som studerar spåren av Rydbergs allra tidigaste litterära försök. I Kungliga bibliotekets samlingar bevaras ett antal manuskript från författarens barndom (L40:18). Bland dessa dokument finns novellen *De trenne bröderna* (1841), som här för första gången befordras till trycket. Det är en kort men händelserik berättelse om tre svenska bröder och deras äventyr bland italienska rövare. Efter en genomgång av tidigare forskning, samt ett avsnitt om novellens stil och tematik, följer en beskrivning av Rydbergs manuskript och av de etableringsprinciper som har tillämpats i denna textkritiska utgåva. Därefter presenteras den etablerade novelltexten med varianter och ordförklaringar.

Tidigare forskning

Karl Warburg beskriver Rydbergs första kända litterära alster som "röfvarromantik af det slag som ett fantastiskt skolpojksinne kunde dikta den på 1840-talet under inflytelse af skräckdramer och sensationsromaner".³ Han ägnar mest utrymme åt de pjäser som Rydberg skrev för att framföras av jämnåriga i Jönköpings lärdoms- och apologist-skola och som bevarats av författarens "trofaste kamrat" Axel Wickbom. Det rör sig om tvåaktsdramerna *Den trogne röfwaren* och *Axel och Ludvig*, bägge författade 1841 då Rydberg var 12 år gammal. Warburg nämner även *De trenne bröderna*, som han beskriver som en novell "med röfvarromantiskt ämne" och ett "minne af Rydbergs första öfningar åt det skönlitterära hållet".⁴ 1912 kompletteras bilden av Rydbergs barndomsverk när Hjalmar Lundgren låter publicera texten till ytterligare ett tvåaktsdrama som

han fått ärvä av Wickboms efterlevande: *Vålnaden*, också daterat 1841. Utöver Warburgs relativt utförliga citat ur *Den trogne röfwaren* är detta drama det enda som i tryckt form funnits att läsa från Rydbergs tid som skolpojke.⁵

Axel Forsström är den som skrivit utförligast om Rydbergs barndom. I uppsatsen "Viktor Rydbergs barndom och skolar i Jönköping och Växiö", tryckt till hundraårsminnet av författarens födelse, nämner han *Den trogne röfwaren*, *Axel och Ludvig* och *Vålnaden*, men inte *De trenne bröderna*.⁶ Först när han många år senare omarbetar uppsatsen till ett verk i bokform, *Viktor Rydberg. Barndom och ungdom 1828–1855* (1960), nämner han novellen, vars handling "med rövarromantiskt ämne", han sammanfattar på sex rader.⁷

Den som ägnat mest utrymme åt *De trenne bröderna* är Paul Gerner, som i sin doktorsavhandling *Viktor Rydbergs ungdomsdiktning* (1931), upplåter en dryg sida åt "förstlingsnovellen". Han konstaterar att Rydberg under skollåren hämtat "näring för sin fantasi" i den då populära "riddar- och rövarromantiken", skriven av "underhaltiga, ytterst produktiva och vid 1800-talets början flitigt översatta författare" som Christian Heinrich Spiess, Ann Radcliffe och Matthew Gregory Lewis. Gerner sammanfattar handlingen i Rydbergs novell relativt utförligt och menar att uppslaget sannolikt hämtats från Spiess *De gamla egyptiernas hemligheter. En sann trolldoms- och andehistoria för det adertonde århundradet* (1802–1804, ty. orig. *Die Geheimnisse der alten Egipzier. Eine wahre Zauber- und Geistergeschichte des achtzehnten Jahrhunderts* 1798–1799).

Gerner kan mycket väl ha rätt i att Rydberg inspirerats av Spiess roman. Han har dock drivit sin jämförelse alltför långt, vilket följande iakttagelser visar. Spiess roman handlar om en tysk greve som tillsammans med en vän får uppleva en lång rad äventyr i skilda länder. I Damaskus möter de en gammal vitskägig gubbe, som enligt Gerner referat "i början mystifierar dem, men senare visar sig vara en präktig tysk" som lever i exil. Gerner referat fortsätter: "Den första natt, vännerna tillbringa i hans hus, se de i trädgården en vitklädd skönhet, vilken de taga för en vålnad, men som sedan avslöjar sig såsom den högst levande dam, som är föremål för hjältens kärlek".⁸ Rydberg berättar på liknande sätt om tre svenska bröder – Alfred, Rejnhold och Rudolf – som besöker Italien för att hämnas sin far som varit gift med en italiensk grevinna, men som tillsammans med hustrun har mördats av den svartsjuka rövaren Rodrigo. I en stuga finner bröderna en "en gammal gubbe" som verkar mycket upprörd när han får höra deras efternamn, Statenstajn. Enligt Gerner referat behandlar gubben de tre bröderna "med en mystisk stränghet". Själva känner de inte igen honom. På natten ser de genom fönstret en vitklädd gestalt som de tror vara en vålnad. Bröderna deltar i två bataljer med italienska rövare, först med Rodrigo och därefter med hans bror. Rejnhold blir tillfångatagen, medan de båda andra återvänder till Sverige. Gerner avslutar sitt referat med att bröderna en natt blir uppsökta av "en tiggare", som underrättar dem om "att den

gamle var deras far, att den förmenta vålnaden var deras mor, och att båda tillsammans med den befriade brodern snart anlända”. De har alla räddats av den ädle och godhjärtade rövaren Qvadrallo, Rodrigos underhuggare. ”Således”, sammanfattar Gemer, ”en historia som mycket nära ansluter till Spiess’ roman”.

Det stämmer att huvudpersonerna i *De gamla egyptiernas hemligheter* träffar på en vitskägig gubbe i Damaskus, men att han är deras landsman är inte någon hemlighet; det framgår omedelbart. Det stämmer också att vännerna ser en ”vitklädd skönhet” i gubbens trädgård, men detta sker inte på natten utan ”då den vackra morgonsolen med sina första strålar uplyste rummets fönster”. De uppfattar inte heller denna flicka som en vålnad, utan identifierar henne genast som hjältens kärleksobjekt. Hon känner även igen dem.⁹

Gemers referat av *De trenne bröderna* lämnar också en del övrigt att önska. När huvudpersonerna möter ”gubben” är han inte obekant för dem. ”Jag tycker att jag igenkänner denne besynnerliga mans anletsdrag”, viskar Alfred till Rudolf. Gubben i sin tur blir bestört och muttrar ”afsides” för sig själv att besökarna är hans försvunna söner. Ett visst mått av dramatisk ironi kvarstår, på så sätt att bröderna inte till fullo inser att gubben är deras far, men för läsaren framgår detta med all önskvärd tydlighet. Gemer menar vidare att vålnaden i gubbens trädgård är brödernas mor, men detta framgår aldrig i Rydbergs novell, varken i upplösningen eller någon annan stans. Vålnaden skymtar bara förbi utanför gubbens fönster, och nämns därefter aldrig mer i texten. Kanske har Gemer utgått från att vålnaden bör vara någon ur huvudpersonernas förflutna, precis som i Spiess *De gamla egyptiernas hemligheter*, och mot bakgrund av Rydbergs omtalade kult av sin döda moder, och av modersfiguren i allmänhet, ligger det nära till hands att anta att detta skulle kunna vara gåtans lösning.¹⁰ Eller också har han dragit slutsatsen att vålnaden måste vara identisk med den enda andra kvinna som nämns i novellen, det vill säga brödernas mor, och att Rydberg helt enkelt har glömt att berätta detta. Slutligen kan konstateras att den ”tiggare” som meddelar Alfred och Rudolf att deras far, mor och bror lever inte är vilken tiggare som helst utan rövaren Rodrigos bror, som därigenom genomför ett slags botgöring.

Vid sidan av referatet lämnar Gemer några synpunkter på ”förstlingsnovellens” struktur och tematik. ”Sammanhanget” betecknar han som ”mycket löst” och stilen som ”ytterst barnslig”. Tematiskt finner han tidiga spår av ”den nationalism, som alltid skulle följa Rydberg, och vars ton han gång efter annan skulle låta genomtränga dagens stridssignaler”. Gemer lägger också märke till att ”det inte minst är de vilda bataljerna, som det roat författaren att skildra”, samt konstaterar att ”en böjelse för sådana effekter” även skulle komma att lämna spår långt senare i författarskapet.

Utöver Gemers redogörelse finns den utförligaste presentationen av *De trenne bröderna* i Elisabeth Tykessons doktorsavhandling *Rövarromanen och dess hjälte i*

1800-talets svenska folkläsnings (1942). I sin introduktion förklarar Tykesson att rövarromanen, som senare skulle komma att hånas och föraktas som ”snusbodtryck” var ”den mest populära genren i hela den litteratur, som omkring år 1800 från utlandet strömmade in till Sverige”. Genrens popularitet, menar hon, var ”som alltid då det är fråga om folkläsnings, spontan, icke framkallad av recensioner eller reklam”.¹¹ Den hjälte som åsyftas i avhandlingens titel, och som är Tykessons verkliga studieobjekt, är ”den ädle rövaren”, en figur som i rövarromanerna ”oftast frivilligt gjort sig till chef för bandet, därför att han känner medlidande med de olyckliga och harm mot de rovfåglar som sitta på samhällets tinnar”.¹² När det gäller Rydberg konstaterar Tykesson, hänvisande till Forsströms uppsats, att han som barn ”tydligt [läste] en myckenhet av rövarromaner”. Därefter går hon igenom Rydbergs produktion från skoltiden, och konstaterar att typen ”den ädle rövaren” förekommer i *De trenne bröderna* i form av Rodrigos underlydande Qvadrallo, som lyckas rädda huvudpersonernas familj ur de övriga rövarens händer.¹³ Därefter kommenterar Tykesson inte Rydberg författarskap vidare.

Efter 1960, då Forsströms bok publicerades, finns inga omnämnanden av *De trenne bröderna* i Rydberg-forskningen. Anders Burman nämner visserligen skolpjäsen *Den trogne rövaren* i sin biografi *Den sista idealisten. Viktor Rydberg och hans tid* (2024), men det tidigaste verk som mer djupgående intresserat de senaste decenniernas forskning är följetongsromanen *Wampyren*, som studerats av Yvonne Leffler i doktorsavhandlingen *I skräckens lustgård. Skräckromantik i svenska 1800-talsromaner* (1991) och av Birthe Sjöberg i uppsatsen ”Vådan av att älska Italien och romaner. Inbillning och förnuft i Viktor Rydbergs *Vampyren*” (1997).

Några iakttagelser rörande stil och tematik

Viktor Rydbergs *De trenne bröderna* utspelar sig mestadels i Italien. Mot slutet av novellen framgår det också att handlingen är förlagd till den danske kungen Christian IV:s regeringstid, närmare bestämt till tiden för det så kallade Torstensonska kriget 1643–1645. I öppningsscenen befinner sig ynglingarna Alfred, Rejnhold och Rudolf Statenstejn på vandring genom en mörk skog i stormigt väder. De har lämnat sitt hemland Sverige för att ta hämnd på den italienska rövaren Rodrigo, som de anklagar för att ha dödat deras far. Miljöbeskrivningen är liksom spelplatsen typisk för tidens populära rövarromaner, som oftast utspelade sig under den italienska senrenässansen. Elisabeth Tykesson har också konstaterat att vädret i så gott som alla rövarromaner spelar ”en stor roll såsom den bakgrund, mot vilket skådespelet framföres”. Rövaren uppträder ofta då ”regnet strömmar, stormen rasar och solen går ned i blod”. Dessa oväder är ofta ”kopierade på eller inspirerade av det oväder, som inleder [Christian August Vulpius stilbildande roman] ’Rinaldo Rinaldini’”.¹⁴

De trenne bröderna följer tydligt detta mönster. Den första svenska översättningen av Vulpius roman inleds med en nattlig scen i den italienska bergskedjan Appeninerna: "Häftigt rasade stormen, som upretade hafswågor [...], skakade kronorne på de hundarårige ekarne, och böjde de weka buskarne i lågan af den brasa, wid hwilken, nära vid en brant klippa, i en liten dal, Rinaldo och Altaverde sutto. Natten war mörk, tjocka moln bortskymde månan, och ingen leende stjerna lyste på himmelen."¹⁵ Den tolvårige Rydberg har uppenbarligen låtit sig inspireras av beskrivningar som denna. Hans novell inleds på följande sätt: "Det var en mörk Oktobernatt; stormarne tjöto förfärligt, vinden susade i skogarne, regn nedföll ymnigt och de på himmelen klart strålande stjernorna syntes ej, och månen insveptes som oftast i svarta moln." En liknande scen inleder även Rydbergs första följetongsroman *Wampyren* (1848): "Det var en mörk och för Roms himmel ovanligt ruskig natt."¹⁶

Upptagenheten vid dramatiska miljöbeskrivningar var något som också präglade de engelska skräckromaner som var vanligt förekommande i samtidens lånebibliotek.¹⁷ Einar Nylén har i sin doktorsavhandling *Skräckromantik. Studier i tysk och engelsk förromantik* (1924) beskrivit det som att författarna sökte "det dystra och vilda, ju mer skräckinjagande, dess bättre". Bland de vanligare motiven nämner han "blod och död, mörker och ondska, gengångare och hämnd", vilka alla förekommer i *De trenne bröderna*.¹⁸ Dessa iakttagelser kan kompletteras med Yvonne Lefflers beskrivning av ett genretypiskt växelspel mellan "två kontrasterande sfärer"; skräckscenerna i dramatiska bergslandskap eller kusliga byggnader får än starkare verkan genom att ställas jämte "romantiska återhämtningsscener" i "blomstrande trädgårdslandskap eller välkända inomhusmiljöer".¹⁹ Just ett sådant växelspel förekommer även i *De trenne bröderna*. På de farofyllda inledningsscenerna – där huvudpersonerna söker skydd undan stormen i en okänd gammal mans stuga och en spöklik figur passerar utanför fönstret – följer en återhämtningsscen som får avsluta novellens första kapitel. Stämningen i berättelsen byter karaktär och växlar till sin motsats. Bröderna ligger leende "som englar" i sömnen, bevakade av "[o]synliga serafer", "lika som om de hade lemnat den jordiska Sorgedalen". Det är tyst "i den lilla treffliga stugan, då tvertemot derute jorden och himlen liksom krigade med hvarandra". Detta växelspel mellan skräckromantisk och paradissisk kod för alltså tanken snarare till den gotiska romanen än till rövarromanen, som är den förebild som tydligast pekats ut i tidigare forskning om novellen. Typisk är också kombinationen av rövar- och skräckromantik, som senare skulle återkomma i Rydbergs första publicerade berättelse, följetongsromanen *Wampyren*.

Kontrasterna blir lika tydliga i novellens andra kapitel. Spelplatsen är nu en annan, nämligen det näraliggande slott som varit brödernas barndomshem men som nu behärskas av rövaren Rodrigo. Medan bröderna sover under änglars beskydd plågas rövaren av "rysliga drömmar" i ett rum vars väggar pryds av "dolkar, stiletter, sablar, vär-

jor, pistoler och bössor”. I drömmen bekänner han sig till Satan och lovar att ”göra förbund” med honom i utbyte mot ”Statenstejns söner”. När han sedan vaknar står verkligen en hornförsedd ande framför honom, och han ger samma löfte igen. En mängd andra andar kommer svävande och sjunger en rimmad sång om djävulens makt, bland de tidigaste verser av Rydbergs hand som finns bevarade. Även dessa våldsamma händelser följs av en återhämtningsscen, där solen på morgonen strålar över jorden och naturen står härlig ”i all sin prakt”.

Utöver de kontrastrika miljöbeskrivningarna präglas novellen av de för rövarromanerna typiska bataljscenerna. Vapnen på slottsväggen i det andra kapitlets inledningsscen varslar om den strid som sedan sker mellan bröderna Statenstejn och Rodrigos rövare. En liknande vapenkatalog förekommer senare i samma kapitel, där Alfred, Rejnhold och Rudolf på hemväg till Sverige påträffar en liten stuga, där ”[p]istoler, bössor, sablar, värjor m. m.” hänger ”i myckenhet på väggarna”. Föga förvånande följer därpå ytterligare en batalj med rövare, denna gång i form av Rodrigos bror och hans anhang. I denna strid tillfångatas Rejnhold.

Våldsamma överfall i utlandet är något som drabbar huvudpersonerna i flera av Rydbergs ungdomsberättelser. I *Wampyren* blir hjälten, den skotske ädlingen Henry Masham, överfallen av banditer på ett värdshus i Italien. I *Ett äfventyr i finska skärgården* utsätts jagberättaren, en svensk landskapsmålare, för en mordkomplott av sin rival, den svartsjuka ryske officeren Iwanoff. Exil och utlandsresor förknippas alltså med kroppslig fara. Just stridsscenerna har som sagts tidigare uppmärksamats av Paul Gerner, som tillsammans med novellens patriotiska tendens lyft fram dem som särskilt intressanta och pekande framåt mot liknande episoder i Rydbergs senare författarskap. Att strida för fosterlandet ”på lif och död” är den tydligaste uppmaningen bröderna Statenstejn får av den gamle man som i själva verket är deras försvunne far. Samma typ av patriotism präglar till exempel följetongen *Ett äfventyr i finska skärgården*, där huvudpersonen sorgsen beklagar fästningen Sveaborgs kapitulation under ryska kriget 1808–09.²⁰

Gerner förklarar alltså med rätta att den unge Rydberg främst inspirerades av tidens ”sensationsromantiska” romaner. Men han menar också att Rydberg ägt ”ett korrektiv” i ”[k]ärleken till Vergilius, Stagnelius och Tegnér” som inpräglats av ”de klassiska skolstudierna”. Denna kärlek till högt värderad epik och lyrik sätter enligt Gerner sin prägel på författarskapet långt efter det att ”ungdomsårens sensationsromantiska diktning upphört att vara något annat än ett minne”.²¹ Utmärkande för novellen *De trenne bröderna* är att den uppvisar drag från båda dessa inspirationskällor. Inslagen av rövar- och skräckromantik är de tydligaste (särskilt alltså i inledningsscenen som närmast kopierats från Vulpius *Rinaldo Rinaldini*), men i de lyriska återhämtningsscener som berörts blir stilen mera lik den romantiska poesins. Såväl vokabulären (”serafer”) som motiven

(”den ljufva drömmen” i kontrast till ”den jordiska Sorgedalen”) påminner till exempel starkt om Stagnelius diktning. Det främsta intrycket är att den unge Rydberg har imiterat två olika förebilder, och i bägge fallen hamnat mycket nära källan. Det var ”korrektivet”, det vill säga intresset för klassisk och romantisk lyrik, som långt senare gav Rydberg omvärldens beundran och social upphöjelse. Men att döma av *De trenne bröderna* var det snarare de melodramatiska sensationsromanerna som först inspirerade honom att fatta pennen.

Beskrivning och etableringsprinciper

Texten till novellen *De trenne bröderna* är skriven på lösa papperslappar med formatet 113 x 180 millimeter.²² Dessa har vikts dubbla, placerats i varandra och bundits ihop med tråd. Resultatet är två broschyrliknande häften med formatet 113 x 90 millimeter. I båda häftena är den yttersta papperslappen av något mindre format, 98 x 168 millimeter. Häftena har 28 (1–28) respektive 30 (29–58) paginerade sidor. I det första häftet fattas en papperslapp, med resultatet att fyra sidor (som skulle ha paginerats 3–4 och 25–26) saknas. Paginering saknas på sidorna 29–30 och 54–58. Sidan 51 är felaktigt paginerad 60. I den etablerade texten har pagineringen utelämnats. De två häftena är märkta med Kungliga bibliotekets stämpel, och har beteckningarna ”17a No 4” och ”17 b No 5”. De har även numrerats med siffrorna 1 och 2. Även dessa beteckningar har utelämnats. På det första häftet har Rydberg skrivit titeln *De båda Bröderna*, men sedan strukit över ”båda” och på raden skrivit trenne. Här anges endast den korrigerade titeln. På den sista sidan av det andra häftet står namnet Axel Wickbom. Enligt Karl Warburg och Hjalmar Lundgren var det alltså Wickbom, en av Rydbergs kamrater, som såg till att hans ”skolpojksdramer” bevarades för eftervärlden. Detta tycks alltså vara fallet även med *De trenne bröderna*.

Novellens kapitelindelning är nyckfull. Texten är indelad i tre kapitel, varav det andra är betydligt längre (cirka 2250 ord) än det första (cirka 1100 ord) och särskilt det tredje (cirka 300 ord). Det första kapitlet har fått två kapitelrubriker, ”Första Cap.” och ”Cap. 1”. I den etablerade texten anges endast den förra, som bäst överensstämmer med de övriga två.

Rydbergs styckesindelning är inkonsekvent. På vissa ställen används ett eller flera understreck för att markera nytt stycke, men på andra ställen finns inga sådana markeringar. Understrecken har här utelämnats. På ett fåtal ställen i den etablerade texten har längre stycken delats upp för att underlätta läsningen. Även återgivningen av replikskiften är inkonsekvent. På flera ställen använder sig Rydberg av dramatisk form. De talandes namn står då understrukna. Understrykningarna har här – enligt textkritisk praxis, och i linje med återgivandet av replikskiften i samtida romaner – ersatts

med kursiveringar. Namnen följs ibland av punkt, ibland av kolon. Ibland saknas helt skiljetecken. I den etablerade texten används konsekvent kolon. På andra ställen återges repliker istället inom citat-tecken i den löpande texten. I vissa fall saknas dock citat-tecken, och i andra är citat-tecken överflödiga. På många ställen är det också, bland annat på grund av den lutande handskriften, svårt att avgöra om citat-tecken placerats före eller efter skiljetecken. Bruket av citat-tecken har i den etablerade texten normaliserats. För att underlätta läsningen har felpplacerade citat-tecken flyttats till rätt plats i texten, samtidigt som saknade citat-tecken har införts och överflödiga uteslutits. Dessa justeringar har gjorts utan att markeras i den etablerade texten.

Texten är överlag mycket prydligt skriven, och därför lätt att läsa. De interna varianterna är anmärkningsvärt få. Texten ger intryck av att ha skrivits snabbt och enkelt. På ställen där bokstäver eller skiljetecken uppenbart saknas (på grund av att de felaktigt utelämnats eller på grund av textförlust i marginalen) har texten kompletterats med tillägg inom hakparentes. På ett fåtal ställen har förtydliganden införts inom hakparentes, men endast då läsningen försvåras på grund av fel eller oklarheter. I texten förekommer vissa stavfel. Uteblivna bokstäver har i ett fåtal fall förts in inom hakparentes. Ålderdomlig stavning, såsom utebliven dubbelteckning (sält istället för sällt, etcetera), har dock lämnats utan kommentar. Övriga stavfel har markerats med "[sic]". Detsamma gäller inkonsekventa stavningar, som när stavningen av namnet på huvudpersonernas hemland ändras från "Sverige" till det ålderdomligare "Sverige", eller när stavningen växlar mellan "komma" och det ålderdomligare "koma". På ett fåtal ställen har Rydberg strukit under personnamn och delar av repliker. Även dessa understrykningar har här ersatts med kursiveringar.

De trenne Bröderna

Första Cap[itlet].

Det var en mörk Oktobernatt; stormarne tjöto förfärligt, vinden susade i skogarne, regn nedföll ymnigt och de på himmelen klart strålande stjernorna syntes ej, och månen insveptes som oftast i svarta moln. Ugglor flaxade omkring i mörkret, åtföljde af ufvar, hvilkas ögon hemskt blixtrade i den svarta natten. Åskan dånade rysligt öfver den af regn nästan halfdränkta jorden och blixtpå blixtpå nedstörtade; man skulle nästan tro, att denna natt var jordens sista. Den var också en af de rysligaste nätter, som Italien har haft.

Trenne vandrare gingo insvepta i stora kappor denna natt på en liten smal gångstig, som ledde genom Tarintoscogen, som är namnkunnig och fruktad för sina många röfware. Den man, som gick till höger[,] var resligast[,] med en förfärligt lång värja vid sidan, stora stöflar, för öfrigt svarta kläder

[två sidor saknas]

mil. Viljen i gå tillbaka, så gören det.

Rudolf: Nå förlåt mig kära Alfred. Jag förhastade mig blott. Jag vill verkligen följa dig i lif och död. Men blåsten och regnet äro rent rasande. Om här vore någon stuga, som vi kunde hälsa på[.]

Rejnhold: Hälsa på, säger du dumma nöt; helsa [sic] på midt på natten? det vore passande.

Rudolf: Jag gör det antingen det är passande eller ej.

Alfred: Nå! vi göra det då. Det är rätt gott för trötta kroppar att hvila. Men se! det synes uppstiga rök alldeles som ur en skorsten, der borta i skogen. Sen i det?

Begge: Vi se det.

Alfred: Nå då gå vi dit. Kommen.

Nu talade de icke mera, utan fortsatte sin väg i största hast. De virade endast in sig i sina kappor, uppslogo de blåa kragarne och nedskjöto hattarne längre i ansigtet. Det behöfdes också, ty väderleken var nu förfärligare än förut. Istället för regnet kom nu ett förskräckligt hagel, åskan dundrade rysligt och träden kullkastades af blåsten. Men snart sågs en liten stuga framskymta, men oaktat det var midnatt rök det ur den enda skorsten, som var på henne. Alfred, Rejnhold och Rudolf stodo villrådiga och sågo på

hvaran om de skulle gå in eller ej. Äntligen repade de 3 bröderna mod. De gingo in i förstugan och fann dörren låst. "Öppna!", röt Rejnhold med sin björnstämma. "Akta dig", sade Rudolf, "ryt ej så! vi veta ej ännu hvad för folk, som bo här." Rejnhold, utan att höra hvad Rudolf sade, skrek om igen och värre än förra gången: "Öppna! annars bryter jag opp dörren!" Men ingen svarade der inne. Rudolf tog Rejnhold i kragen och sade; "Hör opp din skrikhals. Nu är du ifrig att få komma dit in; men förut då vi voro i skogen sade du att det icke passar sig att hälsa på derinne. Mycket mindre passande vore det väl att skrika som en crocodil och hota som en tiger, i en annans hus." Rejnhold svarade; "Förlåt bror lille! jag är ibland litet förhastig [sic]."

Under det att de så talade hade Alfred dragit sin ofantliga klinga [och] satt den mot dörren, som genast sprang opp. De tre bröderna instego. Rudolf och Rejnhold med pistoler i händer och Alfred med sin dragna klinga ställde sig midt på golfvet och aftogo sig kapporna, samt ruskade af dem regnet. Sedan gingo de fram till spisen och värmdde sig. De förundrade sig att ingen menniska syntes. Alfred blef varse en dörr; då sade han; "Vi gå in." "Ja", sade de andre. De öppnade dörren och inträdde. Förundrade blefvo de varse, huru en gammal man med gråhvitt skägg satt och läste i en stor bok. Alfred hviskade till Rudolf: "Jag tycker att jag igenkänner denne besynnerliga mans anletsdrag." "Ja", svarade Rudolf. Den gamle mannen såg med stora ögon på bröderna. Följande samtal uppstod dem emellan.

Gubben: Hvad heta ni mina vänner, och hvarifrån ären I?

Alfred: Vi äro Svenskar och äro bröder. Jag heter Alfred och de 2 andre Rejnhold och Rudolf.

Gubben: (bestört) Min Gud! (afsides) O! de äro mina söner! (högt) Än edert tillnamn[?]

Alfred: (tyst till sina bröder) Jag säger det, får jag det?

Rejnhold: Ja.

Alfred: Vi hafva tillnamnet von Statenstejn.

Gubben: (afsides) Gode gud! Du styr människans öde! du har så fogat att jag ännu kan få återse mina älskade barn. (högt) Jag tyckte att [I] saden att I mina herrar äro från Sverige.

Bröderna: Ja, det sade vi.

Gubben: Huru hafven I då komit [sic] hit ner i Italien.

Alfred: Vår fader Rickard von Statenstejn älskade en Italiensk grefvinna. De gifte sig och lefde på grevinnans gods Veniath-kin en lång tid och erhöello oss 3 barn. Plötsligt en natt uppsprängdes slottsportarne, män, beväpnade med dolkar och med bloss i händerna intrusade på gården. Förskräckt bad vår mor att vår far skulle gå ner och se hvad som förestod. Han var knappt ner på gården förr än en karl rusade på honom, slog omkull honom och ropade: "Du skälm! jag heter Rodrigo! känner du mig? Du har gift dig

med grefvinnan, som jag före dig har älskat.” Sedan han sagt detta, mördade han min far. Derpå ropade han på de andre männen och alla rusade oppför trapporna till vår mors rum. Sedan vet jag ej huru det har gått med vår mor. Men Rodrigo och hans män bo ännu på slottet. Jag och mina bröder voro icke i Italien då, emedan han [fadern] i vår barndom skickat oss till Sverige. Nu hafva vi rest lång väg för att hämnas. Jag tänker att det icke är lång väg till slottet Veniath-kin.

Gubben: Nej, blott en half fjerdingväg. Men i natt måsten I blifva här, ty det är alldeles ett rysligt väder.

De 3 bröderna: Vi tacka för tillbudet.

Sedan slutades samtalet. Gubben gick och bäddade sängar åt sig och dem. Han framsatte mat till dem, hvilken rätt väl smakade dem. Emedlertid var det likadant väder ute. Sedan de 3 bröderna hade ätit ställde de sig vid fönstret och sågo på naturen. Vädret var förskräckligt. ”Det var bra”, sade Rudolf, ”att vi redan hunnit hit, annars kunde vi ju dödas af de ikullfallande träden, eller förgås af regnet.” Medan de sågo ut i fenstret [sic] hade gubben lagt sig och bjudit dem: godnatt. I det samma Rejnhold gick från fönstret sväfvade en hvit gestalt förbi huset; detta omtalade han för sina bröder och frågade dem hvem de kunde tro att det vore. ”Det lämne vi till i morgon”, sade bröderna. De klädde nu af sig och lade sig. Ljuft lågo de sofvande efter den besvärliga resan. Leende som englar lågo de i den ljufva drömmens famn, lika som om de hade lemnat den jordiska Sorgedalen. Osynliga Serafer bevakade dem mot de nattliga andars försåt. Visserligen var det angenäma drömmar som vaggade deras fantasi i drömmen. Det var så tyst i den lilla trefliga stugan, då tvertemot derute jorden och himlen liksom krigade med hvarandra.

2dra Kapitlet[.] [sic]

I en sal, hvars väggar pryddes af dolkar, stiletter, sablar, värjor, pistoler och bössor, låg Rövvaranföraren Rodrigo och sof. En ryslig dröm plågade honom. Under rysliga drömmar yttrade han under grimacer i sömnen: ”Låt bli, låt bli! mörksens andar. Tagen mig ej. Jo! tagen mig, ty jag har begått många brott och vill begå flera. Ha! Statens-tejn! Din hustru! Ja! I begge ären gömda i jorden och eders själ är hos Gud. Dock nej! hvad säger jag? Gud[?] Det finns ingen Gud, blott Sata[n] och på honom tror jag. Men I Statenstejns söner! Er har jag ej kunnat komma åt. Mörksens andar! Jag gör förbund med er, blo[tt] I viljen skaffa mig Statenstejns söner.” Sedan han så talat stod han opp[.] gick i sömnen omkring i rummet och svor. Häftigt vaknade han och framför honom stod en man, insvept i en björnhud med horn i pannan och ett brinnande svärd. ”Är det du Satan, så stig fram. Vid dig vill jag tala”, sade Rodrigo. Ma[n]nen med björnhu-

den pekade åt ett hörn i det mörka rum[m]et. Rod[r]igo gick dit och fann att en bibel, som tillhört Statenstejn, låg der. Den tog han och kastade ut genom ett af honom öppnat fönster. Då gick anden fram[.] ”[J]ag gör förbund med dig om du skaffar mig Statenstejns söner”[, sade Rodrigo]. Anden tog opp ett ark papper, tog en dolk, stötte den i Rodrigos arm, och skref med han[s] blod. Derpå kommo en hel mäng[d] andar sjungande:

Rysliga, hemska förtrollade natt!
 Vinden han susar derute så matt.
 Regnet faller och halfdränker jorden[.]
 Menniskan är vår tillhörighet vorden[.]
 Mäktige furste! Store Satan
 Följ med till afgrund från Sorgegatan[.]
 Och du Rodrigo är vår[.]
 Statenstejns söner genast du får.
 Kommen nu alla till afrundssalen
 från denna jordiska sorgedalen.

Derpå försvunno de och Rodrigo lade sig att sofva. Han drömde sig gå på en bred väg beströdt med blommor. På långt afstånd tyckte han sig se ett stort grått slått [sic] och strax derefter var han der. Då han ville gå in, så vaknade han. Det var redan morgon. Solen hade redan uppgått öfver horisonten. Rodrigo klädde genast på sig. Sedan ropade han in sin trogne röfvare Qvadrallo, och frågade honom om han ville följa med ut att spatsera. Det ville han och de gingo ut i trädgården. Nu var det vackert väder. Den Italienska Solens heta strålar föllo ned och torr blef jorden genast. Skön var jorden på denna morgon. Alla voro glada utom Rodrigo. Fåglarne sjöngo så härligt i skogarne, naturen stod så härlig och i all sin prakt, men detta kunde ej göra någon värkan på Rodrigos samvete. Qvadrallo var så glad, sjöng visor och var ytterst glad i hågen. Det kunde Rodrigo ej fördraga. Rasande drog han opp en dolk för att störta i Qvadrallo; då asade räckarmen ner och

[två sidor saknas]

voro ute frågade Rejnhold sina bröder, hvad de trodde att spöket var förannat. ”Det få vi nog se”, svarade de. ”Vi skola mörda Rodrigo! antingen skall han eller vi falla”, sade Alfred. ”Ja Rodrigo skall falla för denna dolk”, sade Rudolf, och ville i detsamma framtaga en dolk, men i detsamma föll en papperslapp ur hans ficka, hvarpå stod dessa ord: ”Mörda ej Röfvaren Qvadrallo! det kunnen I komma att ångra.” ”Hvem kan det vara?”[,] frågade Rejnhold. ”Säkert en af Rodrigos röfvare”, svarade Rudolf. Under det de så talade, sågo de Veniath-käns murar och torn och snart voro de der. De smögo sig

in på gården ganska försiktigt, för att ej märkas. En grotta, som var huggen in i berget, låg vid venstra sidan. De ingingo uti den och hvilade, men snart blefvo de uppmärksamme, huru tvenne karlar talade med hvarandra. De hörde följande: ”De komma snart hit, ty de hafva varit hos mig i natt. Men lofva mig att du icke anfaller dem, ty de anfälla icke dig.”

”Det är den der Gubben, som vi voro hos i natt, som talar”[,] sade Rudolf, men huru skulle han kommit dit före oss?”

”Det vete Gud,” sade Alfred, ”jag begriper inget. Detta måtte vara en faslig hemlighet. Men tyst, så få vi höra vidare.” Nu hörde de följande ord:

”Men jag vill likväl försöka att Rodrigo undandraga för deras hämd, ty en ed binder mig att till en viss tid bevaka hans lif, men när den är förbi, så skall jag hjälpa dem, såväl som jag har hjälpt dig och din hustru.”

Derefter blef det tyst och de begge talande personerna gingo.

”Jag kan ej begripa detta,” sade Rejnhold. ”Det är ej lätt att begripa”[,] svarade Alfred. ”Nu, sade Rudolf, gå vi upp i slottet att fullkomna det vi länge tänkt på.” ”Det göra vi,” svarade de andre. Med värja och laddade pistoler i bältena, hvilka sorgfälligt gömdes af kapporna[,] gingo Bröderna opp. På den första trappan varseblefvo de sin faders Bibel, som Rodrigo kastat genom fönstret, hvilken de, till sin faders minne, upptogo och gömde. Sedan gingo de upp för flere trappor, tills de kommo upp i en ofantligt stor och rund förstuga, hvari voro minst 20 järndörrar. Längre stodo de villrådiga om hvilken dörr de skulle genomgå, då de hörde en grof basstämma skrika: ”Kommen icke Statenstejns söner, såsom Satan låfvade mig? Jag har redan mordvapnet tillreds.” ”Den dörren är det,” sade Alfred glad, ”jag går igenom den, om I gån genom de dörrar, som äro på hvar sida om den.” Utan att svara gingo Rudolf och Rejnhold att öppna. I detsamma gingo alla 3 dörrarne på samma gång upp, bröderna intredde. Rodrigo var i det rummet, der Alfred ingick. Med förstäld röst bad han om att få vara der litet. Rodrigo fixerade honom skarpt och sade halfhögt: ”Icke är du en son af Statenstejn, ty då skulle väl dina andre bröder vara med.” Det var just detta, som Alfred väntade. ”Herre! var god och gif mig litet mat mot penningar”, sade han. Utan att svara gick Rodrigo ut i rummet in till, der Rejnhold stod, för att traktera Alfred, icke med mat, utan med annat.

Då blixtrade det i rummet. Skottet small af och Rodrigo föll till marken. Alla dörrar öppnades, röfvere med dragna sablar rusade på Rejnhold, som kastade af sig kappan, drog värjan för att försvara sig. Alfred och Rudolf sprungo till sin broders hjälp. Nu höll det på att blifva en ryslig batalj. De blanka stålen skramlade redan mot hvarandra på lif och död. Svordomar och förbannelser öfver brödernas tappra försvar ljödo hela rummet ikring. Sex röfvere lågo på golfvet, kämpande med döden; deras blod rann lik en ström. Hastigt intrusade Qvadrallo, som ännu ej deltagit i striden: han rusade vildt genom röfvarskaran, som omgifvit de 3 bröderna, ställde sig vid deras sida och anföll

med raseri sina kamrater. Redan låg en röfvar genomborrad af hans stål, då röfvarne med en mun ropade: "Qvadrallo, Qvadrallo! hvad gör du?" "Jag försvarar rättvisan"[,] skrek Qvadrallo med en röst, som utmärkte hans raseri, hans ögon rullade som på ett vildjur. "Det vore bättre", skrek han, "om I upphören att strida och hjälpa er kapten och edra kamrater, hvilka hålla på att dö." "Det göra vi", ropade röfvarne och sablarne voro redan i baljorna. Rasande ropade Alfred: "Nej, hämd på Rodrigo! hämd, hämd! han har mördat vår far. Lemna hit honom!" Då gick Qvadrallo fram och tillsade dem att hämden ännu icke borde ske, ty den kommer nog i sinom tid. Deraf stillades Alfred.

De 3 bröderna tackade Qvadrallo för hans bistånd och gingo i största hast från Veniath-kin. De ville nu åter resa till Sverige för att aldrig mer återkomma, sedan deras hämd så illa slog ut. Snart voro de vid Gubbens hydda. De gingo in och funno honom. Följande samtal yppades:

Gubben: Nå mina herrar! Vet ni att Sverige är i krig[?]

Bröderna: I krig?

Gubben: Ja i krig med Danmark, till sjös i synnerhet. Man strider af alla krafter.

Alfred: Kors! då måste vi skynda dit: kanske vi kunna behöfvas. Men Rodrigo[?]

Gubben: Rodrigo? han skall om en tid för alltid lemna Veniath-kin, ty han är rädd för er hämd.

Alfred: Bravo! vi hafva segrat, vi hafva hämnats nog. Väl, se vår ankomst gjorde likväl någon verkan på Rodrigo. Godt mina bröder! Segern är vår.

Rudolf och Rejnhold: Hurra, hurra! vi kunna nu utan fara resa till Sverige.

Alfred: Men hör gamle gubbe! var det icke ni som talade i den der klippan med Qvadrallo om oss[?]

Gubben: Om er? nej, aldrig. Icke heller känner jag Qvadrallo.

Alfred: Jo, ni känner honom. Ni skref om honom och stoppade skriften i bror Rudolfs ficka.

Gubben: Åjo, jag känner honom grannt. Vi äro goda vänner.

Alfred: Jo, det var också ni som talade i klippan med honom. Huru kunde ni komma dit före oss.

Gubben: Det får ni icke veta denne gången, men väl en annan. Men kanske ni ären trötta af blodbadet på Veniath-kin, sätt er ner och hvil en.

Bröderna: Vi tacka.

De satte sig ner och hvilade sig. Gubben gick ut och kom strax igen med förfriskningar. Sedan de ätit togo de genast afsked af honom. Vid afskedet sade Gubben till dem: "Mina vänner! Glömen ej denna dag och icke heller Rodrigo. För alldel glöm ej edert fosterland utan strid för det på lif och död. Träffen i någon gång Rodrigo, så har han det kännemärke att hans venstra öra är afskjutit [sic] och på högra armen [har han] ett dolkstygn. Farväl! glöm aldrig mig."

”Hvad skola vi kalla er gamle ärevördige gubbe?”[,] frågade Alfred. ”Ni kan kalla mig för blott *Gubben på Serravilla*”, svarade Gubben. De togo sedan det sista ”farväl” af Gubben och hans stuga och gingo. Under deras samtal om sitt öde i Italien, gingo de med raska steg 4 mil. Men det började redan lida till aftonen af denna märkvärdiga dag och solen sjönk ner i oceanen, kastande sina sista strålar på jorden. De gingo därför in i en vid vägen liggande liten stuga. Men huru förvånade blefvo de icke vid den syn dem [som] mötte dem der. Pistoler, bössor, sablar, värjor m.m. hängde i myckenhet på väggarne. ”Förbannadt”, sade Rejnhold, ”vi äro ibland röfware. Men nu är det icke värdt att frukta. Vi gå in i rummet näst intill.” ”Det göra vi”, sade de andra. Nu gingo de in och funno det de väntat. Röfware sutto omkring ett stort Marmorbord, öfvertäckt af guld, hvilket Röfvarne delade. De voro så ifriga att de ej märkte bröderna. Men desse gingo fram till dem och hälsade ganska höfligt.

Röfvarne: Hvad viljen I här, att [åt] helfvete med eder.

Anföaren: Tyst gossar! Hvad f-n har ni med dem att göra. Jag skall sköta den saken. Sätten er och delen ert guld i fred.

På anförarens befallning satte Röfvarne sig, men sågo med sneda blickar på bröderna, som tillika med anföraren utgingo till det yttre rummet.

Inkomna, börjades följande samtal.

Anföaren: Mina herrar! Min första fråga är, hvad [I] skullen göra här.

Alfred: Vi äro vandrande och efter det redan började mörkna och vi sågo denna stuga gingo vi in här. Men unnar ni oss icke att sitta här litet, så kunna vi nog gå vår väg.

Anföaren: Jo gud bevars! I fån visst vara här så länge i viljen. Ja, jag skall till och med låta er ligga här öfver natten.

Rudolf: Nej tack! vi låta ej narra oss.

Anföaren: Hur då? är jag ej en ärlig man då?

Rudolf: Karl! tror ni ej, att vi hafva länge sen märkt att ni är Röfvaranförare.

Anföaren: Hvad fan! det måtte jag väl veta. [J]ag är ärlig ty jag har hvarken med egen hand mördat eller röfvat.

Rejnhold: Ni har dock tjenare, som göra det.

Anföaren: Men då de äro *mina tjenare* så kan jag äfven *befalla dem* att låta bli er. Men låtom oss icke gråla derom, utan nu blir min andra fråga, huru ni hafva kommit hit.

Alfred: Vi äro Svenskar och hafva rest i en viss orsaks skull till Italien och skola nu resa till Sverige [sic] tillbaka.

Anföaren: (afsides) Himel och Helvete! Dessa äro Grefve Statenstejns söner och det säkert med. Det är dem min bror Rodrigo lofvat hämd. (högt) Utan omsvep karlar! [S]ägen i hvad afsigt I hafven komit [sic] till Italien.

Rejnhold. Vill du befalla oss det?

Anf[öraren]: (drar värjan) Drag värjan, näsvisse Svensk!

Rejnhold: (satiriskt) Det kan jag göra, min ärlige herr Italienare (drar värjan) Nu är det gjordt.

Anf[öraren]: Karlar! Kommen ut och sticken ned de främmande, som hit kommit.

Mer talade man ej, utan Alfred och Rudolf drogo värjorna mot de genom dörren vildt inrusande röfvarne. Rejnhold och Rövaranföaren fåktade mot hvarandra, och man måste tillstå, att denne, fastän ej så rik och mäktig som Rodrigo, likväl i egen person var tapprare. Rysligt slamrade svärden och eldgnistor flögo rummet omkring. Förskräckligt rusade Alfred och Rudolf mot Röfvarne, men det hjälpte ej. Fåfångt var deras raseri, väl stupade många röfvere, men flere stodo dock igen. Slutligen blefvo de baklänges trängda ur rummet; de ville åter rusa tillbaka till att hjälpa Rejnhold, som blifvit omringad af röfvere, men blefvo tillbakaslagne, likväl sänkte Alfred sitt stora svärd i Röfvaranföarens bröst. Men då ökades Röfvares raseri, och bröderna måste taga till flykten (den första och sista gång de gjort det) utan Rejnhold. Sorgsne fortsatte Alfred och Rudolf sin väg, bittert gråtande öfver Rejnholds öde och deras egen olycka. Efter trenne dagars vandring kommo de till en liten stad, der de hvilade. Lyckligtvis träffade de en adelsman der, hvilken skulle resa till Pommern, och med honom fortsatte de sedermera sin resa.

Tredje Kapitlet.

Utan ringaste händelser fortsatte de resan och hunno sedermera snart till Pommern, der de lågo i 2 dagar i Staden. Här rådde allmänt hat mot Danskarne, hvilkas unga konung Christian IV ofta förfördelat dem. I stadshamnen lågo fregatter och mindre fartyg, med Svensk och Tysk besättning, segelfärdiga till Sverige, der de skulle förenas med den andra flottan. En gång gingo Alfred, Rudolf och adelsmannen, som vi kalla Leontio, ut åt hamnen, der de träffade en man, som var sjökapten och som Leontio väl kände, med hvilken de kommo öfverens att segla till Sverge [sic]. Denne kapten [sic] var i begrepp att vid slutet af förestående resa sälja sin fregatt. Leontio, istället för att blifva kvar i Pommern[,] reste för vänskaps skull med dem. Redan nalkades timmen, då de skulle lemna Tysklands jord. Med huru stor glädje gingo de ej om bord. De sågo glada den sköna anblicken af de svajande vimplarne och flaggor, samt de stora kanoner som dels voro uppstald[a] i skottgluggarne, dels på däck. De träffade der många landsmän, som gjorde tjenst såsom soldater, desslikes voro alla officerare Svenskar, utom kapten och Leutnanten [sic], af hvilka den förre hette Hohenstejn, en tapper och ädel tysk, den sednare Manshejm, en rå och grym man. Derpå foro de till Sverige och satte sig i lugn.

De voro ganska lyckliga, men minnet af Rejnhold gjorde dem olyckliga. En natt, då de i sitt lilla stilla hus lågo i sömnens sköte, klappade det på deras dörr, så att de vaknade. De öppnade, och en tiggare visade sig. De blefvo häpna, men tiggaren sade: ”Er far, mor och bror lefva och koma [sic] i morgon till er, jemte Qvadrallo, som räddat dem. Rodrigo är död och jag är hans bror, som I trodden vara dödad.” Derpå försvan han och dagen derpå komo [sic] de. Sedan reste [de] till Veniat-ken [sic] och lefde der lyckligt och sält.

Slut.

Internavarianter

Hs s./r.	Här s./r.	
titelblad	s. 142, r. 1	trenne <i>ä. fr.</i> båda
s. 1, r. 3	s. 142, r. 3	susade <i>ä. fr.</i> tjöt
s. 1, r. 9	s. 142, r. 3	svarta <i>ä. fr.</i> rysliga
s. 5, r. 1	s. 142, r. 6	<i>efter</i> så gör <i>tillagt</i> -en
s. 6, r. 1	s. 142, r. 22	är <i>ä. fr.</i> voro
s. 6, r. 1	s. 142, r. 22	<i>efter</i> Det <i>tillagt</i> är
s. 6, r. 1	s. 142, r. 22	<i>efter</i> för <i>str.</i> förbannadt
s. 6, r. 2	s. 142, r. 22	<i>efter</i> kroppar <i>tillagt</i> att hvila
s. 6, r. 9	s. 142, r. 26	<i>efter</i> hast <i>str.</i> ighet
s. 10, r. 8	s. 143, r. 18	Ja <i>ä. fr.</i> Jag
s. 31, r. 12	s. 146, r. 10	<i>efter</i> jag <i>tillagt</i> vill
s. 45, r. 1	s. 148, r. 1	<i>efter</i> vi <i>tillagt</i> kalla
s. 46, r. 1	s. 148, r. 6	förvånade <i>ä. fr.</i> förvånade
s. 46, r. 7	s. 148, r. 9	<i>efter</i> in i <i>str.</i> dörren
s. 47, r. 7	s. 148, r. 16	<i>efter</i> anförarens <i>tillagt</i> befallning
s. 49, r. 8	s. 148, r. 31	huru <i>ä. fr.</i> om
s. 51, r. 4–5	s. 149, r. 5	<i>efter</i> mot <i>str.</i> ge
s. 51, r. 8	s. 149, r. 6	hvarandra <i>ä. fr.</i> Rejnhold
s. 51, r. 8	s. 149, r. 6	<i>efter</i> och <i>str.</i> man
s. 53, r. 5	s. 149, r. 16	<i>efter</i> dagars <i>tillagt</i> vandring
s. 56, r. 6	s. 149, r. 31	<i>efter</i> dels <i>str.</i> d

Kommentarer och ordförklaringar

Hs s./r.	Här s./r.	
s. 2, r. 6–7	s. 142, r. 14	Tarintoscogen – Fiktivt italienskt ortsnamn.
s. 13, r. 2	s. 143, r. 34	Veniath-kün – Fiktivt italienskt ortsnamn.
s. 24, r. 12	s. 145, r. 28	asade – Dialektalt (sydsv.): gled, släpade.
s. 27, r. 3	s. 145, r. 30	förrannat – Sannolikt i betydelsen dessförinnan; det är alltså frågan om vem spöket var i ett tidigare jordiskt liv. Se Knut Fredrik Söderwall, <i>Ordbok över svenska medeltidsspråket</i> , band 2:1 (Lund: Svenska fornskriftsällskapet, 1891–1900), s. 637.

s. 40, r. 11 s. 147, r. 13

Sverige är i krig – Sannolikt det så kallade Torstensonska kriget 1643–1645. Fred slöts i Brömsebro 1645.

s. 54, r. 3 s. 149, r. 22

Christian IV – Kristian IV av Danmark regerade 1588–1648.

NOTER

- 1 Tore Lund, *Idealisten, pengarna och marknaden. Den materiella sidan av Viktor Rydbergs författarskap*, Stockholm 2021, s. 345.
- 2 Hans Lindström, "Förord", i Viktor Rydberg, *Positivspelarna*, Uppsala 1957, s. 5–13, här: s. 12.
- 3 Karl Warburg, *Viktor Rydberg. En lefnadsteckning*, 1, Stockholm 1900, s. 52.
- 4 Warburg 1900, s. 53.
- 5 Hjalmar Lundgren, "En ungdomsdram af Viktor Rydberg", i *Dikt och studie. Minnesskrift utgifven af Ästetiska föreningen i Uppsala med anledning av dess 40-åriga tillvaro*, Uppsala 1912, s. 48–55.
- 6 Axel Forsström, "Viktor Rydbergs barndom och skolor i Jönköping och Växiö", i *Viktor Rydberg 1828–1928. Minnesskrift*, Göteborg 1928, s. 1–75, här: s. 57.
- 7 Axel Forsström, *Viktor Rydberg. Barndom och ungdom 1828–1855*, Lund 1960, s. 141–142.
- 8 Paul Gerner, *Viktor Rydbergs ungdomsdiktning*, Stockholm 1931, s. 9.
- 9 K. H. Spiess, *De gamla egyptiernas hemligheter. En sann trolldoms- och andehistoria för det adertonde århundradet*, 3, Stockholm 1804, s. 19–21.
- 10 Gerner 1931, s. 5–6.
- 11 Elisabeth Tykesson, *Rövarromanen och dess hjälte i 1800-talets svenska folkläsnings*, Lund 1942, s. 8.
- 12 Tykesson 1942, s. 24.
- 13 Tykesson 1942, s. 213–215.
- 14 Tykesson 1942, s. 17–18.
- 15 Christian August Vulpius, *Röfvar-anföraren Rinaldo Rinaldini. En Romantisk historia från det förflutna århundradet*, 1, Stockholm 1801, s. 7.
- 16 Viktor Rydberg, *Vampyren*, Uppsala 1957, s. 17.
- 17 Forsström 1960, s. 136–137.
- 18 Einar Nylén, *Skräckromantik. Studier i tysk och engelsk förromantik*, Göteborg 1924, s. 17.
- 19 Yvonne Leffler, *I skräckens lustgård. Skräckromantik i svenska 1800-talsromaner*, Göteborg 1991, s. 28. Jfr Nylén 1924, s. 62.
- 20 Viktor Rydberg, *Ett äventyr i finska skärgården*, Uppsala 1957, s. 9–10.
- 21 Gerner 1931, s. 6. Jfr Warburg 1900, s. 51.
- 22 Enligt Karl Warburg skrev Rydberg även sina följetonger till *Jönköpingsbladet* på små lappar. Så här skriver han om *Wampyren* (1848): "Om själfva romanens tillkomst berättas, att

Rydberg, som ju från tidigare dagar var van att spara på papper, författade berättelsen på helt små lappar; han var rätt vårdslös med dessa och bar dem lösa i fickorna; kom någon bort eller upptäcktes, att något fattades i texten, skref han hasteligen på rak arm en ny lapp att fylla luckan.” (Warburg 1900, s. 100) Manuskriptet till *De trenne bröderna* tycks alltså ge en värdefull inblick i den unge Rydbergs skrivprocess.

”Principium laetum, finis quandoque molestus”

En versrad i Ericus Olais skrift Chronica regni Gothorum

Av ANDREJ SCHEGLOV

Inledning

I mitt meddelande kommer jag att kommentera versraden *Principium laetum, finis quandoque molestus* (Början kan vara lycklig, men slutet är sorgligt ibland) som ingår i berättelsen om kung Magnus Eriksson i Ericus Olais skrift *Chronica regni Gothorum*.¹ I detta sammanhang kommer jag att klargöra ur vilken text Ericus Olai hämtade denna versrad.

Varför är frågan intressant?

Ericus Olai är en av Sveriges mest betydande historieskrivare. Hans historiska verk ”Chronica regni Gothorum” från 1400-talets slut var den hittills längsta och fylligaste skriften om Sveriges historia. Därför är det viktigt att klargöra hur Ericus Olai arbetade, och vilka källor han använde sig av. Hans berättelse om kung Magnus Eriksson förtjänar en synnerlig uppmärksamhet eftersom Magnus Erikssons regeringstid var en viktig period i Sveriges historia. Också utifrån ett källhistoriskt perspektiv är frågan av ganska stort intresse. Källorna till de flesta versraderna som citeras i Chronica regni Gothorum har kartlaggts av specialisterna. Detta är emellertid inte fallet med versraden *Principium laetum, finis quandoque molestus*.²

Berättelsen om Magnus Erikssons regering i Chronica regni Gothorum

Om Magnus Erikssons regering berättar Ericus Olai i böckerna XXXIII–XXXVII av *Chronica regni Gothorum*.³ Han bygger på en rimkrönika från 1400-talet – den så kallade Förbindelsedikten, och kompletterar dess berättelse med uppgifter från andra källor.

Ericus Olai meddelar om Magnus Erikssons val till kung och understryker att denne kung blev vald enhälligt på Mora sten av både stormännen och folket. Magnus Eriksson blev även Norges kung och regent över Skåne. Så inleddes hans regering på ett lyckligt vis. Men en lycklig början kan fördystras av ett sorgligt slut – *Principium laetum, finis quandoque molestus*, anmärker Ericus Olai. Den unge kungen klarade inte

att motstå världens frestelser. Han började få smak för nöjen och underhållning, förakta sina gamla rådgivare och favorisera unga män av låg börd. Samtidigt utarmades riket genom höga skatter, och folket fick inte njuta lag och rätt. Magnus Eriksson lurades av den danske kungen Valdemar Atterdag och förlorade Skåne och Gotland. Han besegrades dessutom av ryssarna under sitt korståg till Karelen och nordvästra Ryssland. På grund av sina misstag och förbrytelser blev han avsatt av de svenska stormännen och befann sig på flykt. Han dog genom att drunkna vid Bömmelfjorden i Norge.

Dikten Vita Pilati som versradens källa

Vid min sökning efter källor eller förebilder till versraden *Principium laetum, finis quandoque molestus* kom jag till slutsatsen att denna versrad är hämtad ur en anonym poetisk skrift på latin som handlar om Pontius Pilatus. Skriften heter *Vita Pilati*.⁴ Enligt utgivaren, Edéstand du Méril, har detta verk bevarats i fem handskrifter, varav den äldsta stammar från 1300-talet.⁵ Diktens innehåll har flera gemensamma drag med den berättelse om Pontius Pilatus som ingår i den berömda medeltida skriften *Legenda Aurea*.

Det berättas i dikten att kung Atus, som var en vis man och en stjärntydare, förutsade att han skulle föda en framstående son. Så skedde. Atus skaffade en älskarinna, en vacker kvinna som hette Pila. Hon födde en son som fick namnet Pilatus till faderns och moderns ära. Pilatus växte upp och blev en förnuftig och dygdig ung man. Men en lycklig början kan fördystras av ett sorgligt slut, på samma vis som ett lugnt hav kan gå i vågor, säger diktaren:

Laetum principium finis quandoque molestus
perturbat, ceu tranquillum mare commovet aestus.⁶

Under en lek dödade Pilatus sin halvbror som var kungens äkta son. Kungen, drottningen och hovet föll i sorg. Kungen och hans rådgivare beslöt att trots att Pilatus förtjänade att avrättas skulle han i stället sändas till Rom som gisslan. I Rom stiftade Pilatus vänskap med en annan gisslan – en son till kungen av England. Pilatus slog ihjäl sin vän. Men även denna gång avrättades han inte utan sändes till Judaea för att underkuva de upproriska barbariska stammarna. Pilatus fullföljde denna mission, vilket uppskattades av Judaeas kung Herodes som promoverade Pilatus till sin rådgivare. Längre fram i tiden lät Pilatus korsfästa Jesus Kristus. Senare kom straffet för detta dåd. Pilatus fängslades och begick självmord. Man kastade hans kropp i floden Rhône.

Slutsats

Syftet med denna korta text var att besvara frågan ur vilken skrift Ericus Olai kunde ha hämtat versraden *Laetum principium, finis quandoque molestus*. Det visar sig att han lånade denna versrad från skriften *Vita Pilati*.

NOTER

- 1 Se Ericus Olai, *Chronica regni Gothorum*. Textkritische Ausgabe von Ella Heuman und Jan Öberg, Stockholm, 1993, Bd. I (Vidare *Chronica regni Gothorum*, Bd. I), s. 127.
- 2 Se Ericus Olai, *Chronica regni Gothorum*, Bd. II. Prolegomena und indizes. Herausgegeben von Jan Öberg, Stockholm 1995.
- 3 *Chronica regni Gothorum*, Bd. I, s. 124–137.
- 4 *Poésies populaires latines du Moyen Age*. Ed. Edéstand du Méril, Paris 1847, s. 343–357.
- 5 Ibid, s. 343.
- 6 Ibid, s. 345.

Replik och respons

Vem var Skogekär Bergbo? En replik till Anna Blennow

Av LARS BURMAN

I *Samlaren* 2024 argumenterar Anna Blennow för att pseudonymen Skogekär Bergbo skulle vara Schering Rosenhane. En bevarad visa är enligt henne ”ett mycket tungt vägande argument för att slutligen koppla Schering Rosenhane till Skogekär Bergbo [...]”.¹ Jag delar inte hennes mening. I författarfrågan står forskningen i själva verket fortfarande och stampar på samma punkt. Vi vet inte. Schering är för all del en lockande och inte omöjlig kandidat. Blennow har också tillfört ny kunskap om hans litterära intressen. Men bevis finns inte – varken för Schering eller någon annan av de kandidater som har presenterats i den mer än hundra år långa trätan.

Pseudonymen Skogekär Bergbo är upphovsperson till tre verk: *Thet Svenska Språkets Klagemål* (1658), *Wenerid* (1680) och *Fyratijo små Wijisor* (1682). I synnerhet är det de 101 sonetterna i *Wenerid* som fångat eftervärldens intresse. Skogekärs sonettsamling är en rar och färggrann fågel i den svenska litteraturen, vilket Horace Engdahl påminner om i Svenska Akademiens klassikerutgåva 2015. Hans företal kallas ”Okänd svensk varnar för farligt djur”, och minnesvärt skriver Engdahl att Skogekär Bergbo ”efterlämnat en äkta, svensktillverkad italiensk klenod att vårdas i århundrade efter århundrade av starka själar.”² Aspiranter på författarskapet har stora skor att fylla.

I tvåhundra år gällde Gustaf Rosenhane (1619–1684) som författaren bakom pseudonymen, men som Schück framhöll 1896 finns inga egentliga bevis bakom den bibliografiska traditionen (vilket inte behöver innebära att den är felaktig).³ Riktig skjuts fick frågan 1917 när Johan Nordström lanserade Gustafs äldre bror Schering (1609–1663) som möjlig upphovsman.⁴ Sedan dess har Skogekär Bergbo varit ett av våra käraaste litteraturhistoriska tvisteämnen. Magnus von Platen sammanfattade argumenten 1966 och jag gjorde det själv i min *Wenerid*-utgåva 1993.⁵ Som Blennow säger har under senare delen av 1900-talet ”opinionen i huvudsak [svängt] över till Gustafs förmån igen [...]”. (37)

Blennow försöker göra Schering trolig genom djupdykningar i hans biografi, läsning och skrivande bekantskaper. Det är ingen tvekan om att han och hans familj var en synnerligen kultiverad och litterärt intresserad krets och Blennows forskning om Schering bidrar till ny kunskap. Men den kunskapen tillför inget påtagligt i Skogekärfrågan. Mycket av det som sägs om Scherings bildningsbakgrund gäller även hans bror Gustaf.

Blennow vill att Schering skall vara Skogekär och söker därför indicier för detta i det rika arkivmaterial han lämnat efter sig. Hon ägnar mindre utrymme åt att bemöta de argument som tidigare lyfts fram för andra kandidater, vilket är metodiskt vanskligt. Jag menar också att de två dikter Blennow hittat på Uppsala universitetsbibliotek inte har det bevisvärde hon tillmäter dem. Hon skriver: "Att Schering Rosenhane ägnade sig åt att skriva poesi har tidigare endast varit belagt utifrån hans självbiografi." (48) Egendomligt nog medger hon samtidigt att de både dikterna varit kända tidigare (48f. & 60). Deras teman är allmänna och formuleringarna typiska – även om de visar Scherings närhet till europeisk kultur. Versifikatoriskt står de långt från *Wenerid*, och Magnus von Platen har menat att de dikter av Schering som är bevarade är av osjälvständigt slag.⁶

Så här kan man väga det ena efter det andra av indicierna, både de som framförs av Blennow för Schering och de som framförts om andra kandidater. Här nöjer jag mig med några frågor kring tillkomst och publicering. Skogekär säger själv att *Wenerid* och visorna ska vara skrivna ungefär trettio år innan de publicerades, alltså någon gång kring 1650. Nordström laborerade med att de är ännu äldre, och Blennow följer delvis i hans spår. Hon menar att sonetterna och visorna kan ha påbörjats på 1630-talet men utökats och färdigredigerats kring 1650. (70) För henne bör de nämligen ha kopplingar till Scherings uppvaktnings av sin blivande hustru Beata, med vilken han gifte sig 1636. (Till exempel 39, 60 & 70). Precis som Blennow själv medger vore det något av en litterär sensation med så fullgångna svenska litterära verk så tidigt. (70)

Kronologin är viktig. Schering avled redan 1663. *Klagemålet* kom ut 1658, men sonetterna och visorna först 1680 och 1682, ungefär samtidigt som Gustaf gav ut tre andra småskrifter, varav en med förord daterat 1650 och en skriven 1666. På frågan varför Schering aldrig själv gav ut sonetterna och visorna tänker sig Blennow att han kan ha varit orolig för att röja pseudonymen eller inte hunnit färdigställa dem. (71) Ändå utgavs de till sist och Blennow för fram tanken att det var Scherings son Johan som lämnade till tryck. Skälet skulle kunna vara, menar Blennow, att han "på 1680-talet ville hylla familjens samlade vitterhetsinsatser genom att förmedla såväl Gustafs som Scherings opublicerade skrifter till trycket." (67) Men en hyllning blir klen om böckerna trycks i mycket små upplagor och utan upphovsman. Dessutom undrar man över Gustafs roll. Han levde ju fortfarande.

Litteraturforskning är ofta tolkande, och i en litterär textanalys leder ibland innova-

tiva spekulationer till rikt meningsskapande. Textinterna indicier är emellertid inte tillräckliga i författarskapsbestämningar, i synnerhet inte i äldre tid då det litterära språket präglades av kreativ imitation. Spekulationer är farliga i faktafrågor. Att Schering en gång använt det vanliga herdenamnet "Sylvander" säger inte att han långt senare försvenskat det till "Skogekär".

I frågan om Skogekär Bergbo krävs bevis, och jag hoppas att Blennow, som är en flitig arkivforskare, hittar ett avgörande dokument och lyckas där andra har misslyckats. Intill dess förhåller jag mig tveksam till hennes hypotes. Personligen tror jag fortfarande mer på Gustaf än på Schering. Jag har dock fortfarande samma uppfattning som jag framförde i min *Wenerid*-utgåva 1993: "Men faktum kvarstår. Inga bevis för [Gustaf] Rosenhanes författarrätt kan företes."⁷ Så är fallet även vad gäller Schering Rosenhane.

NOTER

- 1 Anna Blennow, "Schering Rosenhane och Skogekär Bergbo – lösningen på en 300-årig literaturgåta?", *Samlaren* 2024, s. 34–87, här: s. 72. Hänvisningar till artikeln görs fortsättningsvis med sidnummer inom parentes.
- 2 Horace Engdahl, "Okänd svensk varnar för farligt djur", i Skogekär Bergbo, *Venerid*, Stockholm 2015, s. vii–x, här: s. x.
- 3 H[enrik] Schück, "Psevdonymen Skogekiär Bärbo", i densammes *Bibliografiska och litteraturhistoriska anteckningar*, Upsala 1896, s. 4–16.
- 4 Johan Nordström, "Till frågan om Skogekär Bärbo", *Samlaren* 1917, s. 165–192.
- 5 Magnus von Platen, "Vem var Skogekär Bergbo?", i densammes *Twistefrågor i svensk litteraturforskning*, Stockholm 1966, s. 51–83. Lars Burman, "Inledning", Skogekär Bergbo, *Wenerid*, Stockholm 1993, s. 9–74.
- 6 von Platen 1966, s. 55.
- 7 Burman 1993, s. 24.

Recensioner av doktorsavhandlingar

Bela Engelhardt Titelman, *Jag är en gyllene bro över staden av stål. Anna Margolins poetiska värld*. Åbo Akademi. Ellerströms. Lund 2025.

Bela Engelhardt Titelmans avhandling *Jag är en gyllene bro över staden av stål. Anna Margolins poetiska värld*, som försvarades vid Åbo Akademi den 2 juni 2025, är den första avhandlingen som ägnas uteslutande åt Anna Margolins författarskap. Margolin (1898–1952) torde vara en ny bekantskap för många, men ett rikt urval av hennes poesi gavs 2018 ut i svensk tolkning av Engelhardt Titelman under titeln *Detta är natten*. Margolin hette egentligen Rosa Lebensboym och föddes 1887 i Brest i nuvarande Belarus. Efter ett kringflackande liv på bägge sidorna av Atlanten och även en period i Palestina, slog hon sig slutligen ned i Brooklyn där hon livnärde sig som journalist vid olika jiddischspråkiga anarkistiska tidskrifter, var kvinnospalter hon motvilligt fick ta hand om. Under den här tiden, omkring 1910, publicerade hon sina första skönlitterära texter, en novell och så småningom också dikter. Hon gav faktiskt bara ut en enda bok, diktsamlingen *Lider*, alltså kort och gott *Dikter*, 1929, vilken följdes av en handfull poem i olika tidskrifter. Efter 1932 tystnade hos som diktare och publicerade inget mer fram till sin död tjugo år senare, 1952. Det rör sig således om ett tämligen litet författarskap som tillkom under modernismens glansdagar i Europa och USA. Intressant nog är så gott som alla skönlitterära texter samt en stor del av journalistiken publicerade under pseudonym. Eller rättare sagt: en hel rad olika pseudonymer. Av dessa är namnet Margolin det mest berömda och det är först och främst förknippat med poesin. Det är dessutom inristat på hennes gravsten tillsammans med hennes egentliga namn. Engelhardt Titelman väljer att genomgående använda denna poetiska pseudonym i sin avhandling.

Avhandlingen kan således redan på basis av denna merit betecknas ett pionjärverk, också ur ett internationellt perspektiv. Förvisso är avhandlingen inte den första studien av Margolins verk,

men i den handfull artiklar, bokkapitel och introduktioner som publicerats är perspektivet betydligt snävare än det som Engelhardt Titelman anlägger i sin studie. Till skillnad från föregångarna vill avhandlingsförfattaren både tränga djupare in i och betrakta verket vidare. Syftet med avhandlingen är ”att undersöka Margolins poetiska värld utan att utgå från förutbestämda perspektiv” (s. 28). Det metodologiska angreppssättet är hämtat från fenomenologin och den tematiska kritiken, och ambitionen är att omfatta hela det författarskapet, inte bara det poetiska. Enligt avhandlingsförfattaren gör den tematiska kritiken det möjligt att metodiskt närma sig just helheten hos författarskapet genom den tematik som binder verkets olika texter samman till en meningsfull totalitet. Den tematiska traditionen utvecklades i franskspråkig kritik under 1950- och 1960-talen av namnkunniga litteraturforskare som Georges Poulet, Jean-Pierre Richard och Jean Starobinski, och den introducerades i Sverige av Roland Lysell i slutet av 1970-talet. Engelhardt Titelman redogör för metoden, främst hur den formulerats av Jean-Pierre Richard och Jean Starobinski, i avhandlingens inledning. Metod syftar till att förstå ett författarskaps sammanhållande poetiska principer, den imaginära eller poetiska värld – därav avhandlingens undertitel – som ett verk skapar i mötet med den tolkande läsaren. Man är intresserad av att dels gräva vertikalt, djupt ned i verket, under textens yta till det eller de teman som finns därunder, dels följa tematiken horisontellt, genom att undersöka hur tematiken forplanter sig och muterar i verket.

Ett centralt begrepp är verk, franskans *oeuvre*, som avser den helhet som författarskapets skilda texter skapar i mötet med läsarens kritiska blick. Verket är alltså en meningsfull helhet som produceras i det tolkande arbetet. Engelhardt Titelman följer här ett ganska radikalt antagande av Jean-Pierre Richard, som betraktar författarens samtliga alster, oavsett om det rör sig om publicerade verk, utkast, dagböcker eller brev, som jämbördiga: alla bidrar till verkets helhet och alla genomsyras av temat, vil-

ket har formulerats som en koherensprincip, metodens viktigaste sanningskriterium. Avhandlingens material omfattar således inte bara Margolins enda diktsamling och de strödda dikter och berättelser som publicerades i tidskrifter utan också ett rikt arkivmaterial, främst sådant som är bevarat vid YIVO Institute for Jewish Research i New York. Avhandlingsförfattaren uppvisar en mycket god kännedom om materialet, som är väl och tydligt avgränsat och som vilar på omfattande arkivstudier. Det behandlas dessutom med övertygande källkritisk medvetenhet. På den här punkten är Engelhardt Titelman som avhandling föredömlig.

Utöver att vara ett forskningsbidrag syftar avhandlingen, tillsammans med den tidigare omnämnda volymen med dikttolkningar, också till att göra Margolins författarskap tillgängligt för en större publik. Därför föregås de egentliga tematiska tolkningarna av en genomgång (i kapitlet "Margolin och den judiska omvärlden") av författarinnans biografi och det judiska sammanhang som hon verkade i. Här lyfts särskilt det patriarkala samhälle som hon var verksam i och som i hög grad påverkade författarskapet fram. Kapitel 4, "Intertextualitet och poetiska uttryckssätt", ger en relativt omfattande (30 sidor) presentation av ett antal författare och litterära strömningar som bevisligen eller sannolikt påverkat Margolin, med fokus på sådana författare som hon själv nämner i brev, dagböcker eller dylikt, bland andra Rilke, Lasker-Schüler och Achmatova. Undersökningen av Margolins poetiska uttryckssätt sätter ljuset på växlande stil, nyskapade ord, hennes säregna och svävande rim, dubbleringar och tendens att växla perspektiv i dikterna samt avslutningsvis tystnadens betydelse i hennes poesi. I den 8 sidor långa genomgången av forskningen om Margolin redogörs för, som det verkar, i princip allt som skrivit om Margolin i vetenskapliga sammanhang. Det rör sig om ett femtontal artiklar och bokkapitel. Här ges en god översikt över forskningen, och det är värt att framhålla att Engelhardt Titelman på ett föredömligt och produktivt sätt fortsätter dialogen med flertalet av dessa forskare genom hela avhandlingen. Med följande kapitel inleds den egentliga tematiska analysen, vilken upptar de följande 150 sidorna. Engelhardt Titelman identifierar två huvudteman, vilkas ägnas varsitt kapitel. I det första av de två analyskapitlen är temat *det sökande subjektet* (ca 40 sidor) och i det andra är temat *det kämpande subjektet* (ca 100 sidor).

Det sökande subjektet, som står i centrum i det

kortare av de två analyskapitlen, söker enligt Engelhardt Titelman något högre, vilket kan betyda en hel rad olika saker. Huvudtemat delas upp i två underteman: ett metafysiskt, "utomsinligt" sökande respektive poesin som medium för sökandet. Det metafysiska sökandet handlar om att söka efter något högre, något bortom vår vanliga värld. Det uttrycks dels som en längtan, dels som en insikt i dödens roll. Den estetiska upplevelsen fungerar emellertid som en tröst, och avhandlingsförfattaren framhåller återkommande hur dikternas komplexitet och växlingar innebär att en slutgiltig mening sällan går att fastslå. Relationen till gud är på samma sätt motsägelsefull och svårfångad. Poesin har en central roll i strävan bortom. Här är Nietzsche en viktig samtalspartner, och med honom formulerar Margolin en tanke om poetens utvaldhet och förmåga att nå bortom det vardagliga och som förmedlare mellan det jordiska och det gudomliga. På den här punkten gör sig emellertid den kvinnliga poetens begränsade möjligheter i en patriarkal värld sig påmind.

Det andra analyskapitlet tar sig an det kämpande subjektet. Återigen realiserar temat i två underteman: kampen för självaktning i förhållande till omgivningen respektive den inre kampen mellan stolthet och förtvivlan. Det förra undertemat urskiljer Engelhardt Titelman bland annat i den spänningsfyllda relationen till den judiska traditionen och tidigare generationer, vilka fungerar både som ett fängelse och ett sätt att känna närhet. Margolin både söker och tar avstånd från traditionen. Det syns inte minst i hennes kritiska förhållande till samtida jiddischpoetiska rörelser, som ofta var manligt dominerade. Det andra undertemat, den inre kampen, handlar om subjektets kamp mot förtvivlan, svåra minnen, skuld och främlingskap. Det är inte alltid helt lätt att skilja de två undertemana åt, och följdriktigt slår Engelhardt Titelman fast i sin slutdiskussion: "Teman i dikterna flätas in i varandra och väven av trådar mellan dikterna har tett sig allt tätare" (s. 255). De fungerar emellertid analytiskt väl och hjälper läsaren att skilja vävens tätt sammanvävda trådar åt.

Som denna sammanfattning visat präglas avhandlingen av ett tydligt och välformulerat fokus: den tematik som genomsyrar Margolins samlade författarskap och som kondenseras till två produktiva om än inte alltid helt urskiljbara teman. Engelhardt Titelman undviker samtidigt på ett förtjänstfullt sätt att isolera författarskapet. De tematiska läsningarna sker alltid mot bakgrund av exempel-

vis den judiska traditionen och centrala intertexter. Vidare är behandlingen av såväl tryck- och arkivmaterial som den tidigare forskningen föredömlig. Både språkbehandling och akribi är generellt god, och skriv- och citatfel är få. Stilnivå är väl avpassad och behaglig.

Det som måste sägas utgöra avhandlingens svagaste punkt är dess teoretiska och metodologiska ramverk. Metodbeskrivningen i avhandlingens inledning vilar nästan uteslutande på två kortare texter av Jean-Pierre Richard (inledningen till hans omfattande Mallarmé-bok från 1961) respektive Jean Starobinski (ett kort kapitel ur *La relation critique*) samt ett par studier om fenomenologisk litteraturforskning (av Lawall och Lysell). Richards och Starobinskis texter tillhör den tematiska kritiken teoretiskt sett mest självreflekterande, men de ger samtidigt ganska snäv bild av metoden och i synnerhet dess praktik. Engelhardt Titelman hade med fördel kunnat utnyttja Richards och Starobinskis konkreta läsningar av olika viktiga författarskap – några av dem, till exempel Baudelaire, överlappar dessutom med avhandlingens intertextuella material – för att tydligare visa hur den tematiska kritiken fungerar som metod. En sådan bredare läsning av den tematiska traditionen har dessutom klargjort avhandlingsförfattarens val av tematik och hur denna förhåller sig till Richards temabegrepp. Till syvende och sist spelar Richards tematiska metod, med dess fokus på temats konkreta bildlighet, ganska liten roll i de faktiska analyserna. I stället ligger avhandlingen, vars grundläggande tematik identifieras som "det sökande subjektet" och "det kämpande subjektet", närmare Starobinskis mer abstrakta metodik. Det är värt att framhålla att Starobinski, som i grunden var idéhistoriker, ofta studerar filosofiska författarskap, varför poetiska kvaliteter spelar en mindre roll i hans läsningar. Också i Engelhardt Titelmans avhandling tenderar dikternas poetiska bildlighet att träda i bakgrunden, och hennes läsningar får därmed ett drag av parafras av dikternas idéinnehåll snarare än tematiska tolkningar i sträng mening. Mer om detta nedan.

Tanken att man som läsare kan närma sig ett verk "förutsättningslöst", vilket Engelhardt Titelman upprepar på flera ställen i avhandlingen (s. 16, 24, 331 och 334), har kritiserats från flera håll, inklusive inom den tematiska kritiken, hos till exempel Starobinski. Inom hermeneutiken, som genom fenomenologin är nära besläktad med den tematiska kritiken men som tyvärr lyser med sin frånvaro i av-

handlingen, har man talat om en förståelse som fungerar som ett ingångsvärde i tolkningsarbetet. Vid närmare påseende vederlägger i själva verket avhandlingens eget upplägg föreställningen om en förutsättningslös tillgång till verket: utgångspunkterna för analyserna står, som vi redan sett, att finna i såväl den judiska kulturen som författarens konststillhörighet, vilka genomgående bildar de konkreta dikttolkningarnas resonansbotten. Här torde vi alltså finna avhandlingsförfattarens egen förståelse.

Den tematiska kritiken har inte fått stå oemotsagd sedan den lanserades vid förra seklets mitt. Framför allt innebar Jacques Derridas dekonstruktion av Richards arbeten något av en kris för den tematiska metoden, och dess sentida användare, inklusive undertecknad, har känt sig tvungna att förhålla sig till denna kritik. När Roland Lysell och Anders Olsson publicerade sina studier av Erik Lindegren respektive Gunnar Ekelöf i början av 1980-talet lät de den tematiska kritiken och fenomenologin genomgå dekonstruktionens stålbad, och på andra sidan framträdde en mer reflekterad och självkritisk metod. Engelhardt Titelman uppmärksammar förvisso Derridas kritik i ett stycke (s. 25) men låter den inte påverka hennes användning av den tematiska metoden. Avhandlingen hade tjänat på en mer självkritisk, reflekterande genomgång av den tematiska kritiken, dess begränsningar och möjligheter samt dess relation till andra teoretiska traditioner.

Avhandlingen hade också varit förtjänt av ett teoretisk mer nyanserat förhållningssätt till några centrala frågor hos Margolin. Varken hennes förhållande till författarrollen (eller snarare roller) – Margolin arbetade genomgående med pseudonymer – eller hennes syn på sig själv som kvinnlig författare – hennes kamp med den kvinnliga författarens begränsningar i en manligt dominerad litterär värld – får någon teoretiskt grundad genomlysning, trots att dessa aspekter är viktiga för avhandlingen. I synnerhet Margolins syn på hennes roll som kvinnlig författare går som en röd tråd genom både de inledande kapitlen och analyserna. Ja, den sätter i själva verket tonen redan på inledningens första sida, där Engelhardt Titelman återger en scen som utspelade sig i New York 1921 i samband med Margolin publicerade en dikt, då frågan om könet på författaren bakom pseudonymen Anna Margolin diskuterades av en grupp manliga kritiker. Inte heller fördjupar sig avhandlingen i poetens skiftande val av pseudonymer och författarroller, vilket torde påverka hur vi ska förstå verket som

ett uttryck för ett sammanhängande medvetande. Återigen formulerar avhandlingsförfattaren en rad förutsättningar som inte bara problematiserar idén om förutsättningslöshet utan som också antingen genomsyrar eller förblir outtalade i tolkningarna.

Vid några enstaka tillfällen aktualiserar avhandlingen teoretiska begrepp, såsom intertextualitet, vars centrala texter av Julia Kristeva och Roland Barthes citeras. Ett visst utrymme ägnas Kjell Espmarks inflytelserika beskrivning av lyrisk själsöversättning. På den här punkten brister dock resonemanget i avhandlingen. I kapitlet om Charles Baudelaire i *Att översätta själen* jämför Espmark Baudelaire med romantiken, närmare bestämt med Nerval, och understryker att det hos den senare rör sig om "romantikens genuina bild av ett besjälats universum", vilket "inte [är] någon projektion av *diktarens* själv i det yttre rummet" (s. 27, KE:s kursiv). Det vill säga: att översätta själen är inte detsamma som besjälning; själsöversättning är en modern, enligt Espmark symbolisk, teknik medan besjälning är en äldre, allegorisk dito. Det är inte samma sak att projicera sin själ i rummet och att besjälade det som finns runtomkring. Också förtingligandet förknippar Espmark med en äldre allegorisk teknik och pekar på hur Verlaine övergav "allegorins personifierande och förtingligande detaljöversättningar" (s. 57). Avhandlingsförfattaren talar emellertid genomgående om besjälning och förtingligande, vilket väcker frågan om Margolins poesi ansluter sig till en, enligt Espmark, äldre, romantisk uttrycksform eller om hon snarare ägnar sig åt modernistisk själsprojicering.

Engelhardt Titelman är, som redan sagts, väl insatt i sitt material och lyckas ofta, genom den av Starobinski inspirerade växlingen mellan en inkännande läsning och distansierande kontextualisering, belysa dikternas mångtydighet. Hon återkommer också flera gånger till samma dikt och nyanserar tolkningarna; därigenom undviker hon att fastslå en entydig mening i dikten utan förblir på ett sympatiskt sätt öppen för en mångfald av betydelser. Ändå framstår analyserna stundtals som aningen torftiga, vilket torde bero på att avhandlingen brister i den praktiska omsättningen av den tematiska metoden. I vissa fall följs en omfattande inledning till analysen (bestående av kontextualisering, intertexter och parafrasering) och ett långt diktцитat av endast en kort kommentar på någon eller några få rader (se exempelvis s. 164 och 218). Det finns en tendens att parafrasera dikternas tankeinhåll snarare än tolka dem. Betydelsen hos texternas rika

och repetitiva bildspråk – till exempel svärdet, blixten och de redan i titeln signalerade bilderna guldets och bron samt deras inbördes relationer – fördjupas dock inte. En tematisk läsning som förbinder tankeinhåll med dikternas konkreta bilder hade givit tolkningarna inte bara större konkretion utan också större djup och rikedom.

Som exempel kan vi ta svärdets roll i Margolins diktning. Om vi med Richard betraktar svärdet som "ett fast föremål omkring vilket en värld tenderar att konstitueras och utvecklas" (citeras på s. 23), behöver vi fördjupa våra analyser av denna konkreta bild. Vissa ansatser till detta kan man finna i avhandlingen, men slutsatsen blir sist och slutligen tämligen konventionell: "Svärdet kan tolkas som en penna. I andra dikter används svärdet som symbol för kamp och försvar, såväl för hennes diktande som för hennes kärlek. Diktens korta, raka meningar och dess precisa, avskalade språk kan i sig ses som ett uttryck för hur subjektet använder detta svärd" (s. 202). Det finns emellertid andra representationer av svärdet som inte lika lätt låter sig inordnas i tolkningen av svärdet som en bild för pennan eller försvar. I dikten "Broadway, kväll" (citeras på s. 85) heter det exempelvis: "En reklamskylt skär in i himlen som ett svärd", en bild som närmast fungerar som en antites till idén om diktarens utvaldhed.

Om man i stället för att parafrasera bilden följer dess skiftande manifestationer i verket, ser man hur svärdet återkommande förknippat med blixten, ljuset och glöden. Utan att här gå in i detalj framstår svärdet, som så mycket annat, som bärare av dubbla, ja till och med motsägelsefulla betydelser: det är del av ett poetiskt skapande, men det är också negativt, till och med destruktivt. Därför hänger det samman med blixten, som, om vi utgår från en biblisk kontext (se exempelvis 1 Mos 3:24 och 5 Mos 32:41), är både ett tecken från Gud och hotfull och förstörande. Svärdets glöd är således både livgivande och destruktiv. I synnerhet när svärdet vävs samman med ljuset och blixten, som i sig bildar en egen rikhaltig tematisk sfär i Margolins författarskap med ett otal manifestationer, blir det tydligt hur mångtydig och produktiv de här olika sfärerna är. Den konkreta tematiken i den Richardska meningen är med andra ord ett slags nätverk som knyter samman olika betydelser utan att reducera dem till en enda. Margolins författarskap tycks bjuda in till detta slags tematiska spårsökande, men tyvärr lyckas Engelhardt Titelman inte riktigt att få upp vittringen på temat.

Denna kritik förminskar emellertid inte avhandlingens betydelse av pionjärbete. Studien fungerar både som introduktion till författarskapet och som fördjupning i vissa centrala teman. Även om dessa teman inte behandlas med det djup och den skärpa som den tematiska kritiken inte bara möjliggör utan också fordrar, är avhandlingen viktig och ger en helhetsbild av ett författarskap som onekligen förtjänar större uppmärksamhet. Förhoppningsvis har Engelhardt Titelmans undersökning lagt grunden för fortsatta fördjupande studier av Margolins verk.

Mattias Pirholt

Maria Mårssell, *Fredstematikens kritiska potential. Feminism, militarism och kolonialism hos Frida Stéenhoff, Elin Wägner och Hagar Olsson*. Södertörns högskola. Ellerströms, Malmö 2025.

När krigsherrar ägnat sig åt historieskrivning har fredsvännerna istället författat fiktion. Kanske för att fred känns så avlägset och radikalt annorlunda mot sakernas tillstånd att den bara kan uttryckas i mer spekulativ form? Hur det än må vara med det tar Maria Mårssells litteraturvetenskapliga avhandling *Fredstematikens kritiska potential. Feminism, militarism och kolonialism hos Frida Stéenhoff, Elin Wägner och Hagar Olsson* sitt avstamp i det tillspelet tankväckande uttalandet.

Avhandlingen undersöker fredstematiken i tre feministiska och svenskspråkiga författarskap från början av 1900-talet – Frida Stéenhoff, Elin Wägner och Hagar Olsson – och ställer dem i dialog med både deras lokala Östersjöregions feministiska tanketradition och med deras samtids internationella och koloniala kontext. De skönlitterära texter som närstuderas publicerades mellan 1907–1933, och två verk av respektive författare hamnar i fokus: dramat *Stridbar ungdom* (1907) och den historiska dramaromanen *Ljusa bragder och mörka död. Kulturbistoriska tablåer från 1700-talet* (1915) av Stéenhoff; romanerna *Den befriade kärleken* (1918) och *Den föröddas vingården* (1920) av Wägner; romanerna *På Kanaanexpressen* (1929) och *Chitambo* (1933) av Olsson. Dessa texter har inte blivit särskilt uppmärksammade av tidigare forskning, och i synnerhet saknas förstås det perspektiv som Mårssell valt att anlägga på materialet, dvs ett kolonialkritiskt perspektiv på texternas fredstematik.

I analyserna av det skönlitterära materialet blir det uppenbart att texterna på olika sätt kritiserar

tanken på krig som något naturgivet för mänskligheten. Fred har i denna idé bara blivit till tillfälliga avbrott eller pauser, och endast ett slags krigets negation. I dessa resonemang finns det jag uppfattar som avhandlingens brinnande kärna, nämligen problematiseringen av hierarkiserande dikotomier. Som genusvetare är jag väl bekant med tillvägagångssättet, och hade gärna sett fler referenser till den feministiska debatten i frågan. Trots att alla idoga strävanden efter att upplösa dem hittills har visat sig futila så får det aldrig hindra oss från att fortsätta försöka, och då faktiskt ta stöd i tidigare forskning. Avhandlingens fokus på västerländsk *androcentrism* och *eurocentrism* (maskulinitet som norm och väst som världens centrum) blir i detta avgörande i sätten varpå fredsbegreppet negeras, könas och rasifieras. Motsatspar som krig-fred, aktiv-passiv, man-kvinna, vi-dom, vit-svart, själ-kropp osv återkommer ständigt både i avhandlingens material liksom det ju gör i samhället i stort. Det vänstra ledet är det fina, medan det högra är sämre, vilket till exempel innebär att det högra ledets "fred" konnoteras som feminint och passivt (dåligt), medan "krig" länkas till aktiv och framåtteckande maskulinitet (bra).

Skönlitteratur rymmer dock som alltid intrikata paradoxer. Visserligen lyfter de analyserade texterna fred istället för krig, och dess feminint respektive maskulint kodade konnotationer ifrågasätts. Men samtidigt reproduceras rasifierade implikationer, och parallellt med att fredsrörelsen växer fram samtidigt med kvinnorrörelsen, arbetarrörelsen och väckningsrörelsen runt 1900 så intensifieras den europeiska koloniseringen. Eftersom rasistiska strukturer utgör tidens blinda fläck blir just feminismens rasism den spänningsskapande paradox som Mårssells avhandling förtjänstfullt pekar ut.

Avhandlingen är tydligt disponerad, och indelad i fem delar som består av två kapitel i varje. Inledningens första kapitel presenterar syfte och frågeställningar, teori, metod och material, medan delens andra kapitel utgör en historisk contextualisering av västerländsk fredsrörelse. Avhandlingens huvuddelar handlar om var och en av de tre författarna, och de har två kapitel som består i närläsningar av de båda valda verken av respektive författare.

För att undersöka materialets feministiska fredstematik ur ett kolonialkritiskt perspektiv behövs förstås teoretiska redskap. Dessa hämtas från forskningsfälten kring postkolonialism/dekolonialism som ifrågasatt den eurocentriska modernitetsbe rättelse om utveckling och framsteg som ju skett på

bekostnad av andra. Framförallt lyfter Mårzell fram de sydamerikanska teoretikerna Aníbal Quijano, Maria Lugones, samt Nelson Maldonado-Torres. Här blir de centrala begreppen "kolonial-moderna maktstrukturen" (Quijano), där kolonialismen betraktas som förutsättningen för europeisk modernitet alltsedan 1400-talets kolonisation av Amerika; det "kolonial-moderna genussystemet" (Lugones), som lyfter fram att den europeiska modernitetens koloniala grund inte bara är rasifierad utan även könad i sin befästning av sexistiska strukturer. Visserligen förskjuts innebörden av genussystemets hierarkiserande isärhållning mellan män och kvinnor i kolonierna – till exempel feminiseras de svartifierade männen och de svartifierade kvinnorna behäftas med utlevande sexualitet till skillnad från de dygdiga vitifierade kvinnorna, men Lugones kallar detta för den ljusa (europeiska) respektive mörka (koloni-)sidan av genussystemet. I begreppet "det västerländska krigsparadigmet" (Maldonado-Torres) i sin tur naturaliseras krigsföring gentemot den rasifierade och avhumaniserade Andre och folkmord framstår som rimligt vid koloniseringen av till exempel Amerika.

Med denna kolonialkritiska utgångspunkt introducerar Mårzell några egna begrepp, som liksom de tre begreppen ovan ska operationaliseras och dekonstrueras i närläsningen av de litterära verken. Först ut är *miliarismens ontologi* som innefattar uppfattningen om att krig är naturligt för mänskligheten. Begreppet *militär temporalitet* ser krig som progression och utveckling. *Barbariets paradox*, dvs att både fredsvänner och krigsförespråkare konnoterar motståndarna som barbarer, liksom *tvetydighetens militarism* ("war is peace") visar hur dikotomier kan inverteras i de olika sidornas argument.

I metodologisk mening betraktar Mårzell skönlitteratur i termer av egen kunskapsform, och menar i förlängningen därmed att avhandlingen bidrar till både nya forskningsrön och teoretisering om fred i vidare mening och inte "bara" till litteraturvetenskapen. Härmed ansluter hon sig till den feministiska riktning som ser skönlitterär fiktion som inlägg i feministisk teoriutveckling, en viktig aspekt som jag gärna hade sett mer utvecklad i analyserna och deras resultat. För rent konkret utgörs sedan avhandlingens faktiska metod av litteraturvetenskapens vanliga "närläsning", det organiserade tillvägagångssätt som utifrån de valda analysbegreppen ställer frågorna som Mårzell söker besvara.

Efter en presentation av forskningsläget kring de studerade författarskapen är det dags för inledningens andra kapitel: kontext. Personligen förhåller jag mig tveksam till värdet av en utbruten, staf-fageliknande redogörelse som inte vävs in i de faktiska analyserna. Mycket riktigt saknas här avhandlingsförfattarens egen röst, och kapitlet blir mest en sammanfattning av tidigare forskning kring de av Stéenhoffs, Wagners och Olssons icke-litterära texter som berör fredsfrågan, tillsammans med en översikt av den moderna freds rörelsen från upplysningen och framåt. Relevansen för avhandlingens syfte är svår att utröna när Wollstonecraft, abolitionisterna och Berta von Suttners inflytelserika pacifistroman *Ned med vapnen!* (1889) flyger förbi. Visst, avhandlingens tre författarskap verkar i en feministisk tradition av fredsivrare, men jag är tveksam till att ett långt kapitel om denna tradition tillför avhandlingens syfte något annat än ett suddigare fokus.

Vad gäller den studerade epoken känns det dock rimligt att lyfta ordet "pacifism", vilket formulerades 1901 och efterhand fick den även idag aktuella betydelsen av radikal antimilitarism. Men parallellt med ordets etablering expanderar den europeiska vapenindustrin, och snart utbryter första världskriget där en hel generations unga män slaktas på Flanderns leriga fält. Särskilt framgångsrik hade alltså inte den tidiga freds rörelsen varit, men rörelsen växer sig starkare både under och efter kriget, vilket blir tydligt i avhandlingens analyser av de tre fredsengagerade författarnas skönlitterära texter som jag nu ska gå in lite närmare på.

Först ut är Frida Stéenhoff, radikal författare, aktivist och opinionsbildare som knöt samman fredsfrågan med kvinnofrågan och klassfrågan. Hon verkade främst som dramatiker i sin skönlitterära gärning, och den första analysen handlar om dramat *Stridbar ungdom* (1907) som har kallats Sveriges första pacifistiska teaterpjäs. Den handlar om en traditionell familj, i en namnlös europeisk stad, där pappa professorn pysslar om och får arbeta i lugn och ro med sitt stora verk. Mamma sliter med sin vård av frisk man, men har som tur är en vettig manlig vän att flirta med. Professorns syster, general-skan, är militant fosterlandsälskare och indoktrinerar sin dotter i denna hållning. Dottern är trolovad med sin kusin, professorns son, som dock har blivit radikal pacifist. Sonens uppfattning om militarismens och kapitalismens avskaffande är det vinnande konceptet i dramat, och den delas av professorns unga renskrivska, Vjera. Dessa unga tu

blir istället ett par, och kan sägas representera den så kallade Nya kvinnan och Nya mannen. Och på slutet av pjäsen, efter folkets fredliga uppror som stöds av den inkallade militären från arbetarklassen, blir det till och med regeringsskifte i fredens och jämlikhetens anda.

Denna fredliga revolution parallelliseras av Mårssell med den i samtiden nyligen timade fredliga upplösningen av unionen mellan Sverige och Norge, dvs svensk kolonisering av grannlandet. Vidare menar Mårssell att dramat visserligen utmanar den könade dikotomin krig-fred i termer av manlig-kvinnlig, aktiv-passiv osv, däremot har den en eurocentrisk och etnocentrisk vinkling. I scenanvisningarna står det att karaktärerna inte har några "säregna rasegenskaper", vilket visar på vita européers normativa uppfattning om sig själva som icke rasifierade. Kvinnor liknas vid odalisker i gyllene burar, och de liksom "mindre utvecklade" folk i världen skulle hjälpas av de västerländska vita socialisterna. Hierarkiserande dikotomier kvarstår alltså i pjäsen, trots att de i viss mån inverteras. Men Mårssell menar slutligen att fred, i händerna på Stéenhoff, blir något mer och annat än negationen icke-krig eftersom den ger en vidare bild av vad fredssträvanden kan innebära – jämlikhet och socialism.

I den andra analysen av Stéenhoff undersöks *Ljusa bragder och mörka död* (1915), som Mårssell genredefinierar som en historisk dramaroman. Den parallelliserar första världskriget med 1700-talets slavhandel. Krigsherrarna jämförs med slavhandlare, och den samtida freds rörelsen med abolitionismen. Dock utgör Stéenhoffs text närmast ett slags hagiografi över hennes egen förfader Carl Bernard Wadström. Han var visserligen emot slavhandel i slutet av 1700-talet, och de sydeuropeiska slavhandlarna beskrivs som råa och svartmuskiga (skillnader i vithet) medan afrikanerna är i behov av hjälp av den mer kritvite mannen. Wadström motsatte sig alltså inte västerländsk kolonialism och imperialism i sig, men ville att den skulle vara "filantropisk". Detta dilemma är inget som Stéenhoff varken berör eller problematiserar, så Mårssell drar slutsatsen att verket utgör ett tydligt exempel på så kallad "swedish exceptionalism", det vill säga den svenska världs förbättrande som tenderar att se grandet i sin grannes öga men inte bjälken i sitt eget.

I delen om Elin Wägner undersöks två romaner som utspelas under, respektive direkt efter, första världskriget. *Den befriade kärleken* (1918) handlar om två heterosexuella kärlekspar som speglar var-

andra som motsatser. Det är det världsfrånvända paret, poeten Filip och hans hustru och musa, Andrea, samt det socialt handlingskraftiga paret, Filips syster Mikaela och hennes partner Törnros. De sistnämnda får representera romantitels "befriade kärlek", dvs altruismen.

När romanen inleds åker Filip till Sydafrika för att få inspiration, och blir fast där när kriget bryter ut. Hans hustru saknar honom så mycket att hon hamnar rakt i armarna på en religiös sekt och hamnar i Sydafrika hon också, men som missionär. Hon dör och Filip återvänder stukad till Sverige efter kriget. Visserligen vänds genusdikotomin på ända när Andrea plötsligt blir den aktiva och Filip den passiva, men att vara aktiv som kristen missionär i Afrika rymmer ju både ett kolonialt och imperialistiskt anslag.

Kvinnosakskvinnan och fredsaktivisten Mikaela håller istället hushåll för frigivna fångar för att hjälpa dem tillbaka till samhället. När en av dem, Törnros, vapenvägrar vid krigets utbrott, blir de ett kärlekspar och som jämställda älskande kan de fortsätta Mikaelas aktivistiska värv tillsammans. Deras altruism ställs emot egoistiskt och världsfrånvänt självförverkligande. I slutänden lyckas Mikaela även få igång Filips insomnade författande, och romanen pläderar för att både konst och social omsorg karakteriserar mänskligheten. Romanen ger alltså en vidare innebörd av fred, då den inte enbart gestaltas i termer av motsatsen till krig.

Analysen av *Den förödda vingården* (1920) framhåller den som modernistisk, snarare än "misslyckad" som tidigare kritiker menat. Mårssell kallar till och med romanen för Wägners första större formexperiment. I likhet med avhandlingens övriga undersökningsmaterial tenderar den att stilisera och sceniskt gestalta relief och motsatser. Varje kapitel gör nedslag i en "scen", och på så sätt närmar den sig ett impressionistiskt berättande. Själv skulle jag kanske snarare relatera till melodrama, men Mårssells äreräddning av Wägners roman är något på spären.

Romanen handlar om Rut som reser till Wien i första världskrigets sluttamp för att bli hjälparbetare för Röda korset. Där träffar hon judiska Gisela som är en lokal hjälparbetare och de blir vänner – mellan raderna älskande, samtidigt som de genomgående rasifieras som vit och icke-vit. Dikotomiska tankefigurer vänds visserligen på ända, med aktiva fredsarbetande kvinnor som därmed hamnar i det finare vänstra ledet. Gisela blir rentav till ett slags judisk Kristusfigur, som offrar sig på krigsherrarnas

altare och dör för deras synder. Militarismens ontologi, här baserad på den kristna tanken om syndafallet och människans inneboende ondska, byts därmed ut mot den kristna kärlekslärans självuppsäkrande ideal. Den västerländska mytologin behöver alltså ändras i grunden, menar romanen enligt Mårzell, och i vanlig vägnersk ordning står kvinnorna som utgångspunkt för förändringen till en fredligare värld. Och får fungera som martyrer.

Två av den finlandssvenska modernisten Hagar Olssons skönlitterära verk från mellankrigstiden står sedan på tur. Båda utspelas i Helsingfors. I collageromanen *På Kanaanexpressen* (1929) granskar Mårzell dess parodi på den paneuropeiska idén. Den bygger på att ett gemensamt Europa kan skapa fred och välbefinnande, vilket dock ska åstadkommas genom att detta gemensamma Europa tillsammans ska kolonisera Afrika för att hjälpa kontinenten att utvecklas. Tanken kan liknas vid Stéenhoffs uttryck "filantropisk kolonisering" i *Ljusa bragder och mörka dåd*.

På Kanaanexpressen handlar om ambivalenta ideologier och utopier bland ett gäng unga helsingforsbor. Själva intrigen går ut på att Peter har varit gift med Amalia, som nu är ihop med Christian som också dejtar Florrie som dock lagts in på sanatorium, och istället blir hennes syster Tessy kär i Christian som övertalar henne att stjåla pengar från sitt jobb eftersom han hamnat i trångmål, så Tessy begår självmord, Florrie är döende, Amalia deppar eftersom Christian flyr, och Peter tar på sig skulden för Tessys stöld. Puh!

Näval. Det centrala kapitel som Maria analyserar heter "Johnny spielt auf", uppkallat efter en populär opera från 1927, som handlar om en svart amerikansk jazzmusiker vars vitala musik utmanar ett stelnat Europa (huvudpersonen spelades av vit sångare med blackface). En av Helsingforsynglingarna har börjat kalla sig för Jonny, inspirerad av operan som även satts upp i Finland, och är samtidigt anhängare av paneuropeiska idéer. Vägen mot utopin, romanens "Kanaanexpress", blir då tvetydig, i synnerhet som fredssträvanden kläs i militaristiskt språkbruk. Erövring tecknas som fredsstrategi, till exempel, och föreställningen om Europas civilisatoriska överhöghet reproduceras. Såttillvida utgör utopin om Paneuropa knappast någon systemförändring utan snarare en dystopi ur ett kolonialkritiskt perspektiv.

Chitambo (1933) är Olssons genombrottsroman som numera ingår i finlandssvensk kanon. Romantiteln anspelar på den ort där den skotske

upptäcktsresanden David Livingstone avled på 1800-talet – "Dr Livingstone, I presume?" Huvudpersonen Vega Maria, vitifierad borgerlig kvinna, har honom som förebild när hon växer upp. Uppväxtberättelsen filtreras genom den vuxna Vega Maria, som i romanens nu ifrågasätter sina förflutna ideal. Hon har slitits mellan sina två namn, där namnet Vega kommer från det skepp som upptäcktsresande Nordenskiöld reste med till Grönland på 1800-talet, medan namnet Maria benämner de traditionella kvinnliga dygderna.

Gestaltningen av Vega Marias frigörelseprojekt rymmer en kolonial kontext, vilket får konsekvenser för romanens fredsbudskap eftersom våldet är immanent. I sin analys av romanen menar Mårzell att den etablerade genrebeteckningen "bildningsroman" inte stämmer. Romanens Vega Maria ser visserligen sambandet mellan förtrycket av koloniserade och av kvinnors underordning, men när bildningsresan inleds med idealisering av conquistadorerna och slutar med filantropisk kolonialism à la Livingstone blir det, om kanske inte motsatsen till bildningsroman, så i alla fall en *kolonial* bildningsroman, enligt Mårzell. Det är lite hårddraget, menar jag, eftersom jag uppfattar slutet som att Vega Maria bryter med *både* den maskulint konnoterade kolonialiseringstanken och med traditionell femininitet. Hon söker en egen väg då hon överstiger namnen Vega/kolonialism och Maria/femininitetsideal som ju hennes far respektive mor valt åt henne. Slutets åkallandet av orten Chitambo som en plats för fred och solidaritet ter sig förstås missriktat, så Mårzells kolonialkritiska läsning har viktiga poänger. Men jag betraktar ändå romanen som en berättelse om kvinnlig frigörelse, vilket jag antar också är skälet till att *Chitambo* inlemmats i den finlandssvenska kanon.

Avhandlingens avslutande sammanfattning lyfter fram hur den studerade epoken visserligen utmanar militarismens maskulina konnotationer och fredens feminina kodning, liksom krig som något naturgivet, men att den samtidigt avhumaniserar koloniserade och rasifierade människor genom att teckna krig i termer av barbariskt och primitivt medan fred utgör civilisation och förnuft. Mandatet för fredstankens förverkligande ligger dessutom i den omarkerat vitifierade kvinnans händer. Uppvärderingen av feminint kodad fred reproducerar då i slutänden fredsfrågans rasifiering.

Men det faktum att västerländsk, feministisk fredsströmning placerar den vitifierade kvinnan på positionen som fredsskapare är inte ett överraskande

resultat av avhandlingens undersökning. Mårssell knyter i detta egentligen an till 40 år gamla litteraturvetarklassiker som Spivak om *Jane Eyre* eller Said om Jane Austens *Mansfield Park* och betydelsen av kolonialism och imperialism i västerländsk litteratur och tanketradition. Avhandlingens diskussioner hade fördjupats om denna typ av litteraturvetenskapliga verk hade fungerat som tydligare resonansbotten. Trots avsaknaden av en sådan lyckas avhandlingens ”hur” ändå komplicera detta faktum i belysande analyser där de valda teoretiska redskapen genomgående sätts i arbete. Det är här avhandlingens styrka ligger.

Alltså – om fred konnoteras som feminint definieras krig som maskulint, och här finns det hierarkiserat dikotomiska tänkande som rymms i etablerat västerländskt meningsskapande. Mårssell lyfter fram att krig historiskt sett betraktats som handlingskraftigt, rationellt och framstegsinriktat, medan krigsmotståndare ses som ociviliserade och primitiva slashasar. När sedan den feministiska fredstatiken vänder på dikotomin utgör krigsförespråkarna istället den negativa polen – vilket dock pekar på svårigheten med att ta sig ur den hierarkiserat dikotomiska tankemodellen. Pläderingen för fred sker fortfarande inom ramen för den ljusa sidan av det kolonial-moderna genussystemet, vilken visserligen utmanar konnotationen mellan fred och femininitet, men fortfarande är instängd i det kolonial-moderna maktsystemet. Så frågan är hur vi kan lösgöra oss från denna dominerande västerländska tankemodell, präglad av androcentrism och eurocentrism, där mannen är människan och väst är världen. Kommer det någonsin att lyckas?

Mårssell visar att Stéenhoff, Wägner och Olsson framgångsrikt utmanar det dikotomiska tänkandet när dess poler inverteras. Men de studerade författarskapen lyckas å andra sidan inte bryta sig loss från dikotomiernas hierarkiserande isärhållning, eftersom de fortfarande är fastklibbade i det kolonial-moderna makt- och genussystemet. Därför reproduceras rasifierade stereotyper i dikotomier som vi – dom, civiliserad – barbar, och fortsätter därmed att låsa fast fredstanken i en janusfigur där det inte finns någon enkel väg ut och bort från den dikotomiska tankefigurens fångelse. Vi måste alltså tänka vidare kring detta, men med oss på vägen har vi som tur är *Fredstatikens kritiska potential*.

Kristina Fjelkestam

Jakob Olsson, *Sladdbarn, vuxennätverk och digitala spänningar: Digitalisering och mediestrider i barn- och ungdomslitteraturen i Sverige 2000–2019*. Karlstads universitet. Universitetstryckeriet. Karlstad 2024.

Den samhälleliga omvälvning som under de senaste decennierna haft störst inflytande på våra liv är onekligen digitaliseringen. Inte minst har den accelererande teknikutvecklingen kraftigt påverkat barn och unga, så till den grad att man kan tala om en ny typ av barndom, där barnet och den unga närmast är cyborger, tätt inflettade i digitala nätverk som de är. Med digitaliseringen föds även nya diskurser kring tankefigurerna barn och ungdom. För att möta denna nya verklighet har barn- och ungdomslitteraturen genomgått ett monumentalt skifte, detta för att trovärdigt skildra, eller åtminstone försöka skildra, barns och ungas samtida verklighet. I förlängningen av detta nya scenario svarar Jakob Olssons doktorsavhandling i litteraturvetenskap *Sladdbarn, vuxennätverk och digitala spänningar: Digitalisering och mediestrider i barn- och ungdomslitteraturen i Sverige 2000–2019* mot ett pockande behov av att blottlägga hur digitaliseringen – men också striden om densamma – tagit plats i samtida barnlitteratur.

Syftet med avhandlingen är ”att fördjupa förståelsen för hur 2000-talets barn- och ungdomslitteratur relaterar till samtidens digitaliseringsprocesser och mediestrider som just barn- och ungdomslitteratur – det vill säga böcker producerade av vuxenvärlden, för unga läsare, utifrån en vuxen förståelse för barn- och ungdomen samt vad unga vill och behöver läsa” (s.12). Syftesformuleringen placerar avhandlingen i hjärtat av en dominerande barnlitterär frågeställning, nämligen i spänningsfältet mellan ålderskategorier med olika samhällelig makt: vuxna med makten att representera den nya teknologin och skapa litteratur för mottagarna barn och unga. Olsson menar att just barn- och ungdomslitteratur lämpar sig särskilt väl för att undersöka digitalisering som del av en maktordning. Denna syn på barnlitteraturen är våletablerad och utmanas inte i avhandlingen. Sitt syfte kompletterar han med begreppen representation och didaktisering. Fördelningen av makt mellan generationerna vidgar han till att gälla mediestrider, den kamp om digitaliseringens former och villkor som utspelar sig i och omkring det barnlitterära materialet.

Avhandlingens studieobjekt är konkret: de teknologiska gestalter som står att finna i skönlitteratur för unga läsare i olika åldersgrupper under

perioden 2000–2019 och deras effekter i berättelserna. Målet med avhandlingen är ”att undersöka hur barn- och ungdomslitteraturen kopplar upp sig mot det komplexa, allomfattande diskursnätverket människa-maskin-litteratur-omvärld, och de kopplingar i nätverket som behandlas i avhandlingen” (s. 12). För det första analyseras på vilka sätt barn- och ungdomslitteraturen representerar digital teknik. Genom att inventera vilka digitala apparater, system och mänskliga-teknologiska relationer och spänningar som återfinns i materialet granskas hur barnet är ”uppkopplat mot diskursnätverket”. För det andra analyseras de sätt på vilka barn- och ungdomslitteraturen didaktiserar den digitala tekniken och dess relation till människan och hennes omvärld. Detta granskas genom vilka teknikrelaterade budskap som står att finna och hur dessa kan förstås inom ramarna för en åldersbaserad maktdynamik. För det tredje undersöks hur representationerna och didaktiseringen av den digitala tekniken och dess relation till människan och hennes omvärld kan *förstås i relation till 2000-talets* mer övergripande teknologiska diskurs. Utgångspunkt tas således i barnlitterära, mediehistoriska och didaktiska perspektiv, och det som undersöks är texternas digitaliseringsstrategier: de sätt på vilka de bygger på och går i dialog med sina mediehistoriska sammanhang. Frågor som aktualiseras av Olsson är vad texterna säger om vad det innebär att växa upp i en digitaliserad värld samt hur digital teknik både representeras som didaktiseras i samtida litteratur för unga läsare. Ett övergripande perspektiv är maktdynamiken mellan vuxenproducerad barnlitteratur och de föreställningar om barn, barndom och digital teknik som där framträder i relation till en övergripande samtidsdiskurs. Frågeställningen är högst relevant och studien svarar mot behovet att analysera hur denna pågående omvälvning av barn- och ungdomslitteraturen utformar sig.

Avhandlingen är välstrukturerad. Den kännetecknas av ett läsarvänligt tilltal där teoretiska resonemang komprimerats till kärnfulla inringningar. Detsamma gäller behandlingen av primärmaterial, som även det präglas av sin lättillgänglighet. För tillgänglighetens skull har engelska citat översatts. Stilens lätthet borgar för att boken kommer att nå många läsare, en bragd med tanke på den ymnighet av kvistig teori och den bredd i materialet från komplexa verk till stereotypa bruksböcker, som behandlas. Denna lätthet riskerar samtidigt att vara avhandlingens akilleshäla: läsarvänlighet riskerar att skapas på bekostnad av teoretisk och analytisk komplexitet.

Titeln *Sladdbarn, vuxennätverk och digitala spänningar: Digitalisering och mediestrید i barn- och ungdomslitteraturen i Sverige 2000–2019* är ett exempel på Olssons fåbless för att skoja till det. Begreppet sladdbarn ges tyngd i titeln, men används inte i sin gängse betydelse av familjens yngsta barn med stort åldersglapp till äldre syskon. I Olssons tappning knyts ordet till barndom och teknologi, och passar sämre för den delen av det undersökta materialet då trådlös uppkoppling gjort sig gällande. Något tesdrivande nyckelord är det inte, då ”sladdbarn” används enbart en gång i brödtexten (s. 219). Detsamma gäller ”vuxennätverk” med sex nedslag inalles och ”digitala spänningar” som nämns en gång (s. 11). Avhandlingens nyckelbegrepp på titelnivå är således underanvända i studien. Att det för avhandlingen viktiga begreppet didaktisering faller bort i undertiteln (och även i syftet) och har en svag förekomst på 21 nedslag, är symptomatiskt för hur denna del av diskussionen inte bereds utrymme. Däremot förekommer ”digitalisering” och ”mediestrید” frekvent.

Avhandlingen omfattar 265 sidor fördelade på åtta kapitel. Olssons lek med ord syns på rubriknivå: inledningen, där Olsson redogör för hur han ser på sitt ämnesval, begreppsdefinitioner samt syfte, heter ”Inloggning”. Avhandlingen inleds träffande med Sara Kadefors Augustibelönade ungdomsroman *Sandor slash Ida* (2001) som får markera hur digital teknologi på allvar gör sin entré i svensk barn- och ungdomsroman vid millenieskiftet i chatt-romanens format. I det sista analyskapitlet tangeras *Lex bok* (2013) av samma författare, en roman som diskuterar själva grundpremisserna för kategorin ungdomslitteratur då det gäller den vuxna författarens makt att gestalta ungas liv, nu med bloggande som bas, dessvärre utan att Olsson tar upp Eva Söderbergs gedigna analys av sagda roman, som genomlyser den åldersbaserade maktdynamiken i genren.

Kapitlet ”Teoretiska utgångspunkter och tidigare forskning” tar ett samlat grepp om tidigare studier samt introducerar de teorifält och huvudsakliga analysbegrepp som återopas i avhandlingen, vilka noggrant definieras vid första omnämnandet. Kapitlet ”Metod och upplägg” samt ”Inventering av den digitala teknikens gestalter i barn- och ungdomslitteraturen” beskriver metod, material, urvalskriterier och avgränsningar. En omfattande bilaga åskådliggör materialet ytterligare och tabeller upprättas. Därefter följer tre analyskapitel som presenterar de tematiska huvudspår Olsson kartlägger:

"Det digitalt kompetenta barnet", "Det dataspelande barnet" och "Det sociala medianvändande barnet". Det första analyskapitlet behandlar digital kompetens i faktaböcker för yngre barn och i skönlitterära verk för unga, dessutom analyseras "komponenter, koder och kompetenta barn". Det andra analyskapitlet berör digital närvaro i realistiska berättelser, sci-fi-berättelser, skräck samt virtuell verklighet. Slutligen berör det tredje och sista kapitlet datorn och mobilen som sociala medier samt små och stora digitala rum för att utmynna i den sammanfattande metaforen av barns- och ungas teknikanvändande som en social digital labyrinth. Den avslutande delen "Utloggning" avrundar avhandlingen i en kortfattad summering av premisser och ett svep över resultat. Att Olsson inte kärnfullt förstår formulera resultaten av sin studie är symptomatiskt för avhandlingen som är mer inventerande än reflekterande.

För att inventera och analysera de teknikanvändande gestalterna i böcker utgivna under perioden från millennieskiftet till pandemiutbrottet 2019 kombinerar avhandlingen kvantitativa metoder med kvalitativa. Förekomster av digitalisering i barn- och ungdomslitteratur innan millennieskiftet faller dessvärre bort då ingen summerande förhistoria tecknas. Den kvantitativa analysen bygger på bibliografiska data och är avsedd att överblicka det breda materialet, den kvalitativa är tematisk. Materialet har sällats fram med hjälp av Svenska barnboksinstitutets bibliotekskatalog genom relevanta sökord, som fått vara styrande för de 249 böcker som valts ut. Tillvägagångssättet väcker frågor gällande urvalsmetodens precision, eftersom barnboksinstitutets ämnesordslister är i flux, inte minst då det gäller ämnesord för digitalisering som tenderar att släpa efter. En kvantitativ analys av detta breda material bereds stort utrymme i ett appendix.

Metoden kombinerar tematisk, mediehistorisk och diskursanalytisk analys och representationer av digital teknik och gestalter kontextualiseras i omvärldsfenomen samt jämförs främst med ett fåtal rapporter om ungas medievanor och föräldrars dito. Avhandlingen använder alltså kontextualiserande dokument om medianvändning, men detta material redovisas inte grundligt för i materialurvalet. Ett samlat grepp om hur detta material, vars uppgift ofta är att blottlägga diskurser, kontext och bilda bakgrund till de representationer Olsson finner saknas. Dessa metodologiska val får oundvikligen följder, och det är här avhandlingens brister

som vetenskapligt arbete hopar sig. Bredden i både teoretisk ansats och materialmässig yvighet leder nämligen till obalans. Ett dilemma är att anpassa måttstockarna efter materialet, som kännetecknas av sina skillnader. Svepande beskrivs en stor mängd böcker, ibland så kortfattat som på några få rader. Den stora mängden material tvingar fram korthuggna beskrivningar som är för trubbiga för att notera särdrag och presentera ögonöppnande läsningar. Detta gör analysen onödigt långdragen, särskilt som en fördjupande argumentation som återkopplar till teori ofta saknas. Någon regelrätt litteraturanlys är det alltså inte fråga om, mer om svepande omdömen där motivet digitalisering uppmärksammas, utan belysning från exempelvis narratologiska aspekter.

Metoden att summera den digitala teknikens roll i gestaltning och intrig leder till en deskriptiv framställning, särskilt som Olsson inte skapar kategorier. Att föredra hade varit att den breda penselföringen hade kompletterats med representativa djupanalyser som bättre hade tillgodosett hur de olika litteraturtyperna realiserar digitalisering och mediestrider. Nu vilar tyngdpunkten på *att* något representeras, mindre på *hur*. Kluster av böcker som skildrar gestalter som använder digital teknik kunde ha samlats i troper som Olsson kunde ha namngivit, exempelvis tropen med barnet som konkret sugts i spelvärlden, tropen med skrämselberättelser om grooming och utsatthet eller tropen med barn som övertrumfar vuxna i datakunskande. En annan möjlighet hade varit att ur det större materialet skilt för sig diskutera bilderbok, ungdomsroman, bruksbok, översatt litteratur samt faktabok. Det hade erbjudit en mer samlad analys av hur respektive litteraturkategori representerar digitalisering. Ingen tydlig avgränsning mellan bilderbok, mellanålders-, ungdoms- och kapitelböcker görs. Ett problem med materialurvalet är att det oavsett verkshöjd, behandlas på samma sätt, vare sig det rör sig om författare som betalar för att bli utgivna och eller prisbelönta böcker. Exempelvis är hela 49 böcker lättlästa, men det nuvarande upplägget döljer hur denna litteraturkategori hanterar digitalisering. Den översatta litteraturen hade med fördel kunnat utgå, särskilt som de kontextualiserande källor som hänvisas till är hämtade enbart ur svensk debatt och svenska undersökningar av mediabruk. Materialet omfattar 164 svenska original, vilket skulle ha varit mer än nog. Översättningarna relateras inte heller till ett globalt mönster för hur digitaliseringen framställs i barn- och ungdomslit-

teratur. Inte minst väcks frågan om hur de få dokument om mediaanvändning som används förhåller sig till det översatta materialet, vars specifika kon-
texter inte tecknas, utan som ses som en organisk del av den svenska utgivning.

Olsson famnar brett då både bilderboken, som kräver sin egen typ av analys som tar hänsyn till samspelet mellan text- och bildberättande, samt ungdomsromaner och faktaböcker inkluderas. Onödigt trubbigt blir det då bilderboksanalyserna är så fattiga på just bildanalys och själva samspelet mellan text och bild lämnas obehandlat medan maktdiskussionen glider undan. Exempelvis norska Gro Dahles och Kaia Dahle Nyhus bilderbok *Sesam Sesam* (2017) anförts med ett manipulerat bildcitrat, där Olsson tagit bort text och beskurit bilden utan att detta kommenteras. Tematiken nätporno-
grafi och maskulinitet kontextualiseras inte heller i tidigare pojkskildringar och en initierad bilderboksanalys saknas. Exemplet demonstrerar den flyktighet som följer av den valda analysmetoden.

Teoretiskt är avhandlingen fast förtöjd i såväl barnlitteraturforskning som diskurskritik. Teoretikerna är många, bland barnlitteraturforskarna är särskilt Clementine Beauvais, Maria Nikolajeva, Jaqueline Rose och Roberta Seelinger Trites aktuella. Olsson backar bandet till 1990-talets teoretisering av frågan om vuxenmakt i barnlitteraturen genom Rose och Perry Nodelman, för att landa i hur Nikolajeva och Beauvais förhåller sig till barnlitteraturens maktdynamiker. Avstampet hos Rose hade gärna fått följas upp kraftfullare genom senare diskussioner om barn, barndom och barnlitteratur som vuxenförställningar. Med tanke på Olssons diskussion av vuxenvärldens avtryck i ungdomsromaner är det förvånande att varken Karin Lesnik-Oberstein, som följer Rose, eller Perry Nodelman som ger mothugg så sent som i *The Hidden Adult* (2007) eller sedermera Marah Gubars kritik av relationen vuxen-barn inte vidareutvecklas i avhandlingen. På nordiskt håll har Nina Christensen dissekerat dessa frågor, exempelvis i sitt avsnitt om aktörskap i *Keywords for Children's Literature* (2021), vilket hade gett en överblickande syn på denna fråga som är så grundläggande för Olssons avhandling. Kärnfrågor som den om vuxeninflytandet i barnlitterära verk kunde ha drivits längre. Ett mer argumenterande angreppssätt hade klargjort hur denna studie vidareutvecklar denna för forskningsfältet så avgörande fråga. Koncentrationen på vuxnas makt riskerar som det är nu att mörklägga barns och ungas agens. Olsson kunde

också ha vänt på kronologin och börjat i det nyaste, och angett Rose som bakgrund till dessa frågor, detta för att få ett mer uppdaterat avstamp för sin analys.

Olsson redogör konsekvent för tidigare forskning i barnlitteraturens digitalisering. Cecilia Axells avhandling *Barnlitteraturens tekniklandskap: En didaktisk vandring från Nils Holgersson till Pettson och Findus* (2015) som använder begreppet diskursiv kraft är ändå rätt osynlig i hans studie. Victoria Flanagan banade väg med sin posthumanistiska studie *Technologies of the Self* (2014), om självframställning i en digital tid. Med tanke på de frågeställningar Olsson väcker om postmillennial digitalisering är det förvånande att han bortser från sådant Flanagan och annan tidigare forskning lyft, exempelvis det materiella genom barns och ungas kroppslighet, deras subjektsformering samt nymateriella och posthumanistiska aspekter. Just det posthumanistiska hade varit en produktiv ingång, som potentiellt kunde ha ruckat på den seglivade diskussionen om maktordningen mellan barn, unga och vuxna.

En tydligare förankring i tidigare forskning kring hur ny teknologi återkommande utlöst moralpanik, exempelvis Lars Furulands "Ljus över landet! Elektrifieringen och litteraturen" (1991) om elektrifiering i litteraturen hade breddat perspektivet. Mekanismen att nya medier och ny teknologi föder moralpanik, som seriedebatten under 1950-talet eller videovåldsdebatten under 1980-talet, kunde ha fått en digrare framskrivning av moralpanikens faser. "La longue durée of panics", alltså hur modernitet och mediepanik samverkar över tid, hade gett relief åt Olssons angreppssätt. Begreppet mediestrid saknar en bredare kontextualisering i begrepp som mediepanik och moralpanik, som de förekommer hos Kirsten Drotner och Stanley Cohen. Hur begreppet mediestrid förhåller sig till detta kunde ha tydliggjorts mer. Begreppet "det digitalt kompetenta barnet" ter sig modellerat på begreppet "det kompetenta barnet" lanserat av danske Jesper Juul som fick stort genomslag, men används utan att Olsson kontextualiserar det.

I relation till tidigare forskning väljer Olsson bort subjektivitet och kroppslighet. Exempelvis Sara Danius *The Senses of Modernism. Technology, Perception and Aesthetics* (1994), om hur teknologi påverkar gestalternas sinnesorgan och förmåmmelser berörs inte. Bland tidigare forskning om teknologins gestalter i litteraturen står Olsson där-
emot särskilt nära Jonas Ingvarssons avhandling

En besynnerlig gemenskap. Teknologins gestalter i svensk prosa 1965–1970 (2003). Ingvarssons analys av inte bara ”de avtryck teknologin satt i texterna, utan också hur texten själv gestaltar den omgivande diskurs till vilken såväl texten som författaren bidrar” plockas upp av Olsson och analysingen genom Michel Foucault, Friedrich Kittler och N. Katherine Hayles följer Ingvarssons (s. 31–32). Detta väcker onekligen frågan om forskningsfältets utveckling de senaste decennierna, har inte mer hänt teoretiskt? Olsson förhåller sig inte heller till begreppet post-digital som det diskuteras av exempelvis Giorgio Agamben, ett forskningsparadigm som strävar efter att beskriva samtidens förhållningssätt till digitalisering.

Olsson aviserar att avhandlingen är diskursanalytisk, men detta angreppssätt är svagt framskrivet i analysen. Foucaults begrepp diskurs, händelse, serie, regelbundenhet, möjlighetsvillkor går Olsson inte närmare in på. Bland de anförda diskurskritikerna återfinns John Durham Peters, Donna Haraway, Hayles, Kittler, Patricia G Lanhe, Lev Manovich, Marshall McLuhan som sammanförs utan vidare problematisering av hur de kan fås att samspela i en litteraturvetenskaplig analys. Med imponerande lätthet redogör Olsson ändå för respektive begreppslik bakgrund och hur de valda begreppen tjänar avhandlingens syfte. Dock kunde han oftare ha återkopplat till och fördjupat teoriernaslag i själva analyserna. Då det gäller representation är teoriunderlaget avgränsat till relevanta teoretiker som Jørgen Bruhn och Lars Elleström. Didaktiseringen genom Gert Biesta får en underordnad roll i avhandlingen. Biestas begrepp kvalifikation, socialisation och subjektifiering underanvänds och den maktanalys som genomsyrar hans teori underutnyttjas. Olsson landar ändå i att kvalifikation, socialisation och subjektifiering är de sätt på vilka didaktiseringen sker i barn- och ungdomslitteraturen: det rör sig huvudsakligen om att söka förmedla kunskap om förmågor och värderingar relaterade till digitalisering och om att forma de unga läsarna som aktiva och ansvarsfulla digitala medborgare.

Sammanfattningsvis är Jakob Olssons avhandling ett exempel på barnlitteraturforskningens möjligheter att blottlägga en förhållandevis ny optik, nämligen digitalisering och teknologiutveckling i samtida barn- och ungdomslitteratur. Resultatet av studien är att Olsson konstaterar att i samtida barnlitteratur förekommer digital teknik överallt och i alla kategorier. Han exemplifierar med *Livets ABC* (2020) av Lisen Adbåge där digitala ap-

parater, spelkonsoler, smarttelefoner och kamp om skärmtid enligt honom vittnar om att barnlitteraturen är uppkopplad mot samtidens digitala diskurs. Hur denna ”uppkoppling” görs har Olsson kartlagt genom att inventera vilka funktioner tekniken har, vad som representeras och didaktiseras, samt hur och varför detta görs i svensk postmillennial barn- och ungdomslitteratur. Det han identifierat är alltså en kompakt närvaro av digital teknik, men även att denna i hög grad didaktiseras ur ett vuxennormativt perspektiv, vilket även är avhandlingens utgångspunkt som den formulerats i syftesbeskrivningen. Utvecklingen följer mönstret för tidigare teknikenombrott, nämligen att det Olsson väjer att kalla mediestrider utbryter, och han har visat hur denna kamp om tolkningsföreträdet och makten över digitaliseringen förs i barn- och ungdomslitteraturen på tematisk nivå. Utan tvekan är en allestädes närvaro av digital teknik det rådande paradigmet i utgivningen. Olsson liknar denna närvaro vid en sladdhärva, ur vilken han frigjort tre huvudsaddar: det digitalt kompetenta barnet, det dataspelandet barnet och det sociala medianvändandet barnet. Här vilar fokus på några möjliga tematiska ingångar, medan andra – till exempel digitalt motstånd, digitala rebeller, barn- och unga som tar avstånd och motarbetar digitalisering – som en följd av de metodologiska vägvalen inte framträder.

Kartläggningen av digitala representationer är avhandlingens huvudresultat. Den period Olsson undersöker präglas av ständig och snabb förändring gällande digital teknik, praktiker och diskurser kring det digitala. Här framträder genusrelaterade skillnader i pojkars och flickors digitala praktiker samt den föräldraoro kring övergrepp och digital inkludering som förekommer. Olsson har riktat sökluften brett från bilderböcker till skräck och fantasy och vardagsrealism, allt i avsikt att göra en inledande översikt av det digitala landskapet i samtida barnlitteratur. Sina fynd läser han bland annat genom Nodelmans antagande att vuxna skriver om vad de föreställer sig att barn bryr sig om att läsa, men att även en didaktisering samtidigt pågår, och att denna didaktisering värderar den digitala tekniken i relation till kategorierna barn och barn- och ungdomslitteraturen representerar och didaktiserar den digitala tekniken på ambivalenta sätt, starkt formade av ett dominerande vuxenperspektiv på ungas teknikanvändning. Spänningsfältet mellan vuxenföreställningar och barns föreställningar tar sig i materialet uttryck i mediestrider mellan unga,

vuxna och i relation till själva tekniken, detta både på individ- och samhällsnivå.

Olsson konstaterar att digitala gestalter är nöder i ett tveetydigt nätverk där digital teknik och diskurs filtreras genom ett vuxenperspektiv. Det att vuxna skapar barnlitteratur innebär inte nödvändigtvis som Olsson hävdar enbart att barn inte skulle kunna ha och ta makten i fiktionen. Tvärtom skulle säkerligen barnets och den ungas agens när det gäller digitalisering och teknologi som en form av motstånd och teknologisk utopi ha framträtt mer om de metodologiska grundpremisserna i hans avhandling hade formulerats annorlunda. Självt hör jag till den kategori vuxna som lider av digital tröghet, med bristande intresse och motivation. Huruvida en motsvarande tröghet, med motsträviga och förlegade representationer av digitalisering förekommer i materialet är något Olsson förbiser. Frågan om huruvida någon känner sig som "roadkill on the digital highway" hänger samman med diskussionen om barn- och ungdomslitteraturens strävan att finnas mitt i sin samtid. Är det ens möjligt i den digitalt rusande tidsåldern vara digitalt uppdaterad i bokform eller föräldras de litterära representationerna i snabbare takt än innan och kan de rentav omges av digital nostalgi? Har barn i egenskap av digitala aktörer mer agens än vad Olssons metodologiska val tillåter honom att urskilja? Sådana självreflexiva återkopplingar hade Olsson gärna fått bjuda på.

I sin avhandling följer Jakob Olsson en pågående och högst inflytelserik utveckling inom det litterära fältet, bemöter samhällsaktuella frågor samt påvisar barn- och ungdomslitteraturens hantering av dessa. Avhandlingen ger en överblick av hur digitalisering och teknologiutveckling representeras och därutöver hur dessa omges av återkommande mediestrider i svensk barn- och ungdomslitteratur från millennieskiftet till pandemiutbrottet. Genom att uppmärksamma betydelsen av samtidens syn på vad ett barn är samt på vuxnas maktövertag i relation till digitalisering öppnar avhandlingen för ett fördjupat studium av digital teknologi och samtida mediestrider och vidgar därmed den litteraturvetenskapliga barnlitteraturforskningen i riktning mot att studera det digitala och teknologiska ur ett maktkritiskt perspektiv. De invändningar som här framlagts förtar inte det faktum att Olssons avhandling utgör ett välkommet bidrag till ett på svensk botten tämligen underbeforskat område. Det barnlitterära forskningsfältet har berikats med en läsvärd studie om digitalisering, teknikut-

veckling och mediestrider i periodens barnlitteratur och med tanke på den rusande teknikutvecklingen och digitaliseringen är detta ett givet ämne för framtida forskning.

Mia Österlund

Ylva Perera, *Skrivande som motstånd: Antifascism i Mirjam Tuominens prosa*. Åbo Akademi. Åbo Akademis Förlag. Åbo 2025.

Den finlandssvenska författaren Mirjam Tuominens (1913–1967) böcker har under det senaste decenniet återutgivits på svensk mark – av Moderlista och, framförallt, det lilla förlaget Eskaton. Nu har författarskapet också ägnats en sammanläggningsavhandling, *Skrivande som motstånd: Antifascism i Mirjam Tuominens prosa*, skriven av Ylva Perera, kulturredaktör vid Hufvudstadsbladet. Tuominens författarskap verkar med andra ord ha fått en förnyad aktualitet – på sätt och vis är det också vad Pereras avhandling, framlagd vid Åbo Akademi i oktober 2025, försöker visa. Som undertiteln indikerar handlar den om det antifascistiska i Tuominens prosa, ett ämne med hög samtidspolitisk relevans, även om Perera mestadels stannar inom Tuominens historiska kontext.

Avhandlingen består av fyra artiklar och en kapp, i vilken två frågeställningar formuleras: "1. Hur skildras fascismen i Tuominens skönlitterära produktion på ett tematiskt plan, och hur konstrueras motståndet mot densamma? 2. På vilket sätt kan Tuominens syn på skrivande – samt formen hennes texter tar – ses som uttryck för en antifascistisk poetik?" Det är vida begrepp och stora frågor, som genom Tuominens plats i ekvationen dock blir relativt välavgränsade, hanterbara, möjliga att besvara.

Avhandlingen bygger på en gedigen inläsning i Tuominens författarskap, den litteraturhistoriska kontexten samt den existerande sekundärlitteraturen om bäggedera. Tuominens forskning är inte särskilt omfattande, men heller inte försumbar. Tuominen finns presenterad i ett antal litteraturhistoriska verk, det finns ett par biografier, och ett ganska stort antal bokkapitel, essäer, förord och kulturtidskriftsartiklar. En akademisk studie i bokform föreligger (Siv Illmans religionspsykologiska studie om Tuominens sista bok), och det lär finnas ett pågående avhandlingsprojekt i Helsingfors som Perera dock inte har haft tillgång till. Föreliggande

studie är alltså inte riktigt ett pionjärbete, men däremot den första akademiska ansatsen att ta ett större grepp över författarskapet.

Utöver Tuominen och den finlandssvenska kontexten, innehåller avhandlingen en bredare diskussion om antifascismen som begrepp och poetik. Detta ämne är svårare att avgränsa. Begreppet "antifascism" är naturligtvis helt beroende av begreppet "fascism", som i sin tur är mycket komplext och omdebatterat, öppet mot frågor av både historisk och ideologisk karaktär. (När ägde fascismen rum? Hur ska den definieras? Är den något passerat, eller något fortlevande? Vilka är dess politiska kännetecken? Etc.) Fullständig överblick över detta ämne är knappast möjlig, men Perera har god insyn i frågorna och ändamålsenlig överblick över teorierna och forskningen, i synnerhet beträffande antifascismen. Det innebär att avhandlingen undviker två risker: att aldrig riktigt komma till saken (för att det teoretiska förarbetet helt tar över), eller att upprepa sådant som redan sagts (för att den teoretiska grunden är för svag).

Det deklarerats tydligt i kappan att avhandlingen aktivt undviker en färdig definition av sina mest centrala begrepp: det är "avgörande för avhandlingens metod att inte ha en på förhand fastslagen definition av fascism och antifascism som pådyvlas Tuominens texter, utan det jag gör i artiklarna är att läsa hennes skönlitteratur i dialog med andra tänkare som utforskat fascismen" (41). Det valet gör diskussionen dynamisk och öppen, utan att för den skull bli riktninglös. Resultatet är mycket läsarvänligt, analysen är överlag initierad och självkritiskt prövande, inte självriktfärdig eller naiv.

Vad avhandlingen gör – dess metod om man så vill – är att konfrontera Tuominens verk med en bred palett av forskning och teori om fascism och antifascism, för att på så vis få syn på nya aspekter av Tuominens verk, men också för att uppnå en ny förståelse av antifascismen via Tuominen. De viktigaste teoretikerna är, i rangordning, Gilles Deleuze & Félix Guattari (och begreppet mikropolitik), Hannah Arendt (totalitarismen) och Harald Ofstad (föraktet för svaghet). Även posthumanistisk teori (Cary Wolfe, Donna Haraway) och cripteori (Alison Kafer) anammas. Det rör sig alltså om en ganska teoretisk avhandling, men den är inte, som det brukar heta, *teoridriven*; snarare drivs den av ett intresse för det antifascistiska, vilket för med sig ett behov av de olika teoretiska perspektiven. Risker med en sådan hållning är att konflikterna mellan teorierna förbises, med följden att

helheten inte hänger ihop. Och det ska sägas att det finns en spänning mellan Arendt-perspektivet och Deleuze & Guattari-perspektivet (jag återkommer till den), men Perera är väl medveten om saken och hanterar den överlag bra.

Den första artikeln, "Om bödeln kunde uttrycka sig": Skrivandet som motstånd och antifascistiskt arbete i Mirjam Tuominens *Besk brygd*" (*Tidskrift för Litteraturvetenskap*, 49, 2019:2–3, s. 38–46), handlar som titeln anger om essän *Besk brygd* från 1947. Artikeln argumenterar för att själva skrivakten utgör en antifascistisk praktik. Här finns också ett resonemang om självmordets tematik, samt en diskussion om Arendt, Deleuze & Guattari och skillnaderna mellan dem. Den andra artikeln har titeln "Från djurets synvinkel är människan nazisten": Djurskrivandets antifascistiska potential i Mirjam Tuominens prosa" (*Historiska och litteraturhistoriska studier*, 95, 2020, s. 43–67). Här introduceras ett posthumanistiskt perspektiv i en diskussion om det djuriska skrivandets antifascistiska potential. Novellen "Bara en hund" hamnar i centrum, men även här är *Besk brygd* viktig. Den tredje artikeln: "Att skriva sig klarsynt. Mirjam Tuominens antifascistiska poetik" (*Finlandssvensk antifascism. Politik, debatt och litteratur 1920–1950*, red. Anders Ahlbäck, Matias Kaihovirta & Ylva Perera, Helsingfors/Stockholm: Svenska litteratursällskapet i Finland/Appell förlag 2025, s. 403–438) handlar om Tuominens klarsynhetsideal och om skulden som ett mänskligt grundvillkor. Här diskuteras ett ganska stort antal texter, av olika slag: noveller, essäer, dagböcker och brev. Uttrycksförmåga och fantasi framstår här som viktiga medel i motståndet mot fascismen. Den fjärde och sista artikeln, "Skriva ur säret. Antifascism genom svaghet, lidande och medglädje i Mirjam Tuominens prosa" (*Samlaren*, 145, 2024, s. 273–304), fokuserar svaghet, utsatthet och lidande, men också humor och medglädje. Här etableras en distinktion, eller som det beskrivs, en "skala mellan" inre och yttre antifascism (277), även om samma spår har dykt upp även i de tidigare artiklarna. Detta är en central poäng i avhandlingen.

Det går inte att komma ifrån att sammanläggningsformen har vissa nackdelar (vid sidan av fördelarna): vissa upprepningar är svåra att undvika, och även om det går att justera projektets kurs efterhand, går det inte att ändra på det som redan har publicerats. De två sista artiklarna framstår som något mer fylliga än de två första, men Perera lyckas bra med att knyta ihop delarna och diskussionen

i den 107 sidor långa kappan. Efter de obligatoriska inslagen (inledning, bakgrund, syfte, materialdiskussion, presentation av författarskapet, litteraturhistorisk kontext, tidigare forskning) följer en ganska lång teoretisk diskussion om relationen mellan antifascism och skönlitterärt skrivande. Arendts idé om den "banala ondskan" tas upp, liksom Deleuze & Guattaris begrepp "mikropolitik". Efter en metoddiskussion och en sammanfattning av artiklarna följer en tio sidor lång sammanfattning av avhandlingens viktigaste resultat, i form av tio punkter. Det som punktats upp är alltså svaret på frågan hur Tuominens antifascism ser ut. De i mina ögon viktigaste slutsatserna: Fascismen finns också inom oss. Antifascism gror ur samvaro med spådbarn, djur och utsatta. Antifascism är glädje. Antifascism förutsätter både närhet och avstånd. Antifascism förutsätter fantasi. Antifascism hänger samman med litterär form. Antifascism är en inre och yttre praktik. Till sist följer en diskussion om huruvida antifascismen är politisk eller etisk, en diskussion som också knyter an till dagens politiska verklighet.

Avhandlingen mynnar ut i ett anspråk på att förnya Tuominen-forskningen, och efter avslutad läsning framstår det som välmotiverat. Hädanefter blir det till Perera man måste vända sig om man vill veta eller säga något nytt om Mirjam Tuominen. I förlängningen av det anspråket är avhandlingen dessutom ett viktigt bidrag till en mer generell diskussion av förhållandet mellan litteratur och fascism / antifascism. De flesta av avhandlingens diskussioner och analyser har på det sättet en giltighet bortom Tuominen-forskningen, ja även långt utanför den akademiska forskningens rum.

Med detta sagt finns det naturligtvis också en del att diskutera eller invända mot i avhandlingen. Det gäller till att börja med behandlingen av materialet. Det är, som redan undertiteln indikerar, Tuominens prosa Perera studerar, den som skrevs mellan 1938 och 1949. (Perera kallar det "den första fasen" av författarskapet, "och början av den andra" (16), innan steget in i lyriken tas.) Den viktigaste, eller mest diskuterade texten är som sagt *Besk brygd*, men denna essä flankeras av noveller, men också dagboksnoteringar och brev. Det som saknas är en mer systematisk hållning till detta material. Man hade till exempel kunnat tänka sig att artiklarna tog sig an olika årtal, olika genrer eller olika teman. Istället griper artiklarna aningen godtyckligt tag i de texter som tjänar dess syften, även om de har behandlats tidigare. I kappan förklarar Perera att

de två senare artiklarna breddar de två första artiklarnas snäva urval (*Besk brygd* och novellen "Bara en hund") genom att ta sig an "texter från alla åtta böcker i primärmaterialet, för att både fördjupa och bredda undersökningen av forskningsfrågorna som de två första artiklarna gett upphov till" (17). Och visst, men det hindrar inte att novellerna fyller en mer marginell funktion i avhandlingen. Därmed tenderar de att bli mer av illustrationer än objekt för en mer förutsättningslös analys.

Om det på det här viset finns en essäistisk hållning i behandlingen av materialet (urvalet verkar ha styrts av syftet, snarare än att frågorna vuxit ur en systematisk blick på materialet), så kan en likartad hållning spåras i syftesformuleringen. "Syftet med avhandlingen är således att undersöka vad som blir synligt i Tuominens författarskap när det läses med antifascismen som lins, och vad antifascism kommer att betyda när begreppet belyses genom Tuominens texter" förklaras det i kappan (15). Antifascismen är alltså å ena sidan en *lins*, å andra sidan ett *begrepp* som belyses av Tuominens texter. Längre fram betonas det att antifascismen inte i sig är någon "läsmetod" (72). Och i sista artikeln beskrivs antifascismen som en "resonansbotten" i Tuominens verk (273). Vad man kan notera i dessa och andra exempel är en spänning mellan antifascism som något forskarsubjektet tillför, eller antifascism som en egenskap i undersökningsobjektet. Spänningen finns i syftesformuleringen, och återkommer i metoddiskussionen där det diskuteras hur Tuominens gestaltning av antifascismen kan synliggöras: "Det [synliggörandet av fascismen] är i sig en del av att läsa antifascism, eftersom jag ser Tuominens exponering av fascismens verknings-sätt som en viktig aspekt av antifascismen i hennes litteratur" (74). Utöver spänningen subjektivt/objektivt (är det *läsningen* som är antifascistisk, eller *verket*?), framträder här två nivåer av läsande/exponering: för det första Tuominens exponering av fascismen, för det andra Pereras exponering av gestaltningen av fascismen.

Att denna spänning, oklarhet eller dialektik i viss mån är medveten och befogad hindrar inte att den väcker frågor. Om antifascismen både är något hos undersökningsobjektet och något i forskarblicken, kan då undersökningen alls misslyckas? Kommer inte det som analysen hittar att, närmast per automatik, vara antifascism? Risken är, annorlunda uttryckt, att litteraturen och litteraturvetenskapen blir på förhand antifascistiska verksamheter, som sammanfaller i samma kamp, samma motstånd,

grundade i samma värdegemenskap, snarare än av en förutsättningslös undersökning.

Perera menar att antifascismen hänger ihop med poetiken, det vill säga med olika val i skrivandet. Antifascismen "kan driva skönlitteraturens estetiska utformning" står det i sammanfattningen. Och i nästa mening: "valet av stil är en etisk och politisk fråga för Tuominen" (92). Det framstår som en helt korrekt slutsats, som också innebär att fascismen inte behöver tematiseras för att vara en realitet – antifascismen ligger i formen, i stilen. Och likväl väcker stil-begreppet – som visserligen inte spelar någon viktig roll i avhandlingen – en mer kritisk fråga. Leder det inte, med Pierre Bourdieu i minnet, till smakpreferenser och klasstillhörighet snarare än etik och politik? Vilket möjligen, på ett mer besvärande vis, träffar något sant: att fascism/antifascism idag har blivit en fråga om smak och identitet. (Är det inte ofta av just de skälen vi förfasas över Donald Trump: på grund av hans vulgaritet?) Hamnar inte även idén om skrivandet som *motsstånd* därmed i ett annat ljus? Annorlunda formulerat: är inte motsåndet den mest förutsägbara formen av skrivande? Och är inte Tuominen intressant för att det, som Perera framgångsrikt visar, finns en annan typ av antifascism hos henne: mer ambivalent och subtil, mindre självgod, mer molekylär än totalitär? Det vill säga: är avhandlingens huvudtitel egentligen särskilt lyckad?

En annan intressant aspekt, som gränsar till de frågorna, är förhållandet mellan *etik* och *politik*. Perera själv menar att avhandlingens perspektiv är politiskt snarare än etiskt. I kappan reflekterar hon över valet "av den medvetet politiska termen 'antifascism' i stället för att tala om 'etik' eller 'humanism.'" (94) Det valet hindrar emellertid inte att det etiska får stort utrymme. I artikel 2 talas det om Tuominens breda "intresse för etik" (art 2, 46), i artikel 3 beskrivs det hur skrivandet kan förvandla den skrivande "i en mer etisk riktning" (art 3, 415). I den artikeln finns också ett avsnitt med rubriken "Etiken i poetiken" (art 3, 424 ff). Ibland förbinds det etiska och politiska, men då på så vis att etiken framstår som politikens grund: Tuominens "politiska övertygelse kan inte bara karaktäriseras som en åsikt eller identitetsmarkör, utan är en etisk hållning som präglar hennes skönlitterära arbete" (art 1, 38). Artikel 4 lutar sig delvis mot Elisabeth Hjorth som menar att "litteraturen ställer läsaren inför ett ansvar som kan formuleras i etiska termer" (277). Perera fortsätter: "Litteraturens politiska potential ligger då i att bjuda in läsaren till

ett tillstånd av förtvivlan och delad osäkerhet som öppnar för att ett mer etiskt förhållningssätt till världen ska kunna ta form" (277). Även om det är Hjorth som refereras, är det, som jag förstår det, ett synsätt Perera ansluter sig till: det politiska inlemas i en mer grundläggande etik.

I slutet av kappan förklarar Perera att hon under arbetets gång kritiserats för att "politisera" Tuominen (95). Det är en intressant anmärkning, som belyser hur hennes avhandling avviker från tidigare Tuominen-läsningar. Och likväl skulle jag vilja invända att hon inte politiserar Tuominen *tillräckligt mycket*. Framförallt är det inte särskilt mycket politik i marxistisk bemärkelse (ekonomi, materiella omständigheter, produktionsförhållanden, klasskamp, samhälle) i avhandlingen. Fascismen/antifascismen diskuteras i termer av ansvar, skuld, klar-synthet, ambivalens, med mera. Det är inget orimligt i det, men det innebär att en mer materialistisk förklaringsmodell försvinner ur sikte. Man skulle också kunna säga att Arendt får sista ordet. Deleuze & Guattaris begrepp om det mikropolitiska får visserligen stort utrymme, i synnerhet när det gäller att förstå Tuominens idé om en inre fascism, men i slutändan är det ändå mer humanistiska och etiska sidor som hamnar i centrum: erkännandet, fantasin, medkänslan, medglädjen, utpekandet, och så vidare – lösningarna finns så att säga på individnivå snarare än i samhället.

I det avseendet närmar sig avhandlingen en tidstypisk tendens att, avsiktligt eller oavsiktligt, avpolitisera saken genom att förvandla antifascism till en etisk fråga, rent av en smakfråga. Att vara antifascist handlar, med det synsättet, om att ha rätt (liberala) värderingar och en subjektiv förmåga att känna, tänka och uttrycka sig väl – kort sagt, att vara en god människa. Problemet är att det synsättet gör det svårare både att förstå fascismen historiskt och att bemöta den (bortom det rent moraliska avståndstagandet) när den framträder i samtiden, både i samhället och i individen själv. Det vore orättvist att anklaga Perera för den hållningen – framförallt för att hon övertygande visar att Tuominens antifascism är mer komplex, självkritisk och posthumanistisk – men den ligger, menar jag, i tangentens riktning, i förlängningen av ovan nämnda etiska slagsida.

En sista fråga värd att diskutera är den antifascistiska poetikens inre logik. Vid ett tillfälle, i den andra artikeln, talas det om en "konsekvent antitotalitär hållning" hos Tuominen. Det ser ut som ett oxymoron: borde inte det *antitotalitära* vara det in-

konsekventa snarare än det konsekventa? Om det är hårklyverier, så är det också en ingång till en fråga eller ett tema som kunde formuleras som antifascismens fascism. En passage som avhandlingen återkommer till flera gånger är intressant i det perspektivet. Den är hämtad ur *Besk brygd* och inleder kappan: "Du människa, som i denna stund med en axelryckning slår igen min bok och lägger undan den för att återgå till din dagstidning – gör det inte, just för dig, just till dig talar jag – just dig gäller detta. Du har en bödel inom dig liksom jag och om din bödel inte hotar dig med död, så mycket värre kanske" (13). Här upprättas ett inre hot: det finns någon inne i dig som måste bekämpas. Vad textjaget uppmanar till motstånd mot är egentligen inte den inre bödeln, utan tidningsläsarens passivitet: att reagera med en småborgerlig axelryckning, att inte göra någonting. Det som indirekt frammanas är resolut beslutsamhet, bestämd handlingskraft, som ett nödvändigt svar på den inre bödeln.

Det finns, som Perera visar, fler exempel hos Tuominen på den attityden. Idealet om "böcker liknande piskrapp" (34) hör hit, liksom tankegången "om bara människan försvunne" (art 2, 51) i *Besk brygd* – det vill säga idén om utplånandet som en önskvärd möjlighet. Eller, talet i "Bara en hund", om "ett livstillstånd där jag verkligen hör hemma, där jag bara genom att leva helt enligt min egen natur kunde bli kvitt denna fasa" (114 f). Den fråga som dessa exempel (på handlingskraft, entydighet, utplåning, naturtillståndets sanning) väcker är om det inte finns en fascistisk tendens i Tuominens egna *estetiska* ideal. Perera snuddar vid den frågan, men viker som jag uppfattar det ändå undan från den. I slutändan är det som att behovet av rätt svar – en antifascistisk poetik – gör att det andra måste sorteras bort. Vilket öppnar sig mot en intressant förklaring: är det den litteraturvetenskapliga institutionen eller genren som, i sitt behov av resultat och entydighet, är fascistisk? Det vore givetvis en överdrift att påstå det, men överdrifter kan ofta snudda vid något sant.

Men även om det skulle vara så, är Pereras essäistiska hållning ett bra motgift: en form av antifascism inympad i den fascistiska apparaten. I slutändan går det inte att hävda något annat än att hennes utredning av antifascismen hos Tuominen är noggrann, öppen, produktivt prövande, genomgående kompetent och därför, trots mina försök till kritiska frågor, mycket övertygande.

Sven Anders Johansson

Maria Renman, *Joel Petterssons folklivsprosa*. Åbo Akademi. Åbo Akademis förlag. Åbo 2025.

Joel Pettersson (1892–1937) var en åländsk bondson, konstnär och självlärd författare, verksam under de första decennierna av 1900-talet. Under sin livstid publicerade han endast några enstaka bidrag i tidningar. Pettersson dog på Grelsby mentalsjukhus 1937 och hans efterlämnade papper donerades till Ålands landskapsarkiv. Därefter gick det en anseelig tid före materialet åter såg dagens ljus. Petterssons "litterära kvarlåtenskap består [alltså] av manuskript som oordnade låg i en kartong i Ålands landskapsarkiv till närmare fyrtio år efter hans död", summerar Maria Renman i inledningen till sin doktorsavhandling. Först framme var den åländska författaren Valdemar Nyman, som i början av 1970-talet samlade, redigerade och publicerade fyra volymer Pettersson. Utgivningsarbetet fortsatte på 1990- och 2000-talen med ytterligare fyra utgåvor prosatexter sammanställda av förlagsredaktören Ralf Svenblad. Svenblad har också gett ut en samling pjäser av Pettersson.

Även i sin redigerade form är Petterssons texter till sin karaktär mycket varierande, mångfacetterade och associativa, repetitiva och tidvis även fragmentariska. Texterna spretar i många riktningar och är fulla av sidospår, kommentarer och utvikin- ningar. De laborerar med många genrer och perspektiven skiftar i snabb takt. De låter sig inte inordnas i ett enhetligt berättarmönster och kan därför beskrivas som "ofullbordade", menar Renman. Att ge en sammanfattande bild av det pettersson- ska författarskapet är med andra ord en sann utmaning.

Renman formulerar avhandlingens centrala på- stående enligt följande: "Min tes är att i prosatex- terna förkroppsligas kunskapssökandets tematik som en process." (s. 15) Det är många led att hålla reda på: kunskapssökande, tematik, förkroppslig- ande, process. Lite tidigare (s. 12) har målet ut- tryckts på ett lite enklare sätt: Renman studerar Petterssons poetik "med fokus på kunskapssökan- dets uttryck och funktion i prosan". Hon närmar sig det konstnärliga skapandet som ett epistemo- logiskt projekt. Forskningsfrågorna är på en hög abstraktionsnivå: hur förverkligas den epistemo- logiska funktionen i prosan? Hur förkroppsligas kun- skapssökandet i ett till form och innehåll mångfa- cetterat författarskap? Och slutligen: hur formar sig en litteratur som enligt Renman befinner sig i brytningspunkten mellan modernism och folk-

livsskildring, biografisk verklighet och fiktiv värld? Renman utgår från de av Nyman och Svenblad redigerade volymerna men stöder sig ställvis också på det återstående arkivmaterialet som består av längre berättelser, korta odaterade texter samt textfragment. Texterna hon undersöker är från åren 1915–1925.

Avhandlingen tar sig an ett författarskap som endast enstaka forskare har intresserat sig för och då främst från ett biografiskt perspektiv. Det finns ytterst lite litteraturvetenskaplig forskning om detta egenartade författarskap, ingen har heller tidigare vågat sig på en helhetsbild av det slag Renman eftersträvar. Här finns med andra ord en tydlig forskningslucka att fylla. Petterssons texter är dessutom intensiva och levande, även uppfinningsrika och egenartade. Han beskriver människor i sin omgivning och livet i en liten bygemenskap, skildrar skönheten och fulheten i det lantliga livet och i naturen, gör skarpa iakttagelser av sociala normer och strukturer, irrar sig i fantasier av diverse slag, med mera. "Jaget" som framträder i texterna är flerfaldigt och splittras i ett "du" eller "pojken". Detta gör det problematiskt att läsa berättelserna som rena självbiografiska texter, menar Renman.

Avhandlingen består av en inledning samt tre analyskapitel med ett antal underkapitel. I inledningen beskrivs Joel Petterssons författarskap och materialläget, texternas utgivningshistoria och de redigerade utgåvornas relation till varandra. Här återger Renman avhandlingens viktigaste teoretiska utgångspunkter och placerar Petterssons texter inte bara i en finlandssvensk utan också nordisk och allmän europeisk litterär kontext. I analyskapitel 2, "Att iscensätta narrativ" studerar hon biografiska texter och texter som problematiserar skapandets tematik samt redogör för Petterssons språkbruk. I kapitel 3 undersöker Renman berättelser som gestaltar folklivet på landsbygden och i kapitel 4 diskuterar hon hur det epistemologiska förhåller sig till etik och estetik i Petterssons prosa. I kapitlet blickar Renman också ut mot Petterssons övriga konstnärliga verksamhet och hur den knyter an till prosans kunskapssökande dimension. Avhandlingens viktigaste resultat sammanfattas i en slutdiskussion.

Avhandlingens disposition är okonventionell och jag kommer att återkomma till detta. Men redan här kan konstateras att så tidigt som i kapitel fyra "En folklivspoetik" ger Renman läsaren en första sammanfattning av arbetet och kommer med dess viktigaste slutsatser. Kapitlet lyfter fram gen-

rerikedomen och genrekonfrontationerna i författarskapet, hur författaren använder sig av ironi i sitt kunskapssökande projekt, hur det estetiska och etiska förenas och hur den moderna tiden gör sig påmind i Petterssons produktion. Kapitlet belyser på ett mångsidigt sätt de viktigaste kännetecknande dragen i författarskapet. Det tangerar också en annan del av Petterssons konstnärskap, marionettdockorna han tillverkade, som en del av skapandeproblematiken och hans utforskande av den mänskliga kroppen.

Arbetets teoretiska fundament vilar på den ryska litteraturvetaren Michail Bachtin vars synpunkter och begrepp uppdateras genom nedslag i nyare forskning som bygger vidare på Bachtins tankar och texter. Renman tangerar såväl Bart Keunens av kognitiv psykologi och postklassisk narratologi influerade syn på Bachtin som Joy / Jay Ladins taxonomi över kronotoper. Hon hämtar verktyg också från genreteori, närmare bestämt från forskare såsom Alastair Fowler, Jean-Marie Schaeffer och Bachtin. De använda metoderna är textanalys, närläsning och komparation.

Undersökningen präglas av en myckenhet av perspektiv och begrepp. De mest framträdande och centrala är kronotop, grotesk, genre, karneval, det dialogiska, författarinstant och modernitet/modernism. Genrer ser Renman som "potentiella bärare av idéer och föreställningar om att vara människa och om den värld människan lever i." (s. 19) Medan kronotoper utgör "den kärna i vilken den utomlitterära världen möter textens verklighet, frilägger underliggande meningssammanhang och skapar nya betydelser" (s. 28) fångar grotesken in "en form för den epistemologiska strävan som förkroppsligas i texten". (s. 32) Även många andra begrepp och aspekter träder fram under arbetets gång. Det för Petterssons texter typiska, kluvna jaget undersöks både som en dialogisk författarinstant och en mångtydig självbiografisk referent. Renman tangerar texternas metaaktivitet, tar till performativ biografism, skildrar textnätverk, med mera. Studien visar på en god kännedom om forskningen i de många, divergerande ämnen som tas upp i avhandlingen.

Sedd mot den tämligen omfattande teoretiska bakgrunden är det besynnerligt att Renman i sin titel varken lyfter fram den för avhandlingen centrala epistemologiska utgångspunkten eller rågången mellan modernism och folklivsskildring i författarskapet som hon menar att präglar författarskapet. Avhandlingen heter rätt och slätt *Joel*

Petterssons folklivsprosa trots en av dess centrala teser är att Petterssons texter undflyr klassificeringar.

Renman har två hypoteser, 1. att Joel Petterssons författarskap kan läsas som ett epistemologiskt projekt samt 2. att författarskapet förekommer i gränslandet mellan folklivsskildring och modernism. Utgångspunkterna för avhandlingen är ambitiösa och intressanta. De bachtinska begreppen, särskilt kronotopen både i dess ursprungliga såväl som dess uppdaterade form, ter sig som rimliga, tillräckliga och fruktbara verktyg för projektet. Renman vill kombinera liv och dikt på ett sätt som inte resulterar i en direkt biografisk tolkning, men inte heller lösgör sig från den totalt. Jag uppskattar Renmans strävan att lyfta fram litteraturens existentiella och etiska dimensioner samt värdesätter hennes ambition att forska i ett säreget, förbisett författarskap. Premisserna för arbetet är med andra ord goda.

Däremot finns det en hel del att önska i sättet hur ämnet och forskningsproblemen avgränsas samt i hur undersökningen genomförs. Mängden teoretiska ingångar och begrepp kombinerat med ett mångfacetterat författarskap bidrar till att avhandlingen ger ett kalejdoskopiskt intryck. Där läsaren förväntar sig avgränsning och fördjupning bjuder Renman på expansion och bredd. Här finns en outtalad önskan att belysa så många aspekter som möjligt i Petterssons berättelser på en gång. Eller en oförmåga att välja och avrätta.

Ett av problemen ligger på en mycket grundläggande nivå. I inledningskapitlet anger Renman att hon kommer att arbeta induktivt samt att hon när läser utvalda texter vilka sedan anknyts till avhandlingens övergripande frågor. Riktningen är alltså från de enskilda texterna till mera övergripande frågor. Men genast därefter presenterar hon sina teorier och begreppen hon använder i sin analys. Vidare argumenterar Renman för mångfalden av perspektiv med utgångspunkt i materialet och skriver att "i de båda analyskapitlen byggs teoridiskussionen ut genom ett eklektiskt införlivande av ytterligare teoretiska begrepp" (s. 19).

Det är inget fel på ett induktivt arbetssätt, tvärtom: det kan vara ett riktigt bra sätt att strukturera en litteraturvetenskaplig avhandling. Nu arbetar Renman emellertid inte (endast) induktivt. Hon inleder med att presentera de teoretiska ingångarna före hon går till analysen (deduktion). För att sedan i analyskapitlen ta till flera begrepp med hänvisning till den analyserade textens kvalitet (induktion). Att hon arbetar både induktivt och deduktivt har sedan konsekvenser för analysens logikhet.

Det redan nämnda kalejdoskopiska intrycket ökas ytterligare av att Renman i ett kapitel diskuterar valda avsnitt ur ett antal berättelser för att sedan studera samma avsnitt ur andra perspektiv i följande kapitel. Avhandlingens disposition är varken konsekvent tematisk, berättarteknisk, genreanknuten eller kronotopisk utan en blandning av flera ingångar och principer. Därmed blir inte heller analysen av de petterssonska texterna helt systematisk, något som Renman också själv påpekar. Strukturen ger även upphov till upprepning. Renman uttrycker visserligen en medvetenhet om dessa brister men drar inte några konsekvenser av sin iakttagelse. Istället argumenterar hon för en syn på berättelserna som ett textnätverk och menar att detta "för med sig en strukturerad upprepning, en i analyskapitlen återkommande omtagning av avhandlingens övergripande frågeställningar med avsikten att belysa texternas mångfaldiga epistemologiska uttryck". (s. 15) Skillnaden mellan å ena sidan texternas egenskaper, å andra sidan hur analysen är disponerad grumlats till.

Ett annat problem är uppdelningen Renman gör i inledningskapitlet mellan 1. teorier om prosan i relation till kunskapsform och textnätverk (forskare såsom Fowler, Schaeffer, Bachtin, Keunen, Lavin) och 2. verktyg i analysen. I den första kategorin ingår begrepp såsom genre, genrenätverk, kronotop, dialogicitet, grotesk princip, den groteska kroppen. I den andra kategorin placerar Renman termer som biografi, dialogisk författarinstans, verklighet, värld, modern, modernitet, modernism – begrepp som ska belysa relationen mellan text och kontext. Denna uppdelning känns inte bara omotiverad utan går också mot gängse forskningspraxis där man härleder analysverktygen från de teorier man använder. Dessutom följer Renman inte sin egen uppdelning. Till exempel begreppet kronotop som ingår i kategori 1 är ett verktyg som regelbundet används i analysen. Därmed löses den stipulerade gränsen mellan kategorierna 1 och 2 i praktiken upp.

"För att belysa Joel Petterssons säregna litterära position mellan modernismen och den traditionella folklivsskildringen diskuterar jag författarskapet ställvis komparativt", skriver Renman. (s. 18) Jämförelser med andra samtida författarskap ska bidra till kontextualiseringen av författarskapet. Nu menar jag att det ofta snarare är frågan om paralleller än komparation. Jämförelserna med de samtida finlandssvenska modernisterna fungerar nämligen ofta på ett illustrerande

sätt, inte direkt komparativt. En regelrätt komparation skulle ha krävt en mera ingående diskussion över betydelsen av de likheter och skillnader som träder fram. Däremot belyser parallellerna till samtida finlandssvenska modernistiska författarskap väl hur annorlunda och egenartade Petterssons texter är när de ställs sida vid sida med t.ex. Hagar Olssons, Elmer Diktonius eller Edith Södergrans texter.

Renmans analyser är komplexa, mångfacetterade och slingrande – de rör sig tämligen fritt mellan stort och smått, konkret och abstrakt. Ett återkommande motiv i författarskapet är en mor som arbetar vid sin vävstol. Detta motiv som angränsar till tyg, kläder och mattväv får här fungera som ett exempel på hur Renman läser Pettersson. Medan berättelserna är förlagda i ett konkret bondeliv är textens struktur mytisk, menar hon. I mattväv förvandlas gamla kläder från trasor till material i en ny matta. Denna förvandling går i sin tur mot den moderna linjära tidsuppfattningen. Mattväven ingår i en cyklisk tidsordning som utmärker den mytiska tiden. Hantverket, moderns vävnad, fångar tidens gång samtidigt som något nytt uppstår. Det alldagliga arbetet med mattväven formar sig hos Pettersson "till en berättelseväv i vilken den enskilda människans liv förankras i en vardag med mytiska dimensioner". (s. 92) Detta tolkar Renman som Petterssons sätt att undersöka och ta avstånd till modernitetens alienationsfråga.

Mattvävning blir också till ett konstnärligt projekt: modern har ett eget system för hur mönstret i mattan ska se ut. Inte nog med det, mattväven involverar också bondefolkets liv och historia, men det är en individ som genom sitt skapande arbete lyfter fram folkets historia. Diktandet i sin tur handlar om att foga in människornas historia i en större berättelse. "Ett sådant textskapande möjliggör ett undersökande av existentiella frågeställningar som tillhörighet och främlingskap", skriver Renman. (s. 93) Denna tematik förknippar hon med den modernistiska traditionen som utforskar de psykologiska, etiska, politiska sammanhang och livsformer som ger upphov till känslor av avgrund. Övergången från text till kontext är emellertid inte helt övertygande. Däremot kan jag instämma med Renman när hon konstaterar att Petterssons texter genom detta tema motarbetar främlingskapets sammanhangslöshet. Mattvävandet har ytterligare en dimension som anknyter till begreppet berättelseväv: här omvandlas också det biografiska till dikt med hjälp av mytens omskapande kraft. Mattväv-

naden har med andra ord ytterst många dimensioner, den betecknar inte bara ett konkret motiv i texterna utan fungerar också i en överförd, metaforisk betydelse – Renman drar paralleller mellan mattvävnad och textskapande.

En viss ojämnhet präglar Renmans analyser. I många fall är hennes textläsningar träffande och djupa, i några fall blir analysen en smula ansträngd. Läsningen av det petterssonska skrattet som en strävan att undersöka sociala hierarkiska mönster är träffande och insiktsfull, medan försöken att anknyta skrattet till modernisternas revolterande är inte helt övertygande. En fin tolkning av skrattets topografi och dess rörelsemönster mister något av sin trovärdighet när man går tillbaka till Petterssons text och inser att Renman i sin läsning har förbisett en viktig dimension av skrattet. Skrattet är inte bara en strävan att undersöka och avslöja hierarkiska mönster i samhället och ett uttryck på subversiv revoltanda. Det är mer ambivalent än så. Det anknyter till en dödlig sjukdom vilket blodstörtning är ett tecken på.

Även som helhet är avhandlingen ojämn. Den erbjuder rikligt med ny kunskap om Petterssons texter samtidigt som den är teoretiskt överbelastad och till sin struktur amorf. Analyserna innehåller många fina iakttagelser, belyser författarskapet på ett mångsidigt sätt och kommer med nyanserade och träffande beskrivningar av det petterssonska materialet. Renman beskriver texternas rörlighet på ett nyanserat sätt, placerar en enskild människas historia i ett lokalt och i ett större historiskt sammanhang och visar hur Pettersson befattar sig med existentiella frågor av tillhörighet och främlingskap. Diskussionen av de existentiella frågorna i Petterssons prosa är belysande och beskrivningen av rörelse och gränsöverskridningar träffande. Avhandlingen ger ett exempel på hur skönlitterära verk kan fungera som kunskapssökande och -skapande projekt.

Undersökningen är i sin nuvarande form en litteraturhistorisk undersökning som utgår från Bachtin. Men här finns också aspekter som påminner om andra, nyare riktningar inom litteraturvetenskapen. Den finska litteraturforskningen har på sistone börjat intressera sig för författarpoesi. Även frågorna om relationen mellan etik och estetik samt litteraturens roll i epistemologiska sammanhang är ett växande forskningsområde inom litteraturvetenskapen. Att undersöka genrer ur ett kognitivt perspektiv är även det en intressant och aktuell möjlig riktning. Det finns med andra ord

många spår Renman kan följa i sin framtida forskning.

Kristina Malmio

Fanny Sjö Dahl Lindgren, *Mellan förtrollning och avförtrollning: om vildmarksromantik i norrländsk litteratur*. Umeå universitet. Institutionen för kultur- och medievvetenskaper, Umeå universitet. Umeå, 2025.

Att studera tidigare marginaliserad eller styvmoderligt behandlad litteratur genom att ta avstamp i en beteckning som använts nedvärderande är ett spännande, men inte helt enkelt projekt. Syftet med Fanny Sjö Dahls avhandling *Mellan förtrollning och avförtrollning. Om vildmarksromantik i norrländsk litteratur* (2025) är att "kritiskt undersöka och pröva begreppet vildmarksromantik, dess olika möjligheter, innebörder och användningsområden i en norrländsk litterär kontext", vilket konkretiseras i de två frågeställningarna "Hur har begreppet vildmarksromantik växt fram och etablerats historiskt?" och "Hur kan de fenomen som begreppet vildmarksromantik ringar in förstås på nya sätt med hjälp av samtida ekokritiska perspektiv och idéer om modernitetens framväxt?" (s. 10). Ambitionen är alltså både en begrepps- och litteraturhistorisk kartläggning och en fördjupad förståelse för ett antal både äldre och nyare verk med vissa gemensamma vildmarksromantiska drag.

Studiens teoretiska utgångspunkter utgörs av ekokritik, postkolonial ekokritik och modernitetsforskning. Teoretiker som Ken Hiltner, Kate Rigby och Val Plumwood tas upp vad gäller det ekokritiska perspektivet och Huggan & Tiffin angående det postkolonialt ekokritiska. Dessutom fungerar Kerstin Ekmans roman *Rövarna i Skuleskogen* (1988) som teoretisk dialogpartner, när skildringar av förändrade relationer mellan mänskliga och natur analyseras i de äldre texterna. Vad gäller modernitetsforskning anlitas främst Sven-Erik Liedman och Marshall Berman, men även Max Weber och hans begrepp *förtrollning* och *avförtrollning* är centrala, liksom i viss mån Johan Edlunds *återförtrollning*. Dessutom lyfts Horkheimer och Adornos beskrivning av den med upplysningen förknippade ontologiska separationen mellan natur och människa fram som viktig.

Själva analyserna i avhandlingen är disponerade i två delar. Den första är i sin tur indelad i två kapitel,

varav det första, "Receptionen av norrländslitteraturen runt förra sekelskiftet" har fokus främst på mottagandet i dagspressen av Pelle Molins novellsamling *Ådalens poesi* (postumt utgiven 1897) samt av hans så kallade epigoner – Alfhild Agrell, Maria Rieck-Müller och Valdemar Lindholm. Sjö Dahl Lindgren tar i analysen av receptionen avstamp i Plumwoods respektive Graham & Tiffins problematiseringar av dikotomin natur/kultur. I kapitel 2, "Vildmarksromantik och dess betydelser", studeras sekundärlitteratur om Norrlands litteraturhistoria och förekomsten av begreppet vildmarksromantik både i dagspress och i facktexter, som exempelvis studier om Molin och andra Norrlandsförfattare. Kapitlet visar hur begreppet vildmarksromantik varierat i betydelse, men framför allt haft en negativ laddning i litterära sammanhang, i bemärkelsen osann och lättviktig.

Den andra delen utgörs av eko- och modernitetskritiska närläsningar av själva skönlitteraturen. Kapitlet "De som bor i skogen" behandlar de äldre verk som kommit att representera vildmarksromantiken – Molins *Ådalens poesi* (1897), Agrells novellsamling *Nordanfrån* (1898), Rieck-Müllers roman *Mellan haf och fjäll* (1901) och Lindholms novellsamling *När Skogen dör* (1901). Dessutom fungerar alltså Kerstin Ekmans *Rövarna i Skuleskogen* (1988) som dialogpartner i detta kapitel. Sammantaget pekar analyserna ut en samhälls- och modernitetskritisk aspekt i dessa litterära verk, som i hög grad tidigare negligerats eftersom de avfärdats som just vildmarksromantiska i negativ bemärkelse. Framför allt är det exploateringen av naturen som Sjö Dahl Lindgren menar problematiseras i berättelserna, bland annat genom skildringar av folketro och magiska väsen. Här framhålls att det inte handlar om en enkel idealisering av det förflutna eller idén att det går att vrida klockan tillbaka, utan att texterna implicit visar på andra tänkbara vägar.

I sista analyskapitlet, "Spår av vildmarksromantik i samtida norrländslitteratur", behandlas nio romaner, som knyter an till samma tradition: Stefan Spjuts *Stallo* (2012), Mats Söderlunds *Hottet* (2018), Kerstin Ekmans *Löpa varg* (2021) och Nina Wähäs *Testamente* (2019). Analyserna pekar på att skildringar av natur och magiska väsen även i dessa verk kan knytas till en slags modernitetskritik och att de skildrar alternativa, icke-hierarkiska sätt att se på relationen mellan natur och människa.

Därefter sammanfattar Sjö Dahl Lindgren i en slutdiskussion undersökningen av hur begreppet "vildmarksromantik" formats och definierats i re-

lation till norrländsk litteratur från sent 1800-tal och framåt. Begreppet har till största del haft en starkt negativ laddning i reception och forskning och förknippats med världsfrånvärdhet och blindhet för sociala problem och samhällsfrågor, men kanske är det, menar hon, snarare föreställningar eller missuppfattningar om litteraturen i fråga än litteraturen i sig som kritiken handlat om. Avhandlingens analyser lyfter fram en samhällskritisk potential i de äldre texterna och pekar på släktskapet med folktroinfluerad och ekokritiskt intressant nutida litteratur.

Vad gäller avhandlingens disposition är denna å ena sidan väldigt logisk, med tydliga och informativa rubriker. Å andra sidan kan den upplevas som aningen otymplig. Just att indelning inte bara sker i kapitel, utan även i två delar gör vissa metatexter snåriga, till exempel (på s. 44) när delar, kapitel och själva kapitlets olika delar beskrivs. Det är också lite förvirrande att del två och kapitel 3 har samma titel, "De som bor i skogen". En effekt av dispositionen och hur den beskrivs är dessutom att man förväntar sig en ganska tydlig åtskillnad mellan del ett, där receptionen och begreppets utveckling behandlas, och del två som utgörs av litterära analyser. I viss motsättning till rubriker och metatexter ägnas dock redan i första delen ganska stort utrymme åt egna tolkningar av de äldre verken, vilket på det viset föregriper den kommande. Det är förståeligt att dessa insprängda tolkningar i viss mån behövs för att diskutera och analysera receptionen, men ibland tappar man som läsare orienteringen när tolkningsdiskussioner tar stort utrymme och recensionerna hamnar ganska långt i bakgrunden, exempelvis när det handlar om om Agrells noveller i *Nordanifrån*.

En annan kritisk synpunkt, som har både med disposition och med urval och avgränsningar att göra gäller vad som ägnas utrymme i forskningsöversikten. Äldre forskning om vildmarkslitteratur som tas upp är främst Gösta Attorps avhandling om Pelle Molin från 1930, Thorsten Jonssons bok *Stor-Norrland och litteraturen* (1938), Gunnar Qvarnströms avhandling om Lubbe Nordström (1954) och Hans Granlids avhandling om Koch (1957). Av den nyare behandlas exempelvis studier av Anders Öhman, Anders Persson, Karin Edlund och Peter Forsgren. De äldre studierna är både en del av forskningsöversikten och det material som sedan analyseras, i egenskap av att ha bidragit till att skapa den i hög grad negativa bilden av vildmarksromantik. Här är det tydligt att det varit en svår avvägning – det är rimligt att verken har en plats både

i forskningsöversikt och analysavsnitt, men baksidan är att det blir en del upprepningar.

Något som däremot saknas är en kortfattad redogörelse för forskning som haft ett liknande syfte, att i någon mån revidera historieskrivningen i förhållande till olika strömningar och etiketter, som exempelvis Anna Williams problematisering av kvinnliga författares plats i litteraturhistorieskrivning och kanonbildning i *Stjärnor utan stjärnbilder* (1997). Här finns en parallell till Sjödahl Lindgrens projekt i det att författare och texter som inte varit i samklang med sin samtids litterära ideal ofta marginaliseras i efterhand. I den samtida receptionen kan finnas större plats för det som avviker, men litteraturhistorieskrivningens mekanismer gör att vissa för sin tid otypiska författare förses med stämplrar som sedan reproduceras och gör att texterna fortsatt ses väldigt ensidigt. Ett annat exempel i sammanhanget är Linus Ljungströms avhandling, *Jordnära ordbrottningar* (2023), där begrepp som provinsialism, nyprovinsialism och hembygdsskildring problematiseras. Precis som vildmarksromantik har dessa etiketter fått en mestadels negativ klang och förknippats med verklighetsflykt och reaktionär romantik. Begreppen har också det gemensamt att det är verkens, och i viss mån författarnas, geografiska hemhörighet, som på ett förenklande sätt ställs i förgrunden, vilket skulle ha kunnat fungera som en produktiv jämförelsepunkt.

Vidare när det gäller urval av relevant tidigare forskning så anges (på s. 16) att studier om den primärlitteratur som analyseras ska tas upp och vad gäller de äldre verken sker utan tvivel detta, också som sagt eftersom denna forskning dessutom delvis tillhör det som analyseras. När det kommer till de mer nutida verk som behandlas i studien relateras de däremot i princip inte alls till tidigare forskning. Förklaringen ligger säkert i att det finns extremt mycket skrivet, inte minst om Ekman, som inte kan få plats, men något av det som lite mer specifikt relaterar till avhandlingsprojektet borde ha beaktats, om inte i forskningsöversikten så åtminstone i samband med respektive analys. Vad gäller Söderlunds *Hotet* har exempelvis Anna Salomonsson skrivit en artikel med ekokritiska och genreteoretiska perspektiv, som kunde varit intressant i sammanhanget. I Marie Öhmans *Det mänskligas natur* (2015), behandlas bland annat *Rövarna i Skuleskogen* ur ett ekokritiskt och idéhistoriskt perspektiv med fokus på natursystematiken och Ekmans utforskande av en mekanistisk natursyn som innebär att naturen fränkänns egenvärde och moralisk sig-

nifikans, vilket i sin tur legitimerar exploatering. Detta är i hög grad i linje med Sjödahl Lindgrens analyser och en dialog med forskning som denna hade varit välgörande. Alternativt hade det varit på sin plats med en tydligare förklaring till de val, och bortval, som gjorts.

När det i sin tur gäller urval av skönlitterära verk argumenterar Sjödahl Lindgren väl för att hon inte har ambitionen att ge en heltäckande bild av all litteratur som kallats vildmarksromantisk, utan istället vill ha utrymme att gå på djupet med ett urval texter. Vad gäller de äldre exemplen förklaras att urvalsprincipen varit författarskap och texter som blivit representanter för den pejorativa termen vildmarksromantik och det betonas också att de ligger nära varandra i tid och att de ingick i samma diskussioner. Detta är en rimlig urvalsprincip, men man blir som läsare samtidigt nyfiken på alternativen. Det pekas på att det finns fler exempel på norrländsk litteratur som gör bruk av magiska inslag i en samhällskritisk kontext, som till exempel Olof Högborgs *Den stora vreden*, men som inte tas med i studien för att den inte kategoriserats som vildmarksromantik av tidigare uttolkare. På samma sätt väljs Per Hallström bort för att han blev mer positivt bemött och därmed undslapp etiketten ifråga. Här skulle man möjligen ha kunnat vända på det och se dessa författarskap som intressanta exempel i sammanhanget och alltså inte följa samma definition som de som använt begreppet pejorativt.

Urvalet nutida verk är relevant och motiveras väl. Det rör sig om romaner med en liknande tematik som de äldre texterna, med fokus på människa-djur-relationen och inslag av magiska väsen. Vad som däremot inte riktigt explicit görs är huruvida dessa verk är unika eller om det funnits många liknande att välja bland.

Beträffande teori och teoretisk begreppsanvändning så utgår avhandlingen alltså främst från modernitetsforskning och ekokritik. Det resoneras i några passager om hur postkoloniala perspektiv hade kunnat utvecklas i förhållande till diskussionen om de alternativa kunskapssystem som representeras av urfolk, men att detta inte riktigt fått plats. En viss förväntan i denna riktning skapas dock i det avsnitt som avslutar inledningen, "Historiska utgångspunkter: drömmar om Norrland", där exempelvis föreställningar om Norrland som en slags koloni med attraktiva naturtillgångar diskuteras. Ett postkolonialt perspektiv hade också legat nära till hands i samband med att den samiska kontexten berörs i vissa av textanalyserna, liksom

när fruktbara referenser görs till Jonna Bornemarks beskrivningar av modernitetens och rationalitetens övertro på sina egna kategorier och blindhet för andra tänkbara kategorier. Exempel på hur det postkoloniala perspektivet implicit tas i bruk är uttrycket "att tala tillbaka" och det liknande "se tillbaka", som används och kursiveras ett antal gånger i analyserna av Agrells och Molins texter. Formuleringarna leder tankarna till uttrycket "write back", som myntades av Salman Rushdie och sedan använts flitigt i postkoloniala analyser och även i titeln *The Empire Writes Back* (1989), ett portalverk inom postkolonial teoribildning. Sjödahl Lindgrens ordval riktar ljuset på hur subjektivitet och autonomi hos "den andre" skildras i texterna, även detta ett postkolonialt begrepp som används i avhandlingens diskussioner om Norrland som periferi gentemot ett centrum samt om djur i förhållande till människa. Denna teoretiska koppling hade med fördel kunnat synliggöras och fördjupas något ytterligare.

Möjligen kunde även ekofeministisk teori ha anlitats mer explicit i tolkningen av vissa texter. Det beskrivs mycket träffande hur Ekman i *Löpa varg* problematiserar inte bara dikotomin människa-djur, utan också själva ansatsen att nå bortom den:

Berättelsen ställer frågan om det alls är möjligt att representera djuren och till vilket pris? Det är som att Ulfs värld å ena sidan återförtrollas i och med mötet med vargen [...] Å andra sidan framstår denna förtrollning som högst temporär i och med vargens död och Ulfs slutliga ställningstagande för gärningsmannen Kennet. (s. 209)

Frågan om representation är komplicerad och det går aldrig att helt frigöra sig från ett antropocentriskt perspektiv och beskriva djurs upplevelse på ett rättvisande sätt. Detta förtar inte den viktiga ansatsen att ändå försöka rubba på dikotomier och makthierarkier. Vad gäller problematiseringen av slutet i *Löpa varg* tycker jag dock att man kan se på det lite annorlunda än Sjödahl Lindgren gör, just med hjälp av det ekofeministiska perspektiv som finns implicit i avhandlingen i och med referenserna till Plumwood. Att den skyldige slipper stå till svars för att han dödat vargen behöver inte nödvändigtvis ses som att hierarkin människa-djur befästs, utan mer som ett framhållande av att det inte är en enskild, svag och lättpåverkad individ som är problemet, utan snarare de mer övergripande patriarkala strukturerna. Det som problematiseras i *Löpa varg* är kanske främst ett manlighetsideal som inbe-

griper aggressivitet, glorifiering av våld, förakt för känslsamhet och "femininitet" och som också går hand i hand med hänsynslös exploatering av platser, natur och människor.

Ytterligare en tolkningsfråga gäller "Historien om Gunnel", där det å ena sidan beskrivs att Gunnel varit med om ett övergrepp, men å andra sidan talas om "sagosommaren" och att sorgen över att hennes "sommarmarkung" inte kommer tillbaka utan bara skickar pengar är det som knäcker henne. Motsägelsen finns i själva novellen och man kan eventuellt uppfatta det som att texten helt enkelt inte är så välkomponerad. Oavsett hur man ser på den saken skulle den kluvna bilden av Gunnel med fördel kunna länkas till det som i avhandlingen diskuteras i termer av att vissa perspektiv saknas i verken. Endast i skildringarnas marginaler skymtar de som *inte* hade det bättre före det moderna intåg, som kvinnor och svårt fattiga. Avhandlingens analyser visar tydligt på de äldre texternas kritik av moderniteten och allt som går förlorat i och med den. Sjödahl Lindgren framhåller dock att det inte är någon entydig idealisering av det förmoderna som skrivs fram och hon argumenterar för att texterna implicit försöker utmejsla alternativa förhållningssätt, som en vägran att inordna sig och som olika former av tyst motstånd. En problematisering sker också av det ideal om fysisk och mental styrka som återkommer i många av skildringarna, som stor duglighet, att aldrig klaga, att kunna föda barn under en gran och sedan fortsätta med vedhämtningen. Att det var stor risk att dö av graviditet och förlösning framskymtar dock lite i Molins "En ringdans". Här hade det varit intressant med en mer explicit diskussion om huruvida det finns någon kritik av baksidorna av det förmoderna i texterna eller om det mer är något man som (nutida) läsare kan tolka in.

En viktig del av den ekokritiska analysen behandlar hur relationen mellan människa och djur skildras. Ett slående exempel är Molins "En ringdans medan mor väntar" där en man, med det symboliskt intressanta namnet Salmon, hamnar i slagsmål med en björnhona när han springer efter hjälp till sin frus förlösning. Dels blir han i detta möte, som Sjödahl Lindgren skriver, "avklädd sin roll som jägaren, vildmarkens besegrare – det moderna mänskliga subjektet [...] Han blir villebråd och flyr" (s.199). Dels visar det sig att de två slåss av liknade orsaker – skydda sin unge respektive rädda sin fru och sitt ofödda barn. I analysen refereras till andra uttolkare, exempelvis Claudia Lindén, i

vars läsning Salmon ser björnen som ett monster, men när han dödad björnhonan och upptäckt hennes unge inser att det är han själv som är monstret. Sjödahl Lindgren återknyter också till Plumwood och hennes beskrivning av hur distinktionen mellan människa och djur som två fundamentalt skilda kategorier är gammal och väl etablerad i den västerländska kulturen. Analysen visar på ett nyanserat sätt hur novellen problematiserar denna dikotomi mellan människa och djur, liksom benägenheten att från mänskligt håll göra djuren till monster.

Många intressanta exempel på destabilisering av gränsen människa djur lyfts fram och en aspekt som adresseras är också att det i många texter görs skillnad mellan vilda djur, som har agens, och domesticerade djur, som inte har det. Sjödahl Lindgren skriver att det är framför allt är möten med vilda djur som skildras och som i någon mån återförtrollar en avförtrollad värld, medan de tama inlemmas i kulturen och tycks förbli objekt. Hon lyfter i sammanhanget fram en passage i Nina Wähäs *Testamente* där det skildras hur fadern, Pentti, förgriper sig på korna vilket Hirvu ser, men inte förmår göra något åt. Tolkningen landar i att bara vissa djur, de vilda, tillskrivs subjektivitet och värde och därmed ifrågasätts om texterna verkligen är så kritiska mot antropocentrism och dikotomi-tänkande. Här kan det dock finnas andra tolkningsmöjligheter. Hirvu förstår och uppfattar kornas vädjan om hjälp, men eftersom han lever i skräck för fadern förblir han passiv, till skillnad från när han vid ett annat tillfälle kommunicerar med och hjälper en lidande sparv. I en sådan läsning visar skildringen snarare på den extrema utsattheten hos djur som är i människors våld, vilket snarast då kan ses som en viktig del av kritiken mot dikotomin.

När det gäller *Testamente* pekar Sjödahl Lindgren också på att djurets röst här, till skillnad från i *Löpa varg*, faktiskt gestaltas. Detta sker i samband med Hirvos möte med sparven, vilket illustrerar en uppluckring av föreställda gränser mellan människa och djur. Här signaleras jämbördighet, men Sjödahl Lindgren menar samtidigt att det romanen visar är att bara genom att avvika från kategorin "människa" på det sätt som den udda gestalten Hirvo gör, är det möjligt att träda in i det som är "natur". En kritisk fråga man kan ställa sig är då om en problematisering av dikotomin nödvändigtvis innebär att man förnekar olikheter. Snarare kan det handla mer om att visa glidningar på en skala och att det inte finns några knivskarpa gränser. I några fall tycker jag alltså att Sjödahl Lindgren lä-

ser vissa texter väl misstänksamt, men i stort visar hon i avhandlingen på ett mycket bra sätt hur en modernitetskritik, och kritik mot idén om ett mänskligt subjekt som dominerar och exploaterar naturen, på olika sätt kommer till uttryck i de verk som behandlas.

En brännpunkt i avhandlingen utgörs av det centrala men notoriskt svårhanterliga begreppet vildmarksromantik. Sjödahl Lindgren genomlyser förtjänstfullt hur termen använts i olika sammanhang, men går som jag uppfattar det inte helt till botten med det tvådelade begreppet som sådant. Vildmark (wilderness) har beskrivits som en av de återkommande troperna i berättelser om människans relation till naturen (Garrard 2023). De mest omedelbara associationerna handlar om orörda skogar, berg, floder, öknar och träsk. Det rör sig alltså om ganska tydliga, storslagna landskapsbilder som utmärks av en i alla fall synbar frånvaro av mänsklig aktivitet och inverkan. Inte minst den nordamerikanska litteraturen är rik på vildmarksskildringar och då med starkt fokus på det orörda landskapet som i olika grad sedan betvingas av människan, ofta i manligt, västerländskt kodade berättelser. När efterledet "romantik" hakas på vildmarkslitteraturen i denna anglosaxiska kontext är det antingen knutet just till en problematisk vit manlighetsnorm eller, i nyare sammanhang, berättelser om att finna sig själv i naturen. Det sistnämnda fenomenet berörs av Sjödahl Lindgren på ett intressant sätt i samband med resonemang kopplat till Anthony Carrigans *Postcolonial Tourism* (2011). Tankar väcks dock om huruvida begreppet vildmarksromantik, bortsett från att det använts på ett som avhandlingen visar orättvist negativt sätt, egentligen är helt och hållet träffande i förhållande till avhandlingens material. Intrycket är att Sjödahl Lindgrens analyser främst tar fasta på romantik i bemärkelsen magiinslag, medan den tidigare kritiken av verken snarare fokuserat på romantik som nostalgi och falsk idealisering av en plats och tillvaro. Denna skillnad i tyngdpunkter vad gäller romantikaspektens laddning bidrar till en viss känsla av vaghet i framställningen. Detsamma gäller i någon mån frågan om vilken slags vildmark som avses. I många av de verk som avhandlingen behandlar fungerar den egentliga vildmarken främst som en fond. Det påpekas att "Historien om Gunnel" är den text som mest av alla stämplat Molin som vildmarksromantiker, men samtidigt att novellen även har kallats "fabodromantik". Kanske är det faktiskt mer av kulturlandskap, med betesmark och sätervallar, än vild-

mark som syns i denna och flera av de andra texter som avhandlingen studerar.

Avhandlingen igenom märks en viss ambivalens, bland annat i en vacklan mellan att tala om "vildmarksromantik" och "så kallad vildmarksromantik". I slutdiskussionen argumenteras för poängerna med att anamma kategorin, ge den en ny innebörd och "försöka uppvärdera litteratur som skriver om naturen [...] på ett icke-realistiskt sätt, och bjuder motstånd till en hierarkisk natursyn" (s. 226). Samtidigt anger Sjödahl Lindgren att hon inte är fullt övertygad om att vildmarksromantik är den bästa kategorin att använda, med det bagage den har, men att hon ändå velat "pröva det som ett experiment". Begreppets svårfångade status anas också i avhandlingens titel och framsida – bilden visar en dramatisk natur i form av en vilt forsande älv, men också pågående timmerflottning, alltså både det vilda och det industrialiserade landskapet. Denna dubbelhet syns däremot inte i titeln och på sätt och vis hade det varit mer rättvisande mot de analyser som görs om avhandlingens undertitel hade varit "Om vildmarksromantik och civilisationskritik i norrländsk litteratur".

Det kvarstår att begreppet skaver lite, men så kan det få vara – det inbjuder till att diskussionen går vidare. Det är sympatiskt och ärligt att ambivalensen och den prövande hållningen diskuteras och jag tycker att Sjödahl Lindgren i stort lyckas mycket väl med sitt experimentet, att belysa "en civilisationskritisk linje hos norrländslitteraturen som helhet, där vildmarksromantik kan ses som en dimension, eller ett sätt att vid den tidpunkten skriva på, motvalls gentemot moderniteten och dess uttryck" (s. 226). Avhandlingen är ett imponerande, välskrivet och viktigt bidrag till forskningen om en tradition och en rad verk som både är litteraturhistoriskt och ekokritiskt högtintressanta.

Åsa Nilsson Skåve

Maria Trejling, *Creaturely Metaphors in D. H. Lawrence, H. D., and Virginia Woolf*. Stockholm University. Department of Culture and Aesthetics, Stockholm University. Stockholm 2025.

The task of the reviewer involves a particular kind of response—a gesture that is at once evaluative and ethical. In *The Animal That Therefore I Am*, Derrida reflects at length on the question of what it means to "respond", as opposed to merely to react,

and how this question of response (and responsibility) intersects in a crucial sense with the question of the animal. To respond is to enter into relation: to acknowledge the call of the other without presuming to know in advance what that call demands. A review is such an encounter with alterity, but one which, as the prefix *re-* already implies, necessarily involves a repetition, a redoubling, and a return—a second reading that promises, and is haunted by, the first. The Latin root *spondeō*, I promise, still resonates in the act of responding, and hence a review is an act of faith as much as of judgement.

When I sat down to read Maria Trejling's dissertation, *Creaturely Metaphors in D. H. Lawrence, H. D., and Virginia Woolf*, I was struck by this sense of doubled responsibility. I was of course aware that I would have the task of reviewing and of responding to it, and so my reading was already haunted by this future responsibility toward the text. But beyond that, and reciprocally, Trejling's study also takes as one of its points of departure a call I myself issued a decade ago in an article on zoopoetics for a rehabilitation of metaphor within literary animal studies. To read her response to that call was therefore to find myself already implicated in its argument—to read while being read, to respond while being responded to. The experience was one of uncanny familiarity: I was haunted not only by the spectre of metaphor that Trejling so vividly conjures but by the echo of my own earlier thinking, or perhaps I should say a certain affinity of thought about the question of the animal and its relation to the question of language, and of figurative language in particular. Trejling's dissertation, however, is far more than a mere echo: it is a work that rearticulates the question of metaphor—and of responsible reading—in response to the literary texts it studies, and in the process stages nothing short of an intervention into (literary) animal studies.

As a field, literary animal studies has in part defined itself in opposition to traditional modes of reading animals in literature and art, whereby animals have typically been treated as symbols for something other than themselves. As a result, animal signifiers tend to be "interpreted out" of the text and replaced with what is taken to be the true, transcendental signified, which almost invariably refers to some aspect of the human condition. In defiance of this tradition, animal studies has instead tended to follow the opposite impulse, namely to insist on the unique, unsubstitutable specificity of *this animal, right here, in this text*,

etc.—in short on reading literary animals "literally". This emphasis on the *literality* of animals has led to a pervasive distrust of figurative readings and of metaphor in particular—which, as Trejling argues, has in turn led to a failure or a reluctance to engage with the *literarity* of literary animals and the texts they inhabit (2).

This, as she compellingly demonstrates, has a lot to do with the uncanny persistence within animal studies of the "substitution" theory of metaphor, which, as the name suggests, sees metaphor as a kind of stand-in or placeholder, where the "vehicle" of the metaphor, to use I. A. Richards's terminology, serves only to get us to the intended meaning about the "tenor", and has no real significance in itself or impact on the meaning. This is a conception of metaphor that has long been abandoned by literary scholarship in favour of the more dynamic "interaction" theory, and only survives in animal studies because of the field's earnest commitment to doing justice to animals in their alterity and letting them *be themselves*. Yet, as Trejling quite brilliantly demonstrates, with help from Derrida and Ricœur, the anxiety surrounding metaphor, the idea that animals disappear or forfeit their "essence" when they are made to mean something other than themselves, actually serves to perpetuate logocentrism. By presupposing that animals exist outside language—indeed as the outside of language—and that they thus cannot, or perhaps should not, signify anything but themselves and their own animality, animal studies is at risk of undermining its own project (37). This, too, is one of the ways animal studies is "haunted" by metaphor—or rather by the spectre of a conception of metaphor long since declared dead.

Thus, where animal studies has tended to be wary of figurative language, fearing that it renders the animal absent, Trejling turns this suspicion on its head: If many literary animals are figurative, she asks, what might we learn by reading their metaphoricality as a form of spectral presence rather than absence or erasure? Her dissertation thus examines the interplay between animality, metaphoricity, and literarity, arguing that the often peripheral creatures inhabiting the pages of modern fiction invite alterity into the text precisely through their double nature—as both animal and metaphor. This approach allows Trejling to shift the question of animal representation from one of accuracy or justice to one of relation and responsiveness. Metaphor's play with referentiality, she argues, can open a re-

lation to “actual animals”, in the “real” world, a relation that is constitutive of literature itself. Literarity, in her formulation, is a verbal hospitality toward the other: an openness to what cannot be predetermined or domesticated by meaning. This hospitality is not a metaphor for ethics but an ethical practice in language—an unguarded readiness to receive the other in its difference. Her readings show that metaphors, when attended to with care, can offer such hospitality, rather than denying it.

In the introductory chapter, she reconstructs the history of metaphor theory as it relates to animal studies, focus in particular on the field’s aforementioned adherence to the substitutional fallacy, and the metaphysical conception of language (and animality) that underlies it. In contrast, Trejling develops a far more sophisticated conception of metaphor, not as a figure of substitution but rather as what she calls a “spectral” mode of figurativity. She grounds this definition in Paul Ricœur’s hermeneutic conception of metaphor as a figure that involves the “critical incision” of a (literal) “is not” into the “ontological vehemence” of the (metaphorical) “is” (6). That is to say, by seeing what *is* in terms of what *is not*, metaphor has the power to reimagine reality. As such, metaphor is a fundamentally literary trope, and indeed a trope of literarity itself. Moreover, by simultaneously stating what something *is* and *is not*, metaphor holds open a space for alterity within identity—the other within the self. This, in Trejling’s analysis—and despite the quite vehement disagreements between the two thinkers on precisely this point—is what aligns Ricœur’s theory/conception of metaphor with Derrida’s discussion of spectrality in relation to figures such as hauntology and hospitality, key Derridean terms for thinking through the self’s relation to and responsibility toward the other.

What emerges from this first, theoretical, chapter is a revitalised conception of metaphor that resonates powerfully with the question of the animal, what it means to invite the nonhuman into human discourse, and the kinds of creativity (but also responsibility) that entails. If metaphor pushes against the boundaries of what is merely “the case”, and—in what is a fundamentally literary gesture—inviting alterity in, then it makes sense that it would be *as* metaphors that animals enter human discourse. More to the point, this grants a certain primacy or agency to the nonhuman in the constitution of the literary. Literature, in short, can be regarded as the result, or the record, of an ongoing

negotiation with the nonhuman world, a constant probing of the limits of the nameable and the knowable.

Trejling’s “spectral” conception of metaphor in its relation to animality is brilliantly illustrated on the very first page of her dissertation, which opens with a small, enigmatic moment from the end of the first chapter of Virginia Woolf’s *The Voyage Out* (1915): the protagonist Rachel Vinrace’s sudden, unexplained exclamation, “Poor little goats!”—a reference to animals that never otherwise appear in the published text. As Trejling explains, these goats are spectral remnants from an earlier draft of the novel, where they figured in the colonial enterprises of Rachel’s father, which, as he reminds her, provide the material basis for her career as a pianist: “If it weren’t for the goats there’d be no music, my dear; music depends upon goats.” Detecting in this assertion an oblique reference to the “goat-song” buried in the etymology of tragedy (τραγωδία), Trejling takes this exchange as a foreshadowing of Rachel’s tragic fate. In their spectral presence, the goats thus become “a prophetic figure of the unhappy ending and a metaliterary metaphor of the novel’s disturbance of readerly expectations.” They mark the intrusion of figuration into the texture of the text: a fleeting animal presence that is at once literal and literary, material and spectral. In this first reading, Trejling articulates the constellation of concerns that will guide her entire study. The “poor little goats” epitomise what she calls “peripheral animal metaphors”: marginal, often overlooked figures that haunt literary texts from the edges, troubling distinctions between presence and absence, the living and the dead, the literal and the figurative. A metaphor, she observes, “is spectral too, conflating being and non-being, at once stating that something is and that it is not” (1).

This opening gesture sets the tone for the dissertation’s subsequent analyses of D. H. Lawrence’s *The Rainbow*, H. D.’s *Asphodel*, and Virginia Woolf’s *The Waves*. In keeping with her interest in the margins of discourse, Trejling notes that she deliberately avoided writing about the most conspicuous animals in the modernist canon, for instance Woolf’s *Flush* or Lawrence’s *St Mawr*, about whom much has been written already. Instead, she focuses on peripheral and inconspicuous creatures, ones the reader might not even notice while reading: domesticated animals such as cows, sheep, and horses (though I suspect that even the most inattentive reader would notice the horses in the cli-

mactic scene of *The Rainbow*...); insects such as bees, butterflies, moths, and (memorably) bed bugs; as well as an array of birds, especially swallows, that dart and swoop in and out of the narrative. Through careful close readings of the novels across three long chapters, the peripherality and inconspicuousness of these animal figures emerges as both a critical and poetological principle: the periphery, as she notes with reference to Derrida, is “that which carries the border producing a limit”, and hence paying careful attention to what is going on at the periphery can provide an opening to trouble to the logic of the margin and its relation to the centre and to centrism of any kind, including of course anthropocentrism (14).

Each of the three case studies further elucidates a particular facet of metaphor. In the Lawrence chapter, for example, Trejling draws precise and productive distinctions between metaphor on the one hand and other rhetorical figures such as symbol, simile, and allegory on the other—terms which are often used quasi-synonymously in animal studies to refer to the “symbolic service” that animals are required to perform within human discourse, but which in fact presuppose very different relationality between the literal and the figurative, or the self and the other. Thus, as Trejling explains with admirable clarity, symbols are “inherently conservative”, in that their intelligibility *as* symbols depends on the existence of a relatively stable frame of reference established by tradition. Whereas in the case of allegory, the two levels of interpretation, the literal and the figurative, must, at least in principle, be kept separate. Metaphor, by contrast, disturbs the neat separation between what “is” and what “is not”, and in this way is much more generative and open-ended. This tension—between affirmation and negation, presence and absence—creates the possibility of “seeing-as”, a mode of perception that is neither purely cognitive nor purely imaginative.

Each of the three analysis chapters is governed by a “methodological metaphor” expressed in the form of a gerund: *touching*, for D.H. Lawrence; *writing* for H.D., and *singing*, for Virginia Woolf. In each case, the metaphoricality of the verb hinges on an encounter with an animal other, which calls into question the assumed centrality of the human. All three authors are preoccupied with the inherent limitations of language when it comes to giving expression to an experience beyond words, and Trejling shows how they each try (successfully or not) to push against those boundaries by staging

an encounter with animality, which, in one way or another, makes language *other*, and in the process has the potential to undermine human authority over the text, including, importantly, the authority of the reader.

Across these chapters, Trejling’s analyses are precise and persuasive. She writes with a rare attentiveness to texture, rhythm, and nuance. Her close readings illuminate how modernist prose, at its most experimental, already anticipates posthumanist concerns with relationality and responsibility. The methodological metaphors—touching, writing, singing—become in her hands not just analytic tools but performative gestures, modelling the responsiveness her argument demands. “I must always take responsibility for my readings” (58), Trejling writes, referring both to her attentive method of close textual analysis and to the confident and self-assured style of her writing. Her readings are acts of attention in Derrida’s sense: responses that resist mastery, that linger with uncertainty, that acknowledge the limits of knowledge, without hiding behind the unknowability of the other.

If I have one point of criticism, it is that while the notion of metaphor receives sustained and illuminating attention, Trejling has surprisingly little to say, at least explicitly, about the *other* term in the dissertation’s title, namely the “creaturely”. This is a term which has its own quite specific and by now well-established history of theorisations within animal studies, and which, moreover, is currently experiencing something of a renaissance, as evidenced by the recent publication of titles such as Dominic O’Key’s *Creaturely Forms in Contemporary Literature* (2022) or Elisha Cohn’s *Milieu*, subtitled “A Creaturely Theory of the Contemporary Novel” (2025). Readers hoping to find in Trejling’s study an elaborate engagement with these more literary theories of the creaturely will come away disappointed. There is no mention of Eric Santner, whose *On Creaturely Life* (2006) was largely responsible for introducing the term into the discourse (albeit in a rather anthropocentric sense), while Anat Pick, another influential theorist of the “creaturely”, is mentioned only briefly in an endnote, and only to say that Pick’s definition of *creature* as “a living body—material temporal, and vulnerable” is irrelevant except insofar as “it pertains to *creativity* rather than to being created” (209 n.8). For Trejling, the emphasis clearly falls on the *creative* dimension of language—on metaphor’s gen-

erative and transformative potential—rather than on creatureliness as a condition of vulnerability, exposure, and finitude. And yet, as her own analyses repeatedly show, these dimensions are deeply intertwined. Her metaphors are not only inventive; they are fragile, permeable, open to damage and to misreading. Hence, one might have wished for a fuller articulation of how Trejling’s “creaturely metaphors” relate to the ethics and politics of embodied life, and to the question of responsibility that runs through her reading.

This is connected to another central tension in the dissertation: the decision to focus on literary as opposed to “actual” animals. Trejling herself is entirely explicit about this choice: as she writes in the introduction, “[t]he present study is more concerned with metaphor than meat, with significations rather than slaughterhouses, with literary theory rather than leather” (19). Fair enough, but still one senses that the emphasis on the textual sometimes leads her to retreat from the very border zones that her analyses otherwise so powerfully evoke—the porous interface between word and world. At various points in the dissertation, Trejling appeals to more empirical branches of knowledge, be it cognitive neuroscience (47) or ethology and entomology. In her reading of *The Waves*, for instance, she draws on ethological observations of bees and swallows to illuminate Woolf’s figural imagination, suggesting a reciprocity between animal behaviour and literary form: an awareness that the “facts” of animal life influence or even co-author their cultural and metaphorical meanings. This is an important question, and one that might have been developed further into a broader reflection on the relationship between literary and “actual” animals—on how animality inhabits and shapes human discourse, and how, conversely, our figurations of animal life shape the conditions of living beings beyond the page.

None of this seriously undermines the achievement of “Creaturely Metaphors” as a study of metaphor’s spectrality and of literature’s capacity for ethical responsiveness. Still, it seems fair to say that the dissertation attends more fully to the second term in its title than to the first. In so doing, it forgoes an opportunity to explore how the vulnerability and materiality of creaturely life might further complicate the relation between figuration and ethics that lies at its centre. To trace that connection more explicitly would not diminish the subtlety of Trejling’s readings; it would deepen them,

allowing the “creaturely” to appear not only as a condition of language but as a shared mode of being in the world.

Ultimately, *Creaturely Metaphors* offers a powerful rethinking of what it means to read figuratively in the wake of the animal turn. It restores to metaphor its ethical and imaginative force, showing that figuration need not entail substitution or erasure but can constitute a space of encounter. *Creaturely Metaphors* thus leaves its readers with a renewed sense of what it might mean to respond to literature, and to animals, responsibly. In the end, this is a dissertation that is as much about literature and literariness as it is about the figure of the reader, and how we, as readers, can and should engage with literary texts, how we can read more responsibly, with greater attentiveness and vulnerability towards the haunting strangeness of language, which is to say its *literarity*—or maybe rather, though perhaps it amounts to the same thing, its *animality*.

Käri Driscoll

Camilla Wallin Lämsä, *Yearning Hours: Desire, Darcymania, and Readerly Attachments in the Digital Jane Austen Fandom*. Linköpings universitet. Linköping 2025.

Yearning Hours: Desire, Darcymania, and Readerly Attachments in the Digital Jane Austen Fandom is study of fan-created texts from an online community of Jane Austen fans. It is also a study of character through shared, spreadable forms that make it possible for readers to create multimodal texts that respond to the character and to one another, from a wide range of perspectives. A major contribution of this work is to complicate the scholarly understanding of fan reading practices and fan affect to emphasize the range of identificatory positions they might take. As a study of fans, *Yearning Hours* is careful not to reduce fans to enthusiastic attachment—it argues they “feel” but also “memes,” a shorthand for irony, self-consciousness, and humor. Moreover, these multimodal creators do not only work in well-known fan genres like fanfiction, fanvids, and fanart, but minor “spreadable modalities” like memes. Camilla Wallin Lämsä establishes that these forms are essential to understanding the interpretive and social modes of fandom.

The Jane Austen Fandom is one with an outsized place in literary criticism and fan studies; it

is often understood that this is because Jane Austen has prestige as well as fans—fans of the novels, fans of the adaptations. Studies of character have long been of interest in Austen's novels of manners in part because of her use of free-indirect discourse. Mr Darcy, the hero of *Pride and Prejudice* (1813) has proven a generative figure for considering, as Lämsä does here, issues of gender, sexuality, class, and whiteness in the novel and its afterlives. The thesis uses Darcy, a prominent figure in the fandom, to demonstrate the breadth and complexity of digital social reading practices. The thesis treats engagement with M. Darcy that consistently reappeared over a four-year period to illustrate modes of collective interpretation without losing sight of the specific histories of the figures—from the novel, from the film, from their distinctive circulation in the fandom—grouped under the name “Mr Darcy.” To understand how fans create and contest meanings in the playful and chaotic space of the Austen fandom on Tumblr, Lämsä uses what fan-girls themselves might call their “obsession” with Mr. Darcy to track a set of patterns over time in an ephemeral social context. The methods from this study could be adapted to other inquiries into digital social reading and fan culture.

Yearning Hours has an important place among an emerging set of texts in Digital Humanities research following what Melanie Walsh has called the “reception turn” in quantitative literary studies, which benefits from the affordances of social media as a kind of receptional archive (“The Challenges and Possibilities of Social Media Data” in *Debates in the Digital Humanities* 2023: 278). The site of the digital social reading practices analyzed here is Tumblr, a microblogging platform aimed primarily at fans, queer youth, and amateur creators. The authors of the texts in this study are identified by Lämsä as “the kinds of readers who have traditionally been left out of academic research” (35). Their work is challenging to access and even to describe in part because Tumblr trades in “multimodal text-image hybrids” like moodboards, which are surrounded by paratexts like comments, likes, and hashtags and which communicate by shared terminology, idioms, and even idiosyncratic emoji use (31). Tagging culture on Tumblr is described by Lori Morimoto and Louisa Ellen Stein as “almost defiantly nonhierarchical, decentralized, and uncontrollable” (35–36). Lämsä makes two strong methodological choices to study the Jane Austen Digital Fandom: *these* readers on *this* platform.

The principal texts here are not novels by Jane Austen. They are not even the major screen adaptations: the 1995 series directed by Simon Langton and written by Andrew Davies or the 2005 film *Pride & Prejudice*, directed by Joe Wright and written by Deborah Moggach—though this last is the most central to the fans on Tumblr. Rather, the principal texts are what *Yearning Hours* calls the “ancillary” or secondary, supplementary materials used by fans, including—and especially—some of the slightest-seeming forms, like hashtags, memes, and GIFs (19–20). The “Digital Jane Austen Fandom” means these spreadable, ancillary texts. The conceptual work of the thesis grows from a framework that weaves fannish hermeneutic practices with critics of affect theory and queer theory, among others. Lämsä argues, further, that such forms create and sustain digital social reading communities.

In this context, “Jane Austen” can be understood as a brand that takes in not only the novels but a larger “storyworld” or “fictional universe.” As Lämsä shows, this universe carries nostalgic tendencies from the idealization of Regency England and from the Heritage era of film-making, a legacy of normative whiteness largely implicit on Tumblr, but more explicit in fandoms on Facebook and Twitter (240). Lämsä argues that we should consider the whole growing group of material an archive, drawing on Abigail de Kosnik's notion of “archontic production” from *Rogue Archives*, in which fan texts—“fanfiction, memes, fan-casts, moodboards, GIFs, and other creations[...] become part of the same fictional multimedia ‘archive’” (194). Since the archive includes Austen's books and adaptations, but also the digital forms that fans use to theorize that work and build community with one another, the older texts don't have a prioritized status as original. Lämsä uses this idea to counter previous critical claims that “fan creations are unfulfilling ‘surrogates’ or ‘compensatory tactics’ for a past or original experience of reading” (79). Lämsä points out, citing examples, that “fannish attachments to fiction can be motivated by other emotions and impulses” than an originary experience of engagement with a text—including relationships with other fans and participation in fan culture (186).

Yearning Hours demonstrates that immersion over years is an effective way to study patterns in “the fleeting social environments wherein [they become meaningful]” (26). The examples here are

informed by the focus on Darcy and the queer female space of the Austen fandom on Tumblr; the method of inquiry into digital social reading and fan culture offers a useful model for other fandoms, in other communities. Lämsä calls the method “lurker participation,” or immersion “in the interpretive community on Tumblr without actively communicating or collaborating with the fans.” The work builds from her fluency in other fan communities and uses archival and community-building strategies developed by fans to “navigate the unruly structure of the platform” in a multi-step process:

First, I have read the fantext through multiple entry points: subscribing to relevant hashtags (like “jane austen,” “mr darcy,” and “pride and prejudice”), manually searching these terms, shifting between the “Top” and “Recent” categories of search results, and tracing a path through the network of reblogs to locate active participants in the community. This allowed for rhizomatic entries into the fantext, where older and more recent posts, and more and less popular posts, appeared irregularly and interspersed with one another. To ensure that culturally significant posts were not missed, I also identified several of the more influential fan accounts (so-called “big name fans”), whose original posts and reblogs are consistently shared by hundreds or thousands of other users.

Second, I have performed this multi-step search regularly enough to become familiar with the community’s vernacular and to spot recurring patterns: thrice a week for a period of four years (2020–2024). During this time, several memes and tagging conventions rose to prominence and then vanished as quickly on Tumblr, but the examples cited and analysed in the thesis reflect engagements with Mr Darcy which have consistently reappeared throughout the study. (36–37)

Because “lurker participation” was developed with Tumblr’s affordances in mind, it enabled Lämsä to collect virtually unsearchable materials that reveal the collective nature of the interpretive and creative work within the fandom. Fans develop the language by which they are to be understood, and this thesis connects those critical concepts with critical theory to understand relations between fans and character and also relations among fans themselves. The result is a study that offers meticulous readings of fantexts, which include glosses for readers who might be unfamiliar with the discursive context and a pitch-perfect explication of tone and textual (or even emoji-al) detail. The scholar’s fluency in

the discourse reveals the way readers engage with Darcy through texts created and shared by others to demonstrate that fan reading is a much more multivalent practice than the pleasurable absorption suggested by many previous critics (135).

This study aims to “critically understand and describe gender formations in the fantext” as they play out across fan self-representation, attachments to, and treatments of Mr Darcy. The “Darcy” in this Darcymania is not recognizable as the protagonist of what Rachel Feder has called “The Darcy Myth,” the arrogant crush who becomes a romantic hero, which has come down to us from the Gothic novel. (*The Darcy Myth: Jane Austen, Literary Heartthrobs, and the Monsters They Taught Us to Love*, 2023) Neither is he—in many of the examples here—the Darcy of “Colin Firth’s wet shirt moment” in the 1995 BBC *Pride and Prejudice* that Sarah Glosson argues may have “sparked the cultural obsession with all things Austen, referring to a scene where the actor surfaces from a pond, his transparent white shirt clinging to his skin” (15). The Darcy of the 2005 film is most intelligible to the fans when he is frozen in a moment of yearning—longing, relatable. Lämsä finds that the symbol fans return to, again and again, is a shot that became known as the “hand flex,” just after Mr Darcy touches Elizabeth Bennet’s hand for the first time. It is a meme closely connected with yearning even outside the Austen fandom. This Darcy embodies a version of gentlemanly masculinity from the Regency period in which yearning as an affective ideal of restrained desire. According to Lämsä: “Yearning could be described as a feminine affect, associated with sentimentality, melancholy, passivity, and emotional excess. Nevertheless, in romance, it is typically the hero who yearns the most and the longest, and the heroine is the revered (if unaware) object of his desire. And ‘Austen levels of yearning’ are presumed to be the very highest levels imaginable” (95).

An important finding is that a substantial current of fan hermeneutic practices runs counter to an established critical idea about readers of Austen’s novel: that readers will primarily identify with Elizabeth because of the novel’s close, if ironic, attention to her perspective. *Yearning Hours*, by contrast, shows readers explicitly identifying with Darcy instead. For example, one GIF set—reblogged by over 2 000 fans—shows Darcy telling Elizabeth that he lacks the talent of “conversing easily” with strangers, with the added caption: “when

you want to be Elizabeth but you're actually darcy" (qtd. 132). Lämsä writes: "They acknowledge that they wish to, and are supposed to, identify with the sparkling, witty heroine of the novel[...] [but] it is Darcy, who wants too much, and who is weird about it, who sparks recognition." (132).

Lämsä uses the permutations of this meme to show how fan creativity is possible because of shared understandings and creative reuses of material. Methodologically, *Yearning Hours* approaches a vast amount of material by using a consistently prominent meme—the hand flex—to demonstrate different aspects of digital social reading. It handles repetitive material by attending to the layers of meaning a meme accrues through individual examples of fan texts. The hand flex demonstrates a range of fan relations to the object, to one another, to affect, to cultural norms, to hermeneutic practice. Lämsä uses permutations of the hand flex to show, in Felski's terms, readerly attunement to Darcy's experience and feelings here. Lämsä notes that the fangirls on Tumblr approach Darcy as a desiring *subject* more so than a desired object and identify with both of these positions as they perform attunement to Darcy's yearning. Fans demonstrate their sensitivity to the undercurrents in this scene in its expression of historicized, repressed desire. *Yearning Hours* is a study of how fans engage with the text—and not *the text*, but recreated portions of it. The GIF takes what Laura Mulvey calls "moments of erotic contemplation" into an ongoing loop, lifted out of the narrative and "magnified by the *social* pleasures of contemplating [them] together with other fans" (190). Fan reading displays, not enchantment, as is often thought, but ambiguous, ironic, self-aware attachment.

Yearning Hours is careful and thorough; generous and delightful. My concluding paragraph on its limits is therefore more like a wish list for future study. A strength of this project is its explicit commitment to engaging with its material from a position of openness and curiosity. There are few places where critique might be expanded: Orientalist tropes and cultural appropriation in the fandom; the political history of English Heritage Drama; even the playful deployment of "lesbian" identity in Darcy as a lesbian. Chapters I haven't touched on here—like "headcanon" as a fan genre that takes multiple textual forms, or the way the Austen fandom plays with the misogynist "lad culture" of 4chan and Reddit—reveal promising paths of inquiry that stretch far beyond Austen

or *Pride and Prejudice*. *Yearning Hours* shows how reblogging spreadable meme forms work as communicative and purposeful acts, a sophisticated, campy discourse laced with melodrama and irony. The methodological innovation of this thesis grows out of an original theoretical approach that is attuned to its object of study and which clearly contributes to not only Jane Austen studies, but also to debates about the role of digital social reading and fan culture practices.

Sarah Allison

Övriga recensionier

Karl Berglund & Johan Svedjedal, *Det stora lästa. Fjärrläsningar av klassiska svenska romaners stilvärldar 1910–1999*. Uppsala universitet. Skrifter utgivna av avdelningen för litteratursociologi, 86. Uppsala 2025.

”Det stora olästa” brukar man ibland kalla den betydande del av litteraturen som fallit i glömska. När docent och biträdande lektor Karl Berglund och professor emeritus Johan Svedjedal, båda från Uppsala universitets litteraturvetenskapliga institution, ger ut studien *Det stora lästa. Fjärrläsningar av klassiska svenska romaners stilvärldar 1910–1999* är sök-ljuset däremot riktat mot den etablerade skönlitterära prosan.

I inledningen noterar författarna att även om fjärrläsning genom digital litteraturanals inte mötts av något betydande motstånd i Sverige har få forskare använt sig av metodiken. Explicit nämner de att de genom begreppet ”stilvärld” vill markera sin studies särart gentemot Staffan Björcks berättartekniska analys av romanens ”formvärld” (s. 3–5). För dem står stil för drag som interpunktion, menings- och styckelängd, läsbarhet och ordförråd, vilka kan analyseras kvantitativt. Det handlar alltså om något av ett pionjärbete, trots att forskningsfältet *computational literary studies* (CLS) i Sverige redan plöjts av Berglund själv, Mats Dahllöf och andra som nämns i en bilaga om tidigare forskning.

Det som gör studien så betydande är inte minst analysmaterialets omfång: 339 romaner av 72 författare under en tidsrymd av nittio år, det vill säga nästan hela förra seklet. Huruvida alla verk kunde kallas ”klassiska” är dock tvivelaktigt. Könsmässigt är fördelningen förhållandevis jämn (58 % män och 42 % kvinnor) jämfört med studier och översiktsverk av samma period; antalet romaner per decennium håller också en relativt god balans. Detta pekar på att urvalet har gjorts med eftertanke så att spridningen är jämn.

De tre mest centrala urvalskriterierna tas upp i inledningen: de valda verken förelåg digitalt vid årsskiftet 2023/2024; nulevande författare har läm-

nats bort (på grund av möjligt jäv); och analysen fokuserar på olika stildrag (s. 13).

Det kan vara värt att stanna upp här för att kommentera urvalet, eftersom det i sig leder till en smula skev bild av den svenska romanen under nio decennier av 1900-talet. Urvalet är något slumpmässigt, eftersom det baserar sig på romaner som vid tiden för analysen var tillgängliga som e-böcker utgivna av förlag eller Litteraturbanken. Dessutom är fördelningen författare emellan osymmetrisk: många författare representeras av ett halvt dussin eller fler verk, andra av ett eller två. Begränsningen till avlidna författare gör också att synen på de senaste decennierna är snäv.

Inom författarskapen kan också urvalet leda till en viss vinkling. För att exemplifiera med två finlandssvenska författare: alla tre böcker av Christer Kihlman hör till hans tidiga produktion och två av tre romaner av Bo Carpelan är relativt tidiga. Hur skulle deras stilmässiga profiler sett ut om till exempel *Dyre prins* (1975) och *Gerdt Bladhs undergång* (1987) respektive *Urwind* (1993) och *Benjamins bok* (1997) också analyserats? Berglund och Svedjedal är medvetna om att materialet de hade tillgång till i någon mån förvränger resultaten och kommenterar bland annat urvalets för- och nackdelar i sin slutdiskussion.

Analysmaterialet delas in i fyra grupper med färger som sedan används i diagrammen: kanoniserade författare utan större samtida publikgenomslag (blå; 20 författare/72 romaner), kanoniserade publikförfattare (orange; 36/193), semi-kanoniserade publikförfattare (grön; 3/14) och icke kanoniserade publikförfattare (vinröd; 13/60). Med andra ord står mer eller mindre kanoniserade författare (blå och orange) för största delen av verken, hela 78 %. Den gröna gruppen är försvinnande liten (4 %), medan den vinröda gruppen av populära författare utanför kanon står för 18 %.

Hur har denna gruppering då gjorts? Kanoniseringen baserar sig på ”främst litterära prisbelöningar och utrymme i litterära översiktsverk” och publikframgången består ”huvudsakligen” av

”upplagesiffror, antal upplagor och återutgivningar i billigboksserier” (s. 12). Motiveringen görs inte mycket mer detaljerad i bilaga 1, där det nämns att urvalsprinciperna varit ”fluida, snarare än strikta” (s. 176), vilket tyder på att studiens författare har gjort en bedömning av nämnda kriterier och sedan beslutit sig för en till synes i stort omdömesgill indelning i grupper.

Orsaken varför jag uppehållit mig vid urval och materialgruppering är att de så tydligt färgar hela studiens resultat. Allt som sedan presenteras i skenbart kalla siffror och diagram har styrts av ovan nämnda skäl.

Analyskapiteln går från de minsta stilmarkörerna till ordklasser (kapitel 1–7) och tolkar sedan resultaten i vidare perspektiv (kapitel 8–10 samt en slutdiskussion). Bilagorna innehåller bland annat grundligare uppgifter gällande metod, material och tidigare forskning samt en förteckning över studiens korpus.

Det första kapitlet behandlar interpunktion. Diagrammen för andelen icke dialogmarkerande interpunktion och kommatecken per författare visar att kanoniserade författare finns i båda ändarna av och längs hela spektret (även om populära författare som Frank Heller och Gertrud Lilja har högsta tal i den förra). Detta tyder på att dessa stilmarkörer inte är utslagsgivande för litterär kanonisering. Dessutom är det tydligt att bruket av kommatecken minskar ju senare författare är födda under seklet. Diagrammen för andel av semikolon och parentes leds däremot förstärligt nog tydligt av kanoniserade författare, medan frågetecken och trepunktsellipser är mera typiska för populära författare.

Sådana resultat är inte oväntade, men som författarna noterar är också resultat av värde som bekräftar litteraturforskarens fingertoppskänsla. Dessutom är det roligt och tankeväckande att jämföra var olika författare finns på olika skalor. Man kan till exempel notera att så olika slags författare som Henning Mankell och Stina Aronson använder minst kommatecken.

Kapitel 2 analyserar längden av meningar och stycken. I båda fallen gäller att kanoniserade (blå) författare leder statistiken (det ligger alltså prestige i längd), men man kan också notera att blått syns i den andra ändan av spektret. Här skulle procenten av dialog varit intressant att veta, eftersom – som författarna framhåller – dialogen är mer frekvent i populärlitteraturen. Mätfel i datorprogrammet kommenteras så att tolkningen av analysresultaten

är så exakt som möjligt. Enstaka romaner får även ett diagram där menings- och styckelängd slagits ihop, vilket visar hur många författares stil i detta hänseende avviker från roman till roman. Kortast är styckelängden i deckare, men nära dem ligger också romaner av kanoniserade författare.

I kapitel 3 analyseras läsbarhet och språklig svårighetsgrad. Inte oväntat ligger det mycket prestige i långa ord och meningar, som med *läsbarhetsindex* (LIX) mätt mest används av kanoniserade författare. Men klokt nog ges listor på romaner med högst och lägst LIX-tal – och Stig Dagerman finner man på båda. Enligt LIX-tal är Dagerman på nittonde plats (av de 72 författarna), men detta är sålunda ett genomsnitt, som inte åskådliggör hans kameleontlika stilistik. Berglund och Svedjedal finner det alltså påkallat att diskutera honom i större detalj för att reda ut det som statistiken är blind för.

Kapitel 4 fortsätter på samma linje genom att undersöka ordförråd och lexikal variation. Igen leder kanoniserade författare statistiken i mångskiftande ordbruk (Gösta Oswald, Elmer Diktonius, Ann-Charlotte Alverfors, Harry Martinson), medan man i motsatta ändan finner en icke-kanoniserad författare som Sigge Stark i sällskap med bland andra Torgny Lindgren, Pär Lagerkvist och Selma Lagerlöf. Igen är färgerna utspridda längs spektret. Så här summeras det: ”ordvariation skär rakt igenom högt och lågt, genrer, litteraturhistoriska epoker och kategoriseringar” (s. 66). Också inomnarrativ variation presenteras: högst är den i Eyvind Johnsons *Krilon själv*, medan två deckare av Maj Sjöwall & Per Wahlöö kommer på elfte respektive tolfte plats. Minst variation föreligger i Mare Kandres *Det brinnande trädet*, men två romaner av Sigge Stark återfinns på åttonde respektive nionde plats från ändan av spektret.

Roman- och författarunika ord behandlas i kapitel 5. Icke oväntat toppar Harry Martinson diagrammet över författarunika ord. Men det uppmärksammas också att detta berodde mest på hans tidiga prosa, medan antalet unika ord drastiskt har gått ner i *Vägen till Klockrike* från 1948. Elmer Diktonius med sin enda roman *Janne Kubik* (1932) och Per Odensten, som enbart representeras av debutromanen *Gheel* (1981), står högt på listan. Populära författare använder överlag färre ord, men minst unika ord finner man ändå hos så olika författare som Pär Lagerkvist, Elisabeth Beskow och – som väntat – Sigge Stark.

Det sjätte kapitlet analyserar uttryck och fraser som trigram (treordsföljder, typ *att det var*), kli-

chéer och slitna fraser. Också i diagrammet över trigram ligger Diktonius i topp och Martinson är fjärde, vilket kan peka på att de är folkliga trots sitt stora ordförråd. Kanoniserade författare har för det mesta flera trigram än publikförfattare, men av de som sällan använder trigram återfinns en brokig skara: Eyvind Johnson, Irja Browallius, Alice Lyttkens och Henning Mankell. Överlag använder författarna inte särdeles mycket stelnande uttryck, men alla grupper gör det, även om publikförfattarna gör det oftare.

I kapitel 7 jämförs användningen av verb, adjektiv och substantiv. Publikförfattarna, som ofta skriver mer intrig- och dialogdrivet, har den högsta procenten verb (15,3), medan kanoniserade författare har en högre procent adjektiv och substantiv (8,3 / 17,8). Klokt nog nyanserar Berglund och Svedjedal denna väntade tudelning. Till exempel tenderar så olika författare som Tora Dahl, Pär Lagerkvist och Sigge Stark undvika substantiv, men ändå inte sky adjektiv. I likhet med kapitel 2 skulle det här ha varit intressant att veta mera om andelen dialog i relation till berättande text, även om det brokiga bruket av citatmarkering kunde göra det svårt att mäta. Kapitlet avslutas med klagörande citatexempel av flera författare.

I och med kapitel 8 börjar Berglund och Svedjedal dra större linjer och börjar med den språk-historiska utvecklingen mot ett enklare och tal-språkligt influerat språk. Publikförfattare började tidigare att ersätta *ej* och *icke* med *inte*, först i dialog och sedan i berättande text, men det sker inte helt linjärt. Västerbottningarna Sara Lidman och Torgny Lindgren använder också *icke* ännu på 1980- och 1990-talen. Även övergången från pluralformer till singularformer av verben var en långsam och varierande process, inte minst för att den till en del förknippades med vänstersympatier. Inte heller ebbade bruket av ålderdomliga ord ut i en rak linje, utan vissa kanoniserade författare med rötter bortom det urbana Sverige – Torgny Lindgren, Willy Kyrklund och Bo Carpelan – gick emot strömmen.

I kapitel 9 placeras de analyserade författarna och romanerna i en stilistisk rymd på basen av principalkomponentanalys (PCA) med 13 stilvariabler, som inkluderar många av de drag som analyserats. De olika PCA-diagrammen åskådliggör som väntat att icke kanoniserade och semi-kanoniserade författare tenderar mot ett enkelt och intrigdrivet språk, medan kanoniserade författare utan större samtida genomslag har mera stilistisk varia-

tion och språkliga experiment. I likhet med majoriteten av alla författare finner man de kanoniserade författarna nära nollpunkten. Berglund och Svedjedal drar en tänkvärd slutsats gällande förhållandet mellan stil och litterär kvalitet: "Varför Lagerlöf har hög prestige och Stark mycket låg går inte att få fram enbart genom att analysera stilistiska markörer – skälen finns snarare i tematik, psykologi och symbolik" (s. 132).

Det tionde kapitlet fokuserar på enskilda författarskap och litterära strömningar. Författarskap med minst variation mellan sina romaner toppas inte av exempelvis Per Ander Fogelström (sjätte) eller Sjöwall & Wahlöö (åttonde) utan kanske mera överraskande av Gertrud Lilja och Eyvind Johnson. Den största variationen finns däremot som väntat hos Stig Dagerman, Hagar Olsson och Lars Gustafsson. Åtta författare som representeras av ett flertal romaner granskas i detaljerade diagram, vilka visar hur stor variationen inom författarskap kan vara.

Litterära strömningar diskuteras i tre grupper: borgerlig realism, arbetarlitteratur och kriminalfiktion. Arbetarlitteraturen visar sig tendera mot enkel stilistik och intrigdrivenhet (Harry Martinson undantagen), medan borgerlig realism i någon mån har en motsatt utveckling. Av de fyra deckarförfattare som analyseras visar sig Stieg Trenter, Sjöwall & Wahlöö och Henning Mankell vara intrig- och dialogdrivna i motsats till Maria Langs mera komplexa stilistik. Till slut noteras att romanserier ofta uppvisar en stilistisk enhetlighet.

All vetenskap, hur välgjord den än är, väcker nya frågor. Hur skulle studiens resultat se ut i jämförelse med fjärrläsningar av 1900-talets journalistik och faktalitteratur? Det är till exempel svårt att veta om prosan – som så ofta fallet är – gått i bräsch för den stilistiska utvecklingen. Kontextualiseringen av analysmaterialet kunde överlag ha varit större. Nu nämns bara några utomlitterära företeelser, såsom att TT år 1945 övergick till att använda *inte* som negation, vilket tydligt syns i prosan i slutet av 1940-talet. I förbifarten framhålls också att den svenska prosans varierande meningslängd skulle ha inspirerats av E. L. Doctorows bästsäljande historiska roman *Ragtime* (1975, sv. 1976) (s. 58). Knapast hade dock en enda roman en sådan genomslagskraft och kommentaren påminner närmast om studiens avsaknad av jämförelsematerial.

I sin slutdiskussion framhåller Berglund och Svedjedal att de "kommit åt stilistiska dimensioner som breddar den litteraturvetenskapliga repertoa-

ren" (s. 155). De drar korta slutsatser gällande varje kapitel för att framhålla resultat av intresse samt exemplifierar med Dagermans texter metodens komparativa styrka och med Alverfors texter hur oväntade mönster kan synliggöras. Till slut frågar de sig om litterär kvalitet kan mätas. Svaret är nej: "de kanoniserade författarna skriver på många olika sätt" och "[e]n författare kan vara 'bra' vare sig hen skriver korta eller långa meningar, har stort ordförråd eller inte" (s. 164, 166). Studiens syfte är således inte att undersöka litterär kvalitet som sådan utan att analysera hur den kan kopplas till stilistiska strategier.

Att *Det stora lästa* "breddar den litteraturvetenskapliga repertoaren" är det lätt att hålla med om. Berglund och Svedjedal är utmärkte cicero-ner när det gäller att vägleda både nybörjare och längre hunna i fjärrläsningens fascinerande värld. De skriver klart och kompakt, ger lämpligt mycket bakgrund om analysmetoder och drar välmotiverade slutsatser. Det är svårt att veta hur exakt datorprogrammen kunnat känna igen alla stilistiska markörer i texterna, men allt tyder på att akribin är klanderfri. Med andra ord handlar det om en viktig studie, inte minst på grund av alla de analyserade författarskap som håller på att glida in i "det stora olästa".

En enda gång lyfte jag på ögonbrynet. I slutet av inledningen skriver författarna: "Närläsning brukar bedrivas i gräskolor. Till det vill vi lägga fjärrläsningar i fyrfärg" (s. 19). Här får analysernas fyra färger stå för den mångsidiga färgläggning som fyrfärgstryck brukar representera samtidigt som närläsning degraderas. Det må vara skrivet med glimten i ögat, men det känns som ett onödigt sätt att föra fram det egna projektet, inte minst då dess poäng är att tillsammans med närläsning ge en fördjupad bild av den svenska 1900-talsromanens stilvärld.

I inledningen nämner författarna att de planerar att studera tematik och idévärld i samma korpus. Då kan man tänka sig att brobygget mellan fjärr- och närläsning görs ännu mer robust.

Bo Pettersson

Catrine Brödje, *Kärlekens minerade fält. Berättare, klass och kön i tolv samtidsromaner 1912–2013*. Makadam. Göteborg 2025.

I förordet till *Kärlekens minerade fält. Berättare, klass och kön i tolv samtidsromaner 1912–2013* berättar Catrine Brödje att boken är resultatet av dryga två decenniers forskningsarbete – flera gånger upptaget och nedlagt, omformulerat och transformerat till form och innehåll. En fristående delstudie om Marika Stiernstedt och Hjalmar Söderberg frigjordes från manuskriptet och publicerades i *Sam-laren* 2012. Nu, i sin slutliga form, omfattar studien hundra år av svensk romanhistoria, med fokus på kärlekens gestaltningar i inalles tolv samtidsromaner från tre tidsperioder: 1910-tal, 1930-tal och det tidiga 2000-talet. Författarna läses parvis, två från arbetarklassen, två med borgerlig bakgrund: på 1910-talet möts sålunda Maria Sandel (*Virveln*) och Martin Koch (*Arbetare. En historia om hat*) samt Elin Wägner (*Helga Wisbeck*) och Sigfrid Siwertz (*En flänör*). På 1930-talet är det Ivar Lo-Johansson (*Kungsgatan*) och Moa Martinson (*Sallys söner*) å ena sidan, å andra sidan Karin Boye (*Merit vaknar*) och Olle Hedberg (*Iris och löjtnants-hjärta*). Det tidiga 2000-talet representeras slutligen av Majgull Axelsson (*Slumpvandring*) och Tony Samuelsson (*En grind av mörker*) samt Per Hagman (*Vänner för livet*) och Helena von Zweigbergk (*Än klappar hjärtan*).

Många av oss vet av egen erfarenhet att forskningsprojekt som rört sig i ojämna takt över långa tidsspann, både vad gäller empiriskt material och framskrivande, tenderar att expandera i takt med årsringarna. Så inte i Brödjes händer. Tvärtom är dispositionen stram och linjärt konsekvent, avgränsningarna tydliga, tankeutflykter utanför de redovisade teoretiska ramarna ytterst få. Resultatet är en klassiskt komparativ litteraturhistorisk studie, väl påläst, empiriskt solid, vilande på den litteratursociologiska allmänningen med sitt grundantagande om att litteratur och samhälle ömsesidigt speglar varandra och med varierande grader av tydlighet präglas av den omgivande samtids frågor.

Att frestelsen att ta ut svängarna ibland ändå har dykt upp kan man ana i det något överraskande faktum att den första romanvärld som öppnas för läsaren härrör från Elena Ferrantes Neapel-kvartett. Det långa citatet ur *Min fantastiska väninna* (2016) i förordet saknar förvisso inte relevans, för här finns en rikedom av tolkningstrådar till både klass och kön förbundna med intensiv vänskap och stor pas-

sion. Trådarna förblir dock hängande i luften. Ferrantes vindlande berättelse apostroferas endast i förbifarten som exempel på hur kön och klass griper in i skildringen av en konkret plats (Neapel), under en bestämd tidsepok (1950-talet). Således i likhet med, konstaterar Brödje, de tolv romaner hon har valt att studera. Att hon inte valt ett citat ur någon av dessa tolv, eller någon annan svensk roman, är kuriöst, eftersom Sveriges moderna historia är den givna spelplatsen för hela studien.

Sant är att blotta tidsramen kring dessa tolv romaner famnar dramatik och känslostormar nog för att staka ut sina egna kraftfält och minerade marker, för att alludera på bokens titel. I fonden för de två första valda tidsperioderna, 1910- och 1930-talen, ömsar det gamla fattig-Sverige mödosamt skinn till blomstrande välfärdsland. Det sju decennier långa språnget till den tredje undersökningsperioden, det tidiga 2000-talet, kommenteras inte. Ändå vet vi att seklets svenska historia fortsätter att veckla ut sig genom klassmotsättningar och krig, urbanisering och börskrascher, kvinnoemancipation och social reformpolitik, miljonprogram och arbetskraftsinvandring. Tystnaden kring allt detta glider som en skugga mellan kapitlen.

Det är förståeligt att Brödje siktar mot 2000-talets början just för att kunna ta greppet om hundraårsperspektivet. Men ett nedslag till, förslagsvis från efterkrigstiden, hade kunnat bidra till att balansera synfältet. Varför inte, som hos Ferrante, 1950-talet? Den svenska hemmafruans avtryck i samtidsromangenren torde till exempel vara en veritabel fyndplats för att fördjupa diskussionen om ekvationen klass, kön och kärlek.

Frågan om var kärleken kan lokaliseras i historiens myller är emellertid inte lättfångad. Redan i början av 1900-talet fanns ett påtagligt glapp mellan marginaliseringen av kärleken som stridsfråga i den svenska politiska offentligheten, inom både arbetarrörelsen och delar av kvinnorörelsen, och dess fortsatt centrala roll i samtidsromanerna. Jag skulle vilja hävda att romangenren härvidlag, precis som tidigare under 1800-talet, öppnar sig som en alternativ offentlighet för prövande och utforskande av kärleken som emancipatorisk möjlighet – eller återvändsgränd.

Brödje väljer en annan väg. De teoretiska överväganden hon ägnar begreppen klass och kön har ingen motsvarighet i en diskussion av forskning om kärleksbegrepp och ideal. Hon införlivar helt enkelt kärleken som en av komponenterna i en slags strukturell förklaringsmodell, visualiserad i det

första kapitlets grafiska flödesschema för studiens rörelse mellan romanernas "Arenor" (bestående av: det offentliga rummet, förvärvsarbete, högre utbildning, politisk makt och hemmet) och "Identitet och relationer" (kärlek, äktenskap, vänskap och sexualitet). Dessa nyckelord återfinns i sin tur som underrubriker i huvudkapiteln, överskådligt och klart. Fördelen med en sådan noggrann och repetitiv disposition är att det är lätt att orientera sig och finna jämförelsepunkter mellan de olika tidsperioderna, både inom och utom romanvärldarna. Nackdelen (eller kanske rättare: risktagandet?) att jämförbarheten prioriteras på motsägelsernas och komplexitetens bekostnad. Inte minst vad gäller synen på kärlek, i de olika romanerna och tidsperioderna.

Både riskerna och möjligheterna låter sig illustreras av att valet av romaner, som redan nämnts, har styrts av de analytiska kategorierna klass och kön: en manlig respektive kvinnlig författare med arbetarbakgrund och dito med borgerlig bakgrund från vardera tidsperioder. Brödje understryker också att genreaspekten har varit avgörande. Det är verk som kan rubriceras som just samtidsromaner som hon vill läsa bredvid varandra. Samt, en smula förbryllande, att det också handlar om romaner som har en extra-heterodiegetisk berättarfunktion. Argumentet för det är att hon velat undvika självbiografiska romaner eller att på annat vis gå för nära författarjaget i analysen.

Lite motsägelsefullt ter det sig därför att resonemanget lyfter fram kontinuiteten mellan författarnas egna sociala miljöer och protagonisterna i romanerna som en bärande tankelinje, om än den inledningsvis kortfattat problematiseras. Brödje förmodar att exempelvis Karin Boye, i all sin politiska radikalitet, inte gärna velat godta etiketten borgerlig för sitt författarskap. Likväl tar hon den i analytiskt bruk.

Bäst fungerar läsningarna i stället när romanfigurer och intrigmönster liksom kliver över och relativiserar de uppställda strukturella förväntningarna. Som i den viktiga iakttagelsen av hur Karin Boye i *Merit vaknar* låter Merits insikt om livslögnen i sitt eget äktenskap fördjupas genom infogandet av en intertextuell dialog med Ibsens *Brand* och *Ett dockhem*. Lite synd därför att Brödje inte verkar vilja följa med Boye hela vägen, utan stannar vid det svävande konstaterandet att hon har modet att "gestalta nya och även kontroversiella samlevnadsformer" (162).

Elegant avlyssnad är dissonansen i Moa Martinsons porträtt i *Sallys söner* av den revolutionära

drömmaren Sally och hennes misslyckade klassresa från torparliv som ogift mor till äktenskap med den snälle men tråkiga storbonden. Så även sammanfogandet av det motiviska släktskapet mellan Sallys son Bruno, som försörjer sig som gigolo i Paris, Lo-Johanssons prostituerade Marta i *Kungsgatan* och en sentida genklang i Per Hagmans *Vänner för livet* genom den sköra relationen mellan den fattiga arbetarkillen Erik och överklasskvinnan Sophie, som båda säljer sina kroppar i eskorttjänster. Det är en smärtans konfliktlinje som skär genom decennierna, över klass- och könsgränser.

Den kanonkritiska ansats som följer med framlyftandet av klass och kön faller mest lyckosamt på plats med avståndet i tid till de två första perioderna, 1910-talet och 1930-talet.

Här nyttjar Brödje skickligt skiftningarna i synen på de olika författarskapen mellan den i de olika samtidernas mer närliggande litteraturhistorieskrivningen och den nutida, liksom i litteraturvetenskapens mer djupgående perspektiv. Det är en ofta fastslagen insikt att de författare och verk som på sin tid gav störst avtryck i kritik och debatt inte självklart är de som ter sig mest inflytelserika i ett retrospektiv – eller ens längre finns med i bilden. Inte desto mindre är frågan viktig att låta stå. Det gör Brödje, först i en respektfull exposé över ett antal främst feministiska litteraturforskarens kanonkritiska studier, som Anna Williams och Gunilla Domellöf. Klassperspektivet i kanondiskussionen exemplifieras bland annat av Lars Furulands och Johan Svedjedals tongivande forskning liksom av Åsa Arpings senare legering av båda perspektiven i *Att göra klass. Nedslag i svensk samtidsprosa* (2022). Till dessa läggs även Beverly Skeggs ofta anlitade teorier om begreppet ”respektabilitet” som vattendelare i klassamhället.

Minst lika viktigt för att synliggöra litteraturforskningens fortsatta behov av en kanonkritisk diskussion vilar i själva urvalet av romaner och författare. I det sekellånga perspektivet blir det skärande klart att flera av författarna mer eller mindre sjunkit in i den historiska glömskan – eller åtminstone försvunnit ut i litteraturforskningens marginaler. Vem pratar exempelvis längre om Olle Hedberg? Annat än möjligen som *minor classic*? Ändå var han från trettioalet och framåt en av de mest lästa borgerliga romanförfattarna, lika produktiv som populär, tillika med den status som tillkom honom som ledamot i Svenska Akademien. Skingerandet av denna olyckliga glömska som utarmar vår kulturella självförståelse är skäl nog att applådera

Catrine Brödjes bidrag till den svenska romanhistorieskrivningen.

Den fråga som sist kvarstår är dock kärleken – och dess förmodat minerade fält, som givit boken sin titel, liksom slutkapitlet. Här önskar man att Brödje verkligen hade vågat fullfölja det löfte om farlighet som vilar i en sådan tankebild. Det explosiva, livshotande, riskfyllda. Men hon närmar sig faran genom att backa bort från den, snarare än att själv ta risken att beträda fältet som minröjare. Den distanserade karakteristiken av ”alternativa samlevnadsformer” återkommer men dechiffreras inte heller här, vilket får åtminstone mina litterära detektorer att ge fullt utslag. Och nog är väl konstaterandet att romanerna sammantaget visar att det är svårt att få ihop yrkesarbete, kärlek och äktenskap, då som nu, tämligen lamt – givet den polyfoni som de tolv författarrösterna representerar.

Oaktat dessa invändningar framstår Catrine Brödjes bok som en gedigen forskningsinsats, som öppnar pärmarna för en alltför sällan uppmärksamtradition av svenska samtidsromaner, där kärleken blir den brännpunkt som ömsom löder samman, ömsom slår itu kön och klass i ständigt nya mönster och sprickbildningar.

Annelie Bränström-Öhman

Den akademiske Tegnér. Red. Olle Ferm, Bo Lindberg, Gunhild Vidén. Kungl. Vitterhets historie och antikvitets akademien konferenser 114, Kungl. Vitterhets historie och antikvitets akademien. Stockholm 2025.

De senaste decennierna har visat ett välkommet intresse för den nylatinska kulturen i allmänhet och dess roll vid universiteten i synnerhet. Framförallt har man uppmärksammat den latinska dissertationen, denna avlägsna förfader till dagens avhandlingar, som en intressant genre i egen rätt. Åtskilliga av dessa har också tacknämligt getts ut med parallellöversättning, och på så vis gjort det lätt för läsare med rostigt eller obefintligt latin att få en inblick i denna efemära men viktiga textalstring, utan vilken det svenska intellektuella livet 16–1800 måste te sig obegripligt fattigt. Det tidigmoderna Sverige var helt enkelt ett tvåspråkigt samhälle, och denna tvåspråkighet skulle följa med längre än vad man kan tro.

Antologin *Den akademiske Tegnér* (resultatet av en konferens vid Vitterhetsakademien 2023) drar

nytta av dessa nya perspektiv men riktar in det specifikt på Esaias Tegnér, vars akademiska verksamhet äger rum under vad man betraktat som den äldre humanistiska latinkulturens svanesång. Skillnaden gentemot det som komma skulle rör inte bara valet av språk, utan hänger också samman med synen på universitetets roll och de enskilda disciplinernas ställning som vetenskaper med syfte att producera ny och säker kunskap, snarare än att besitta, förmedla och applicera den. Tegnérns insatser på detta område har visserligen berörts tidigare i forskningen men inte sällan värderats lågt utifrån en senare tids fördomar. Utöver den förändrade synen på forskning kan nämnas den implicita uppvärderingen av folkspråket som ligger till grund för den nationella litteraturhistorien alltsedan romaniken, och en från samma tid ärvd motsättning mellan det individuella uttrycket och retoriken. Det är därför välkommet med en antologi som tar ett helhetsgrepp på Tegnérns akademiska verksamhet och snarare betraktar honom som en aktör inom ett system än som ett solitärt geni. För den sakens skull har vi dock inte att göra med marginell biografica utan tydlig koppling till hans poetiska författarskap. Dissertationerna var inte bara ett sätt demonstrera vetande utan också övningar i konsten att uttrycka sig; i de fall de handlade om översättningar var de en skola i poesi. Och även om graden av personlig övertygelse säkerligen varierade vid denna tids dissertationer har Tegnérns val av ämnen och ståndpunkter ofta motsvarigheter i hans dikter, på samma sätt som hans tankar i offentliga tal inte sällan finner vägen dit.

De två första texterna, av Bo Lindberg och Hans Helander, ramar in antologin genom att sätta in Tegnér i ett universitets- och språkhistoriskt sammanhang. Bo Lindberg ger en överblick över latin-kulturen vid de svenska universiteten och preciserar Tegnérns relation till den nyhumanistiska rörelsen och de klassiska språken överhuvud. Hans Helander går närmare in på arten av Tegnérns latin och identifierar dess stilistiska särdrag. Helander berör också en intressant "asylfunktion" hos Tegnérns latin, det vill säga att romarspråket tillät mer vågade tankar att uttryckas än på folkspråket. Det helhjärtade försvar för framsteget och partiella försvar för franska revolutionen och Napoleon som Tegnér gav uttryck för vid 1802 års magisterfrågor kan ses som ett exempel på detta.

De fem följande texterna tar sin direkta utgångspunkt i någon specifik av Tegnérns specifika akademiska texter och sätter in dem i deras idéhistoriska

kontext och i ljuset av författarskapet i stort. Olle Ferm ägnar Tegnérns dissertation om skrattets orsaker en detaljerad undersökning och drar ut linjerna till brittiska common sense-filosofier och till Kant såväl som bakåt till det klassiskt antika sammanhanget. Bo Lindberg granskar Tegnérns två så kallade magisterfrågor, den retoriska övning som bestod i att svara nekande eller jakande på en i förhand uppsatt fråga. Särskilt den första av dessa – om huruvida framsteget skulle fortsätta under det nya seklet – är intressant som en inblick i den unge Tegnérns tänkande, även om graden av personligt allvar inte var självklar i detta slags övningar. Intressant är också Lindbergs påpekande att den latinska texten för 1808 års frågor är längre än den svenska version som också bevarats. Då latin i allmänhet behöves färre tecken för att förmedla information kan det sägas vittna om den latinska retorikens större krav på utsmyckning. I nästa kapitel behandlar Erik Zillén Tegnérns dissertation om den aisopiska fabeln från 1802, ett konstnärligt ämne som åtminstone i princip borde kunna rymma intressanta kopplingar till det egna skapandet. Den korta dissertationen placeras här in i fabelpoetikens långa tradition och dess enskilda resonemang relateras med precision till auktoriteter i samtiden. Skrev då Tegnér fabler? Genrens huvudsakliga frånvaro kan sägas vittna om fabelns kris vid början av 1800-talet, även om den undanskymda dikten "Lärkan och kalkonen" kan räknas till denna tradition. Däremot berörs inte ett mer bekant nummer, "Svanen och fjälltrasten", vars närhet till djurfabeln tycks lika uppenbar som svårbestämd, och som nog hade varit bra att få utredd i detta sammanhang.

Henrik Lagerlund ger en noggrann filosofihistorisk analys av Tegnérns tänkande och placerar in honom i den speciella situation som rådde under den sena gustavianismens järnnär, då Kant ofta sågs som en farlig tänkare. I någon mån kan Lagerlund också modifiera den gängse bilden av Tegnér som en skeptiker och kritiker mot filosofiska systembyggen, åtminstone om man tar fasta på hans akademiska verksamhet snarare än hans självframställning i brev och liknande. Just denna skillnad mellan den akademiska rollen och författarrollen kan för övrigt sägas motivera antologin som helhet. En liknande slutsats når Sten Hidal i sin granskning av Tegnérns enda bidrag till teologin, den dissertation över gnosticismen som han författade i samband med sin pastorexamen. Dess resultat bedöms som förhållandevis hållbara, trots dåtidens nästan obefintliga forskningsläge. Den visar också att Tegnér var betydligt mer välbevandrad i teologin – en ve-

tenskapsgren han ofta uttryckte sig förminskande om – än han ger sken av i andra sammanhang.

En av de tyngre pjäserna är Susanna Akujärvis text om dissertationsöversättningarna. Här zoomar vi ut från det omedelbara biografiska sammanhanget och får en mer institutionsinriktad förståelse av universitetet vid denna tidpunkt, med stöd i tabeller och grafer. Denna verksamhet är intressant inte bara som ett moment i svensk översättningshistoria, utan också genom att den visar att gränsen mellan akademisk och litterär verksamhet inte drogs riktigt på samma sätt som under senare tider: dissertationsöversättningarna demonstrerade kunskap om källspråket men kanske i än högre grad förmågan att uttrycka sig på målspråket. Monika Asztalos jämför i sitt bidrag de svenska och de latinska avfattningarna av Tegnér's föredrag om Platon och poesin. Här noterar hon en ganska stor skillnad mellan de två versionerna, och fördjupar iakttagelsen med intressanta observationer om valören hos de latinska ordvalen (*ludere, ludus*) och deras intertextuella sammanhang i den latinska poesin. Martina Björk tar sig an frågan om Tegnér's förhållande till den romerska litteraturen: hans uppfattning av den (särskilt i förhållande till den grekiska) och hans återbruk av den. Det negativa resultatet känns bekant: vi har ju ofta känslan av att det finns något "klassiskt" över den tegnérska dikten men den innehåller ganska lite av påvisbar intertextualitet. En för forskningen otillfredsställande idealistisk slutsats tränger sig på: att Tegnér helt i enlighet med den nyhumanistiska synen omsatt den klassiska bildningen i originella skapelser.

Även Christina Svenssons bidrag rör sig bort från den akademiska arenan, genom att granska frågan om Tegnér och skrattet inte utifrån 1802 års dissertation utan utifrån hans litterära alster och deras relationer till idéer som låg i tiden. Slutsatserna om Tegnér's eventuella relation till den romantiska humorn/ironin i dess mer teoretiska form blir ganska vaga, även om Byrons roll vad gäller utkasten till Helgonbacken är upplysande. I ett utförligt bidrag vill Olle Ferm precisera Tegnér's förhållande till upplysningen genom att systematiskt jämföra flera av hans insatser som offentlig talare med den franska nationalförsamlingens *Deklaration om människans och medborgarens rättigheter* av år 1789. Här finns – åtminstone fram till 1824 – en tämligen stor överensstämmelse med grundbultarna i denna deklaration. Obelyst blir dock Tegnér's 1830- och 40-tal, som utan att helt innebära en övergång till ett annat tankesystem ändå prä-

las av ett tilltagande missnöje med den faktiskt existerande liberala opinionen. Slutligen ger Barbro Wallgren Hemlin en detaljerad genomgång av Tegnér's verksamhet som kyrklig talare, med avseende både på talens utformning som texter och Tegnér's förmåga att anpassa sin framställning till den aktuella situationen.

Som ofta är fallet med detta slags publikationer varierar bidragen vad gäller graden av generalitet och utförlighet: vissa hade kunnat stå på egna ben som fristående vetenskapliga artiklar medan andra ger mer av översiktsperspektiv. Som genomgången ovan ger vid handen varierar även den snävmhet med vilken de sluter sig till huvudtemat för antologin; särskilt mot slutet av boken får bidragen en lösare anknytning till Tegnér som akademiker. Även om de enskilda texterna kan vara intressanta och läsvärda som tillskott till Tegnérforskningen tycks mig antologin ge sitt viktigaste bidrag då den förmår oss att se honom som en bland många aktörer i dåtidens universitet. Då kompletteras bilden av Tegnér samtidigt som vi får en bättre förståelse för strukturella drag i dåtidens kultur.

Betraktar man det dåtida Sveriges intellektuella och kulturella liv som ett ekosystem av institutioner, traditioner, språk, arenor och publik, företeer det en intressant paradox. Under Tegnér's tid kan den svenska litteraturen sägas övergå till vad Alexander Beecroft (*An Ecology of World Literature*, 2015) kallar en *nationallitterär ekologi*, i vilken språk, nation och kultur knyts tätare samman och där den huvudsakliga spridningen av litteratur sker på bredden inom en folkspråklig publik, snarare än i elitistiskt kosmopolitiska gemenskaper som den tidigare latinspråkiga *res publica literaria*. Med sin nationella tematik och sitt intresse för det fornnordiska var Tegnér själv en pådrivande kraft för detta systemskifte. Samtidigt var det just under hans tid i Lund som latinet upplevde ett visst uppsving. När Achatius Kahl publicerade sina minnen av *Tegnér och hans samtida i Lund* (1851, 1868) behandlade han snarare denna tid som en "klassicitetens" guldålder följt av en nedgång än som den nationella litteraturens genombrott. Carl Georg Brunius, grekprofessorn som senare blev en berömd kyrkoarkitekt, skrev 1822 en längre latinsk dikt om de nordiska gudarna, som i själva motsättningen mellan form och innehåll kan tyckas ge uttryck för denna märkliga situation. Man bör heller inte glömma att Tegnér själv flera gånger översattes till latin som del av en dissertationsövning, något som Susanna Akujärvi (s. 103) kort påminner oss om. Denna

komplikerade bild ryms sällan i den allmänna beskrivningen av Sveriges litteraturhistoria i allmänhet, vilken ofta på ett artificiellt sätt avskiljer texter skrivna på latin och berättar en historia om litteraturen skriven på svenska, i den mån man inte dagtingar med principerna och inkluderar vissa särskilt viktiga hedersgäster (Emmanuel Swedenborg eller Carl von Linné). Den brukar heller inte få färga beskrivningen av det romantiska tidevarvet specifikt, vars principer skulle segra och bilda utgångspunkter för litteraturhistorieskrivningen. Även om man har den distinkta känslan att mycket återstår att uträtta, har vår förståelse av denna dubbelhet väsentligen utökats med denna antologi. Överhuvudtaget ger den ett gott exempel på hur perspektiv från nylatinska studier bör samverka med den allmänna utforskningen av Sveriges litteratur och historia – och detta alltså inte bara vad gäller 1600-talet, utan en bra bit in i moderniteten.

Alfred Sjödin

Henrik Edgren, *En kungsådra för nationens samhörighet: Läsebok för folkskolan i det sena 1800- och tidiga 1900-talets skola och samhälle*. Nordic Academic Press. Lund 2024.

Läsebok för folkskolan (1868) är central både i den allmänna litteraturens historia och i barnlitteraturens egen historia. Att den valdes ut som en av titlarna i den kulturkanon som nyligen presenterades av Lars Trägårdh antyder dess betydelse för det svenska kulturarvet. Den andra hälften av 1800-talet är en historisk epok som styr Sverige mot en demokratisk samhällsordning – en period av modernisering och liberalisering med ett ökat krav på folkbildning. Läsebokens tillkomst, innehållet och de många debatter som den blev orsak till, säger oss en hel del om synen på litteraturens funktion vid denna tid.

I sin studie *En kungsådra för nationens samhörighet* poängterar historikern och utbildningssociologen Henrik Edgren att *Läsebok för folkskolan* skulle likrikta, forma och utbilda Sveriges innevånare i en tid med stora sociala, ekonomiska och politiska utmaningar. Det är en period då Sverige, med Edgrens egna ord, förvandlas från ett "undersåtesamhälle" till ett "medborgarsamhälle", det vill säga från ett "patriarkalt och agrart" samhälle till ett "industrialiserat, folkrörelsebaserat, individuellt, mer demokratiskt och kapitalistiskt civilsam-

hälle" (s. 14). Utgångspunkten för sin bok har han enligt egen utsago fått av professorerna Torkel Jansson och Lars Furuland, som båda inom var sitt fält poängterat hur angeläget det är med en undersökning som behandlar *Läsebok för folkskolan* i relation till denna specifika samhällsomvandling. Edgrens övergripande syfte är följaktligen att visa och förklara hur läseboken användes som ett "bildningsverktyg" av både statliga och icke-statliga aktörer (s. 25). Det handlar alltså om att spåra och återskapa textens funktion i olika sammanhang.

Den stora förtjänsten med Edgrens utgångspunkt är att han lyckas hålla flera olika uppfattningar om barnlitteraturens funktion i siktet samtidigt. Dels vad jag själv, med inspiration från John Walls *Ethics in the Light of Childhood* (2011), skulle vilja benämna en estetisk uppifrån-och-ner-funktion, som ser läseboken som ett maktens verktyg. I detta perspektiv har läseboken en disciplinerande uppgift och förkroppsligar de maktägandes vilja att fostra folkskoleeleverna till undersåtar i en värdekonservativ, nationell ödesgemenskap. Dels vad jag skulle vilja kalla en estetisk utvecklingsfunktion, som ser läseboken som ett led i det modernitetsprojekt som ska ge landets alla barn, oavsett klasstillhörighet, de kunskaper och värderingar som förväntas genomsyra den nya, liberala samhällsordningen. Läseboken tilldelas med andra ord även en reformpedagogisk uppgift. Med en ny barncentrerad pedagogik skulle den hjälpa till att förverkliga ett mer demokratiskt och mindre auktoritärt samhälle genom barnen.

Med risk för att bli lite fyrkantig kan Edgrens analys sammanfattas med att den första utgåvan av *Läsebok för folkskolan* från 1868 håller fast vid en uppifrån-och-ned-funktion, medan den grundligt omarbetade nionde utgåvan från 1893 lutar mot utvecklingsfunktionen. Generellt balanserar en enskild barnbok ofta mellan båda dessa funktioner, men med olika tyngdpunkt och inte sällan i kombination med en tredje uppgift som kan benämnas nerifrån-och-upp-funktionen. Denna romantiskt orienterade uppgift hos barnboken framhäver barnlitteraturens förmåga att bejaka och ge näring åt barnets förment naturliga förmågor, såsom fantasi, lekfullhet och känsla. Litteraturhistoriskt materialiseras denna funktion av det stora intresset för sagor runt sekelskiftet 1900, även om den får sin mest pregnanta formulering i samband Zacharias Topelius utgivning av flerbandsverket *Läsning för barn* under den andra hälften av 1860-talet. Edgren använder inte dessa distinktioner mellan barnlitte-

atures tre estetisk-pedagogiska funktioner, men sannolikt hade ett barnlitteraturhistoriskt perspektiv av detta slag ytterligare hjälpt honom att systematisera och nyansera sina annars mycket givande slutsatser.

Litteraturvetare argumenterar gärna för att grundkursen i litteraturvetenskap behöver lyfta fram verk som hjälper oss att förstå litteraturens utveckling och läsandets omvälvningar i olika tider. Men också verk som anses kasta ett förklarande ljus över skilda maktordningar och förhållningssätt letar sig in på de historiska översiktskurserna. Böcker som riktar sig till barn har givetvis en självklar plats i ett sådant sammanhang, även om dessa inte alltid tycks få det utrymme de förtjänar i vår allmänna litteraturundervisning. Mycket faller av tradition vid sidan av litteraturlistornas konsekrerande av vad som är viktigt att känna till och förstå. Det gäller olika tiders barnböcker i allmänhet – men i synnerhet den litteratur som gavs ut som läroböcker för barn och unga och som var tänkt att användas i olika undervisningssammanhang.

Detsamma gäller för den litteraturvetenskapliga forskningen. Göte Klingberg utelämnade inte bara läroböckerna i sitt monumentala storverk *Svensk barn- och ungdomslitteratur 1591–1839* (1964). Även i de utomordentliga bibliografierna över barnböcker utgivna i Sverige mellan 1840 och 1889, som han sammanställde tillsammans med Ingar Bratt under 1980-talet exkluderas böcker som publicerades för att användas i skolan. Skälet var lika enkelt som pragmatiskt: traditionellt sett räknas inte läroböcker till barnlitteraturen och de behandlas av hävd inom ramen för pedagogikens snarare än litteraturens historia. I Boel Westins och Åsa Warnqvists nyutgivna *Barn- och ungdomslitteraturens historia* (2024) inkluderas emellertid läroboken i den löpande framställningen, där både ABC-böcker och läsläror tas upp. Ett särskilt avsnitt ägnas även åt *Läsebok för folkskolan* – som redan Lars Furuland pekat ut som den mest betydelsefulla svenska barn- och ungdomsboken under den andra hälften av 1800-talet i sitt inflytelserika efterord till faksimilutgåvan av *Läsebok för folkskolan* (1979).

Edgrens monografi har med andra ord självklar relevans för alla som är intresserade av barns läsning i ett historiskt och pedagogiskt perspektiv, men också för den som vill få en djupare förståelse för barnlitteraturens utveckling under den andra hälften av 1800-talet. Inte minst Edgrens beskrivningar av hur barns läsning diskuterades under

perioden är klagörande, till exempel redogörelsen för debatterna i samband med läsebokens olika utgåvor, inklusive lärobokskritikerna 1887 och den läsebokskommitté som tillsattes 1889 för att genomföra den stora omarbetningen av läseboken.

En kungsådra för nationens samhällsordning är symmetrisk ordnad i tre delar om vardera tre kapitel. Den första delen är en introduktion som redogör för forskningsläget och det kunskapshistoriska perspektiv som ramar in studien. Här finns också viktiga kontextualiserande avsnitt som behandlar folkskolans under 1800-talets andra hälft och reformpedagogikens genombrott under det sena 1800-talet. Mot bakgrund av dessa linjer i Edgrens studie är det särskilt givande att fundera över hur folkskolan framväxt och olika pedagogiska förhållningssätt inte bara formar läseboken utan bidrar till barnlitteraturens utveckling mer generellt. Här tänker jag särskilt på sekelskiftets uppvärdering av sagan som genre och det stora läsfrämjandeprojektet Barnbiblioteket Saga, som lanserades av Svensk läraretidnings förlag 1899, i syfte att erbjuda billig och högkvalitativ läsning i både hem och skola. Denna viktiga del av folkskolebarnens läsning runt sekelskiftet 1900 får av naturliga skäl inget större utrymme i Edgrens studie, även om flera av dess initiativtagare, såsom liberalen Fridtjuv Berg, reformpedagogen Anna Sandström och Sveriges Allmänna folkskollärares förening (SAF) omnämns.

Bokens andra del redogör förhållandevis ingående för innehållet i den första upplagan av *Läsebok för folkskolan*. I denna del behandlas också hur boken kunde användas i skolorna, vilket mottagande den fick och hur kritiken mot den växte. Denna del avslutas med ett kapitel om hur läsebokens innehåll även genomlystes i statligt tillsatta kommittéer och utredningar under 1880-talet. Denna del är intressant även om den inledande redovisningen av Läsebokens konkreta innehåll stundtals tenderar att bli något refererande. De påföljande diskussionerna om varför innehållet ser ut som det gör är mer givande för den litteraturhistoriskt intresserade, som till exempel påståendet att 1840-talets så populära borgerliga roman, som ifrågasatte patriarkalism, klassorättvisor och kvinnans underordnade roll, saknas i läseboken eftersom den helt enkelt inte passade in i den konservativa samhällsordning som rådde vid läsebokens tillkomst. Förvånansvärt aktuella är de litteraturdidaktiska frågeställningar som analyseras i avsnittet om läsebokens lärarhandledningar som bland annat publicerades i *Tidning för folkskolan*. Här synliggörs också ett medborgar-

perspektiv i receptionen som pekar framåt – med Edströms egna ord väntades läseboken ”ge ’medborgaren’ kunskaper att utöva de politiska rättigheter och skyldigheter som tillkom denne som myndig och vuxen” (s. 143).

I den tredje och sista delen behandlas den stora omarbetningen av *Läsebok för folkskolan* som genomfördes under 1890-talets första år. Detta är den för mig kanske intressantaste delen. Här står frågan om hur läsebokens framställning av Sveriges samtid, historia och moraliska värderingar hade förändrats sedan 1868 års upplaga i centrum. Men också frågan om dessa förändringar fick konsekvenser för läsebokens funktion som ”bildningsverktyg” (s. 201) i skapande av en nationell samhörighet. Edgren noterar flera viktiga förändringar mellan upplagorna. Det sker en reformpedagogiskt inspirerad åldersanpassning vad gäller innehåll och form. En sammanpackning av raderna undviks och texten blir därmed mer lättläst. De olika texterna grupperades även efter den åldersklass som de mest lämpade sig. Men även det protestantiska budskapet förstärktes på ett sätt som gick hand i hand med en tydligare imperialistisk världsordning. Edgren pekar i samband med detta på att det i lärobokens femte avdelning återfinns ett långt avsnitt om hur Stilla Havets Tahitis ”hedningar” skulle inlemmas i den kristna tron och lära sig ”kristen tukt och sed” (s. 210). Den tredje delen innehåller även ett kapitel om läsebokens plats i offentligheten under det tidiga 1900-talet och hur en ny syn på barns läsning runt sekelskiftet ledde fram att SAF kontaktade Selma Lagerlöf och beställde en ny läsebok för folkskolan, den bok vi i dag känner som *Nils Holgersons underbara resa genom Sverige* (1906–1907).

Den teoretiska basen i boken är kunskaphistorisk snarare än litteraturvetenskaplig och inbegriper en undersökning av kunskapsinnehåll, kunskapsursprung, framställningssätt, debatter, praktisk användning och cirkulation. Det kunskaphistoriska perspektivet lutar sig främst på Philipp Sarasin och hans påpekande att forskaren behöver studera relationen mellan samhället och det som vid en viss tid uppfattas som dominerande sann kunskap. Skönlitteraturens och läseböckernas funktion och kunskapsproduktion i olika historiska sammanhang är onekligen ett forskningsfält som har potential att förena skilda discipliner på ett fruktbart sätt. Från litteraturvetenskapens synpunkt blir det så klart viktigt att problematisera uppdelningen mellan form och innehåll. Det handlar om att se formen som en estetisk kategori och

fokusera hur innehållet och kunskaperna är förenade med och organiserade i den språkliga situationen. Det betyder att forskaren uppmärksammar vad som kan benämnas texternas ”estetiska funktion”. Med det menar jag texternas genrestyrda och retoriska inriktning på läsaren och hur denna samspelar med olika föreställningar om den tänkta läsarens förmågor, brister, behov och begär i olika historiska kontexter – det som Bachtin benämner textens adressivitet. Som jag tidigare var inne på kan barnlitteraturen ofta tillskrivas flera olika funktioner i samma historiska kontext och forskarens uppgift blir då att undersöka balansen mellan dem.

Edgren lyckas bitvis förena sin undersökning av hur läsebokens ”kunskaper” ordnas, får auktoritet, framställs och används med litteraturvetenskapligt relevanta perspektiv. Resonemangen om sagans, göticismens och socialrealismens litteratur är goda exempel på detta. Intressanta är även de literatursociologiska avsnitten som behandlar hur läseboken användes i folkskolan och övriga samhället. Här visar det sig att den fyllde flera funktioner, framför allt i modersmålsundervisningens rättskrivning och lästräning, men också i olika ämnen som historia och geografi. Läsebok för folkskolan användes också i sammanhang utanför klassrummen, exempelvis vid jubileer och sammankomster av olika slag. Edgrens slutsats är emellertid att de som engagerade sig i läseboksfrågan och använde läseboken till stor del höll den ”utanför den strid om demokratiska, sociala och ekonomiska rättigheter som kännetecknade vårt land under det sena 1800-talet och tidiga 1900-talet” (s. 333f).

En kungsådra för nationens samhörighet är inte bara välstrukturerad och pedagogisk utan också kunnig och uppslagsrik. På det stora hela framstår den som ett viktigt bidrag till vår förståelse av litteraturens och läsningens historia från 1800-talets mitt fram till tiden strax efter sekelskiftet 1900. Det är en studie som inte bara sträcker sig utanför historikerns verksamhetsfält utan som också kan hjälpa oss att ifrågasätta traderade gränsdragningar för det litteraturvetenskapliga ämnet. Till detta kommer att Edgren uppenbarligen har en hel del viktiga saker att säga även om Topelius *Boken om vårt land* (1875) – den finska motsvarigheten till *Läsebok för folkskolan*. Vågar man hoppas på en uppföljare om Topelius läseböcker?

Olle Widhe

Kristina Fjelkestam, *Begäret efter det förflutna. Retrofil och queer temporalitet i 2000-talets historievurm*. Makadam förlag, Göteborg 2025.

I *Begäret efter det förflutna. Retrofil och queer temporalitet i 2000-talets historievurm* diskuterar Kristina Fjelkestam det fenomen hon benämner "retrofil", eller "begäret efter det förflutna". Även om begär har en sexuell konnotation betonar Fjelkestam att den erotiska dimensionen i retrofil också ständigt "korsas och bryts mot det sinnligt emotionella, det kunskapsförstående kognitiva, samt den politiska dimension som syftar till upprättelse och inkludering i den etablerade historieskrivningens berättelser" (25). Detta historiskt orienterade begär, i sina olika facetter och uttryck, behandlas i studien. Fokus ligger alltså på historiebrik som är "lustdrivet" och njutningsfullt (10).

Teoretiskt är studien förankrad i queera temporalitetsstudier, som syftar till att kritisera de normer kring tid, åldrande och mognad som kringskär vårt tänkande. Fjelkestam ifrågasätter det så kallade "skillnadsparadigmet" (22) som förutsätter en tydlig åtskillnad mellan då och nu, och att tiden fortlöper i en linjär progression. Målet med studien är bland annat att bryta mot denna sorts invanda föreställningar om tid och utveckling. Retrofilin, menar Fjelkestam, är en form av queer temporalitet eftersom den upplöser den skarpa gränsen mot det förgångna genom olika försök till "historiehågel" och andra erotiska och sinnliga praktiker riktade mot tidigare epoker, människor, objekt och fenomen.

Fjelkestam har valt att rikta in sig på 2000-talets historiebrik av framför allt det gustavianska 1700-talet. Hon noterar dock att medeltiden och den brittiska regentskapsperioden faktiskt är mer populära begärsojekt i exempelvis romancesgenren: "Det lättsinniga '1700-talet' står alltså inte i topp på romancelistan – kanske är det klichén om libertinens alltför avvikande sexualitet som spökar?" (162). Att Fjelkestam trots allt har valt att fokusera på 1700-talet och dess libertine förklarar hon med att denna epok brukar gestaltas som särskilt lättsinnig och dekadent, med generösa dekolletage, liderliga vivörer och hemliga sällskap – och att hon dessutom själv har en särskild dragning till epoken, en utgångspunkt så god som någon.

Det första kapitlet fungerar som introduktion, medan kapitel två går igenom studiens teori och begreppsapparat. Här ger Fjelkestam en noggrann översikt över historiografi som forskningsfält, och

intresserar sig särskilt för historieskrivningens relation till känsla och affekt, från det "sena 1700-talets sentimentala historicism" (51) till professionaliseringen av historieämnet på 1800-talet, och vidare till psykoanalysens intresse för sinnets dolda och förvridna begär under 1900-talet. Denna genomgång tycks mycket tillämplig i undervisning om exempelvis erotohistoriografi, queer temporalitet eller tiden som kulturell konstruktion.

Kapitel 3 lyfter fram "retrofilins erotiska dimension" (22). Här läser Fjelkestam två samtida skönlitterära verk, Gabriella Håkanssons romansvit om ett hemligt sällskap i *Aldermanns arvinge* (2013) och *Kättarnas tempel* (2014), samt Lyra Kolis autofiktiva roman om lajv, *Blödnigen* (2020).

Kapitel 4 handlar om hur "kunskaper om historien sinnliggörs" (23). Fjelkestam tar här avstamp i begreppet "autenticitetsfetischism", som beskriver hur den föreställda äktheten i äldre föremål och seder "bildar en lustfylld fetisch" för den historieintresserade (90). För att komma åt denna aspekt av retrofil analyserar Fjelkestam tv-produktionerna *Historieätarna* och *Vetenskapens värld*, och hur dessa informativa underhållningsprogram skildrar "historiska föremåls relation till njutning" (23).

Det femte analyskapitlet behandlar retrofilins politiska funktion, och "vad som händer när en redan politiserad historia sexualiseras?" (24). Här utlovas diskussioner om retrofilins ideologiska avsigd, likväl som de sätt på vilka retrofila praktiker kan bidra till att queera historien genom vad Fjelkestam kallar "identifikationsfantasier". Sådana fantasier tillåter såväl HBTQ-personer som högerextrema rörelser att identifiera sig med vissa idéer om det förflutna, för olika politiska syften. Därefter följer ett sista kapitel som sammanfattar Fjelkestams "queertemporal ansats", det vill säga begreppet retrofil och dess teoretiska tillämpning (160).

Den teoretiska ramen bär, och är mycket intressant. Neologismen retrofil är väl funnen och användbar i många kontexter. När det gäller empirin ställer jag mig dock mer tveksam. Materialurvalet har baserats på metoden artikulation, där "teoretiskt perspektiv och empiriska val givit upphov till varandra" (15). Men det är inte helt uppenbart huruvida analysexemplen verkligen ger tillgång till samtidens retrofila praktiker, eller om det Fjelkestam beskriver alla gånger är just *retrofil* – alltså former av historiebrik som huvudsakligen "baseras på begär, excess, lust och njutning" (24).

Det gäller exempelvis Håkanssons romaner om det hemliga sällskapet Dilettanti, vars medlemmar

försöker återupprätta den antika Priapuskulten med orgiastiska riter och penisdyrkan. Det förblir oklart på vilket sätt Håkansson själv visar prov på retrofil i sin representation av 1700-talet, utöver att på ett mer generellt plan återge epoken som befolkad av hemliga sexsällskap, i enlighet med typiska genrekonventioner. I första hand verkar Håkansson skildra och kommentera 1700-talets vurmande för antiken: romanerna *gestaltar* alltså retrofil, snarare än att vara retrofila. Kanske är denna gestaltning också retrofilt trånande efter 1700-talet, med en prosa som vållustigt vältrar sig i Dilettantimedlemmarnas diverse perversioner – men det framgår inte av Fjelkestams analys, som fokuserar på de begär som gestaltar *inom* fiktionen. Med en välvillig tolkning använder sig Fjelkestam av romansviten som *low theory* i queerteoretisk bemärkelse, där Håkanssons texter är en samtalspartner i analysen av retrofil i snarare än ett exempel på retrofil – men detta kunde i så fall ha förtydligats.

Inte heller Niklas Natt och Dags romaner om den sengustavianska epoken, med brutala skildringar av våldtäkt och sexuell tortyr, tycks särskilt eggande. Här undrar jag om Natt och Dag, vars stil beskrivs som ”hyperautentisk” och miserabel (142), verkligen är det bästa exemplet på samtidens retrofila berättande? Är det retrofil i sig att gestalta bordeller, sexualsadister och våldsbrott, eller handlar retrofil om *hur* man gör det, alltså genom ett långtansfullt, erotiskt eller romantiskt skimmer?

Liknande frågor väcks när Fjelkestam intervjuar en fäktningsexpert som sysslar med vikingatida *reenactment*, alltså historiskt återskapande av specifika historiska förlopp och skeenden. (Till skillnad från lajv, som är improviserat och karaktärsdrivet, är *reenactment* oftast mer regisserat.) I anslutning till detta för Fjelkestam en mycket intressant diskussion om hur kroppsliga erfarenheter av *reenactment* kan ”skapa ny eller alternativ kunskap” (117) som kompletterar vetenskapliga undersökningar om det förflutna. Däremot får inte intervjupersonen själv uttala sig om de sinnliga och erotiska dimensionerna av sin praktik, och hur strävan efter historisk autenticitet (det som Fjelkestam kallar ”autenticitetsfetischism”) relaterar till känslor av lust och njutning. Sådana diskussioner hade stärkt det nu ganska lösa påståendet om att *reenactment* ligger ”nära det som i erotisk mening benämns epokfetischism” (118), alltså en kink där sexuella klädesplagg, föremål eller omgivningar ger sexuell njutning, eller används för att förhöja en sexuell upplevelse.

Epokfetischism tycks i själva verket vara ett utmärkt exempel på det som Fjelkestam kallar retrofil, men det förblir utforskat i denna studie. Det samma gäller sällskapet Gustafs Skåls ystra sammankomster, eller par som gifter sig i historisk dräkt, eller korsettporr med svällande byster, eller förlaget Vertigos samlade utgivning. Varför denna sorts material fallit bort förklaras delvis i författartacket, där det framkommer att Fjelkestam initialt hade planerat att inkludera mer etnografiskt material i studien, men inte kunde på grund av covid-19-pandemin och Etikprövningsmyndighetens skärpta regler. Även om jag har förståelse för dessa praktiska begränsningar kvarstår mitt intryck att det valda analysmaterialet inte alltid tycks understödja och belysa teorin på bästa sätt. Det är synd, eftersom retrofilbegreppet har så stor potential.

Bristen på etnografiskt material leder också, i min mening, till en del övertolkningar. Ett exempel på detta står att finna i analysen av Lyra Kolis autofiktiva roman *Blödnigen*, vars titel anspelar på det känslotillstånd som kallas *bleed*, när rollspelade känslor eller egenskaper sipprar in i lajvaren själv, eller den verkliga spelarens känslor påverkar spelandet. Rollspelar du rädsla, kärlek, hat eller glädje kan dessa känslor ”blöda” över och kännas som dina egna (något som inte nödvändigtvis är ett mål med lajvandet, utan också kan vara en önskad bieffekt).

Fjelkestam föreslår dock, baserat på Kolis roman, att *bleed* egentligen rör sig om erotisk extas i stil med BDSM och *ageplay*, och att denna slags extas omfattar en rad skilda fenomen, där ”själva upplevelsen tycks vara densamma vare sig det handlar om tidsförskjutning, konst, religion, erotik eller kemisk berusning” (80). Utifrån denna förståelse av *bleed* påstår alltså Fjelkestam att det tycks vara samma extatiska tillstånd som den undergivnes upplevelse av *subspace*, den dominantes upplevelse av *domspace*, och så vidare – en sexuell och retrofil praktik som tillåter den lajvande att, om än bara för ett ögonblick, upplösa gränserna mellan nutid och dåtid och komma nära historien.

Denna typ av sammanblandning ger dock ingen klarhet i vad som kännetecknar lajv som en specifik form av historiebruk. Lajvets teatrala och kollektiva situation torde exempelvis skilja sig från intima sexuella praktiker i hemmet, som BDSM och *ageplay*. Därtill bryts ofta den upplevda immersionen (och därmed potentiella extasen) i lajvandet av att exempelvis ”offa” – att en rollspelarare medvetet eller omedvetet anspelar på moderna eller andra utomfiktiva referenser. *Bleed* fungerar ju dessutom

åt båda hållen: det kan också vara det nutida jagets känslor och erfarenheter som oavsiktligt blöder över till rollfiguren, vilket också kan bryta känslan av immersion och historisk autenticitet. Sådana nyanser framkommer inte av Fjelkestams allomfattande extasbegrepp, där upplevelsen av bleed, orgasm, subspace, religiös extas och drogrus "tycks vara densamma". Här hade det varit givande med en större etnografisk undersökning av lajvandets extatiska och erotiska dimensioner, vilka alldeles säkert existerar, för att nysta ut eventuella skillnader mellan bleed och andra former av retrofil njutning.

Det är värt att påpeka att *Begäret efter det förflutna* återkommande betonar retrofilins extas, transcendens, flow, immersion och bleed, men inte dess potentiella avbrott, offande, glidningar och ironier. I min doktorsavhandling *Yearning Hours. Desire, Darcymania, and Readerly Attachments in the Digital Jane Austen Fandom* (2025, Linköpings universitet) visar jag att retrofila tendenser också ofta är åtföljda av en kritisk, ironisk och avståndstagande attityd gentemot det förflutna, och att retrofiler kan uppvisa en skälmsk och självvironisk medvetenhet om sin historiska distans gentemot det åtrådda objektet (i det fallet Jane Austens hjälte Mr Darcy). Detsamma gäller troligtvis andra retrofila praktiker, och antyds inte minst av Fjelkestams diskussion om *Historieätarna*, ett program som på ett lekfullt sätt informerar om svensk matkultur och historia. Fjelkestam visar hur programmet söker skapa samtidig identifikation med och exotisk distans till historien, genom att programledarna – som blir till avатарer för publiken – får smaka, lukta, känna, och ikläda sig historien. Som Fjelkestam mycket riktigt påpekar sker tittarens identifikation främst med programledarna, som är självmedvetna anakronismer i de historiska miljöer de beträder, snarare än med historien. Svepande nämner hon då att programmet använder sig av humor för att möjliggöra denna identifikation, med "den lättsamma ton som skapar ironiskt avstånd till förgången tid" (100). Något som inte diskuteras närmare är dock hur denna lättsamma, ironiska, avståndstagande attityd hänger samman med det hon kallar retrofili. Undermineras det retrofila av ironi, eller kan det, som jag tror, vara en inneboende aspekt av retrofili?

Kapitel 5 diskuterar politiskt begär och identifikatoriska fantasier riktade mot historien. Här bottnar Fjelkestam i Zygmunt Baumans begrepp *retrotopia*, vilket på ett användbart sätt beskriver samtidens konservativa tendens att blicka bakåt istället för framåt när det gäller politisk vision. Där-

emot saknar jag förankring i exempelvis José Esteban Muñoz *Cruising Utopia. The Then and There of Queer Futurity* (2009, New York University Press) eller bell hooks *Yearning. Race, Gender and Cultural Politics* (1990, South End Press) – centrala queerteoretiska verk som diskuterar politikens erotik, och hur identifikationsfantasier kan vara både frigörande och förtryckande.

Men i stället för att dröja mig kvar vid vad jag hade önskat se mer av så ska jag här belysa vad Fjelkestam faktiskt gör i kapitlet, och det är mycket givande. I en klarögd analys jämförs retoriken kring Svenska akademiens Kulturprofils-kandal 2018 med flera troper bekanta från historiska "konspirationsthillers" om den gustavianska epoken, med politiska intriger och sexuella utsvävningar. Denna inträngande diskussion hör till kapitlets, och faktiskt hela bokens, stora höjdpunkt. Utifrån sin diskussion om den förföriska libertinen, den konspirerande kabal och andra typiska inslag i 1700-talsromanen demonstrerar Fjelkestam återkommande mönster i debatten kring Kulturprofilen, framför allt den defensiv som iscensattes av framträdande profiler inom Akademien, som Horace Engdahl och Katarina Frostenson. Den globala MeToo-rörelsen jämfördes då upprepade gånger med franska revolutionen (pöbeln som vill förgöra den kulturella eliten), Frostenson själv liknades vid den förföljda drottning Marie Antoinette, och idén om den frisinnade, libertinska fransmannen hyllades framför den småsinte och sexuellt tillknäppte svensken.

Apropå det uppskattar jag också Fjelkestams återkommande diskussion om Gustav III:s symbolladdade roll i vår samtid, från effeminerad bögböck till en tendens av "ätermaskulinisering" (108) – något jag gärna läst en hel bok om!

Sammanfattningsvis erbjuder *Begäret efter det förflutna* underhållande och tankeväckande läsning, präglad av Fjelkestams personliga och tillgängliga stil. Studien riktar sig populärt och brett, och är nog lika passande för den historieintresserade allmänheten som för forskare och studenter. Boken är därtill bunden i en vacker blankpappersvolym med färgstarka illustrationer, vilket förhöjer läsupplevelsen. Mina invändningar i denna anmälan syftar till att fortsätta och precisera den vetenskapliga diskussionen om retrofili – inte att underminera begreppet, som framstår som tillämpligt inom en stor rad humanistiska discipliner, och förhoppningsvis kommer att få ett stort genomslag.

Camilla Wallin Lämsä

Martin Hellström, *286 stycken ur barnteaterns oskrivna historia. Barnbibliotekets Sagas pjäser*. Makadam, skrifter utgivna av Svenska barnboksinstitutet nr. 165. Göteborg 2023.

Svenska barnboksinstitutet i Stockholm inrymmer förutom alla böcker och övrigt material en veritabel skatt av arkivmaterial – nämligen ett till stora delar outforskat arkiv från Svensk läraretidnings förlag, bland annat innehållande korrespondens, manus, räkenskaper med mera som rör olika julpublikationer samt Barnbiblioteket Saga, förlagets flaggskepp. Sedan flera år pågår ett arbete med arkivmaterialet som involverat ett antal forskare och anslag från olika bidragsgivare. Bland annat ska arkivet digitaliseras och tillgängliggöras, men även beforaskas ur olika aspekter. Projektet har hittills resulterat i bland annat ett antal artiklar i tidskriften *Barnboken – tidskrift för barnlitteraturforskning*, som ges ut av Svenska barnboksinstitutet.

Martin Hellströms genomgång av pjäserna i Barnbiblioteket Saga är ett delresultat av detta projekt, och bokens syfte är att ge en heltäckande bild av pjäspubliceringarna i Barnbiblioteket Saga, från 1916 till 1948, och den senare serien Sagas barnteater (1956–1962). Serien Ungdomsteatern behandlas inte, vilket kanske hade varit intressant som jämförelse, men begripligt nog rymts det inte i denna volym, även om Ungdomsteatern nämns då och då i samband med olika författares publiceringar. Materialet är ändå mycket stort och i viss mån oöverskådligt, vilket delvis avspeglas i bokens struktur.

Efter ett förord där den tidigare forskningen presenteras kort (varför hör inte detta till inledningen där det kunde fått lite större utrymme?) ger Hellström en snabb bild av starten på pjäsutgivningen, baserat på redaktören Signe Wranérns egen skildring i sin minnesskrift *Sagan om Saga*. Barnteatersamlingarna var viktiga för Signe Wranér – hon upplevde dem som sitt viktigaste bidrag som redaktör verkar det som. Pjässamlingarna fyllde också en viktig funktion i skolans och olika ungdomsförbunds verksamhet tycks det, även om användningen av texterna inte rymts i Hellströms framställning.

Hellström ger en kortfattad översikt av materialet i inledningen, men ingen sammanfattande analys presenteras. Kommande kapitel är namngivna efter respektive pjässamling, dvs "Barnteatern. Första samlingen", "Barnteatern. Andra samlingen" och så vidare ända till "Barnteatern. Tjugotredje samlingen" (kapitel 25), och efter det ytter-

ligare fem kapitel om senare pjässamlingar. Redan anblicken av innehållsförteckningen är överväldigande. Tyvärr finns ingen tematisk indelning, vilket hade varit intressant. Det hade funnits många sätt att tematisera materialet, men Hellström har valt att redovisa samlingarna en i taget.

Varje kapitel går igenom alla pjäser i den aktuella volymen, olika upplagor av volymen (Barnbiblioteket Saga ändrade ofta innehållet i volymerna från en upplaga till en annan), ger lite fakta om de olika pjäsförfattarna, en sammanfattning av pjäsernas innehåll samt en uppräkningskursiv av alla roller i respektive pjäs. Texterna vimlar av kungar, drottningar och prinsessor men även lövgröddor, snödroppar och kycklingar är rikligt representerade. Man förstår avsikten att visa att författarna och Saga-redaktörerna vinnlade sig om att hitta roller till samtliga barn i klassen, men kanske hade det räckt med att ge några exempel? Detta är ett grundproblem i boken, som Hellström själv adresserar i sammanfattningen på slutet: "Att gå igenom samtliga titlar på det sätt som här gjorts kan tyckas vara väl noggrant." (s. 260). Hellström motiverar sina val med att området är så okänt och outforskat och många författarnamn helt okända, att denna fullständiga genomgång varit nödvändig – i sig en lovvärd ambition. Störst utrymme ägnas dock åt mer välkända författare (naturligt nog eftersom det finns mer material att bygga på), och deras övriga författarskap (utanför Saga) presenteras i samma kapitel som pjäserna i Saga. Varje kapitel ger också en genomgång av de recensioner som respektive volym erhållit. Ibland gör Hellström en egen bedömning av pjäsen (spännande, passar inte för barn eller något liknande), men ofta står de helt okommenterade, bara innehållsbeskrivningen ges. Tanken att dagens barnteatergrupper ska hitta några lämpliga pjäser att spela, vilket Hellström hoppas, ter sig optimistisk med tanke på mängden synopsis att skumma igenom för att hitta något som kan intressera dagens barn. Kanske kommer även pjäsregistret att digitaliseras och bli sökbart via ämnesord, vilket skulle underlätta för eventuellt intresserade? Så sent som 2022 framförde SPF Seniorerna i Södermøre, Kalmar län, den kanske mest välkända pjäsen i materialet – "Årsexamen i Ruskaby skola"!

Ett exempel på den lite snåriga dispositionen: under rubriken "Barnteatern. Sjätte samlingen" nämns först vilka pjäser som bytts ut respektive tillkommit i de olika upplagorna. Sedan presenteras de sex pjäserna relativt ingående, på sammanlagt tre och en halv sida. Sedan följer en genomgång av

författarna i volymen och vad de för övrigt publicerat. Eftersom en av dem är finlandssvensk redovisas hennes produktion i Finland, och redogörelsen glider sedan vidare till andra finlandssvenska författare, som inte medverkar i Saga, vilka pjäser de skickat och hur det gått för dem. Texten innehåller mängder av detaljer och information, och spänner över en lång tidsrymd, vilket ställer stora krav på läsarens uppmärksamhet. Kapitlet avslutas med "övrigt ur Saga-arkivet som är av intresse för utgivningsåret 1927" (volymens första upplaga). För recensioner hänvisas till nästa kapitel, eftersom flera volymer recenserades tillsammans.

En intressant notering ur ett brev (refus) från Amanda Hammarlund är att målgruppen uttryckligen är "skolor på landsbygden". Detta skulle vara värt att diskutera närmare, och se om någon ändring sker när Signe Wranér blir ensam ansvarig redaktör. Även handböckerna (t.ex. *Teaterspel* från 1928) hade varit spännande att få veta lite mer om, där borde ju synen på barnteater framkomma. Just *Teaterspel* är dock riktad mer till nykterhetsrörelsen än till skolan, påpekar Hellström. Nykterhetsrörelsens ungdomsförbund nämns relativt ofta, men även ABF och JUF (Jordbrukarnas ungdomsförbund) skymtar förbi. Ett intressant forskningsområde skulle vara vilken roll dramatiken spelade i dessa förenings ungdomsarbete (litteraturens betydelse för nykterhetsrörelsen har undersökts t.ex. av Kerstin Rydbeck).

Signe Wranérs didaktiska tankar kunde lyfts fram tydligare – hennes avsikt var uttryckligen att pjäserna skulle passa att spela i skolmiljö. Det hade kanske gått att sätta in Signe Wranérs tankar i ett dramadidaktiskt sammanhang – att ställa dåtidens syn på barns teaterpraktik i relation till senare forskning? Man ska självklart inte önska sig en annan bok än den som föreligger, men många intressanta spår antyds bara i denna digra volym. För att vara positiv kan man säga att boken ger många uppslag till, och grund för, kommande forskning!

Boken är huvudsakligen att betrakta som en bibliografi, men även sådana (jag tänker till exempel på Gerda Helena Linds kogs *Norrbyn*, 2013) brukar oftast ha ett längre sammanfattande och analyserande kapitel, där trender och tendenser lyfts fram och slutsatser dras. Här finns endast en avslutande sammanfattning på några få sidor.

Registerdelen är omfattande – det finns såväl pjäsregister och författarregister, där varje författares pjäser förtecknas, som ett recensionsregister, där jag föreställer mig att de båda senare blir de

mest användbara om man intresserar sig för någon särskild författare och vill studera dennes pjässkrivande. Om man hade disponerat boken som en bibliografi med analysdel hade den omfattande pjäsinventeringen också kunnat ligga som en separat del i bakre delen av boken, för den som har ett specialintresse av de olika utgåvorna och pjäserna.

Genomgången är ambitiös och grundlig, men boken blir svårläst och bitvis snårig. Avsikten är förmodligen inte heller att man ska läsa den från pärm till pärm, utan mer använda som uppslagsbok när man söker information om en period eller ett författarskap. Som kunskapskälla är boken en guldgruva, men som läsupplevelse dignar man under mängden fakta.

Eva Nordlinder

Henning Howlid Wærp, *Dyr og mennesker i norsk litteratur*. Orkana akademisk. Oslo 2025.

Dyr och människor i norsk litteratur omfattar 14 kapitel som behandlar romaner och noveller från sent 1800-tal fram till idag (den senast publicerade boken som inkluderas utkom 2022). Upplägget följer en ungefärlig kronologi och tilltalet är enkelt och rättfram. De teoretiska och forskningsmässiga förankringarna är förhållandevis sparsamma, och då boken också är rikt illustrerad förefaller den rikta sig mot en något bredare publik än den strikt akademiska. Här samsas analyser av högt kanoniserade författare som Knut Hamsun och Tarjei Vesaas med samisk science fiction och författare som idag är bortglömda eller mindre kända. Detta är en konsekvens av studiens syfte: att genom en fokusering av mötet mellan mänskliga och mer-än-mänskliga djur adressera frågor om hur djur representeras i litteraturen och vad dessa skildringar kan säga oss om å ena sidan det mänskliga samhället, å andra sidan om djur och natur (s. 35). Undersökningen anknyts tidigt till begreppet "ökosorg", i relation till vilket litteraturen anses ha en särskild potential att utmana en antropocentrisk (människocentrerad) världsbild och att få oss att känna för naturen så att en förändring i hur vi hanterar den kan komma till stånd (s. 8). Analyserna som utförs i *Dyr og mennesker i norsk litteratur* är specifikt orienterade inom fältet human-animal studies (*dyrestudier* är det begrepp Howlid Wærp använder), som i sin tur definieras som en del av ekokritiken (s. 13).

Jag har läst *Dyr og mennesker i norsk litteratur* med stort nöje och jag har lärt mig mycket nytt

både om författarskap jag sedan tidigare kände till, och sådana jag inte vetat något om förrän nu. Blandningen av mycket välkända och idag i princip okända författare pekar på den kanonförnyande potentialen i det metodologiska anslaget. Om djuren sätts i centrum för den litterära analysen så kommer tidigare icke-uppmärksammade delar av redan kanoniserade författarskap att lyftas fram, parallellt med att författare som tidigare skrivits ut ur kanon på nytt kommer att framstå som relevanta. Detta är ett spännande resultat som motiverar studien ur ett forskningsmässigt perspektiv och genererar frågor kring kanoniseringprocesser, litteraturvetenskaplig metodologi, sambandet mellan samhälle och litteratur samt litteraturens potential i relation till politiskt och ideologiskt förändringsarbete.

Ingen vetenskaplig undersökning är dock invändningsfri. En av de synpunkter jag har på det projekt som genomförs i *Dyr och människor i norsk litteratur* rör de sätt på vilka studien situeras i ett vidare vetenskapligt fält och geografiskt område. Inramningen i bokens första kapitel utgår från tongivande forskare inom fältet litterära djurstudier ("literary animal studies") såsom Susan McHugh och Philip Armstrong, vilka sätts i relation till representanter för de vidare fälten ekokritik och "environmental studies" såsom Greg Garrard och Timothy Clark. Detta är naturligtvis en relevant kontext, men det går att ifrågasätta varför det primärt är en engelskspråkig sfär som aktiveras som bakgrund till denna undersökning. Redan i förordet har *platsens* betydelse påpekats (s. 8–9), och plats är också ett viktigt begrepp inom ekokritiken. Ändå problematiseras inte det faktum att det är norska litterära verk som har utvalts för analys. Urvalet innebär naturligtvis inget problem, men det ger genom sin geografiska positionering särskilda förutsättningar, och dessa borde ha givits mer uppmärksamhet. Det jag mer specifikt fiskar efter är att undersökningen borde ha förankrats tydligare i en Nordeuropeisk kontext. Det förekommer förvisso referenser till exempelvis norska filosofer som Arne Johan Vetlesen och Arne Næss, men relationen mellan dessa och den vidare kontexten av djurstudier adresseras inte.

Denna något svepande tendens återspeglas också i de litterära texter som det, förutom de norska, refereras till i bokens första kapitel: *Utvandrarna* (1949) och *Löpa varg* (2021) av svenska författarna Vilhelm Moberg respektive Kerstin Ekman, *His för hawk* (2014), en självbiografisk roman av brittiska författaren Helen Macdonald, samt *Sommarboken*

(1972) av Tove Jansson (som är finlandssvensk och inte finsk, som det uppges på s. 17). Just när det gäller djur och natur så är det avgörande att dessa texter kontextualiseras geografiskt, de kan inte utan vidare slås ihop bara för att de alla handlar om mer-än-mänskliga djur. Djurstudier i den Nordeuropeiska regionen har sina egna förutsättningar, och genom hela boken saknas viktiga referenser till tidigare forskningsinsatser på detta område. Detta kan väl sägas spegla en vidare, beklaglig tendens inom humanistisk forskning idag att skriva in sig i en engelskspråkig kontext på bekostnad av en mer lokal, men just i studiet av mer-än-mänskliga djur är också relationen till plats av särskild komplex karaktär. Å ena sidan är djurens hela existens villkorad av rådande politiska regleringar och den flora och fauna som finns där de uppehåller sig. Å andra sidan tenderar de att strunta i de gränser som människor har satt upp, mellan nationer, kulturer, språk. Dessa i viss mån paradoxala omständigheter måste noggrant uppmärksammas i en analys av detta slag och vägas mot varandra på ett medvetet och konstruktivt sätt.

En annan invändning rör studiens upplägg. Det anges redan i förordet att det är tänkt att varje kapitel ska kunna läsas för sig, och det är kanske därför de är upplagda på ganska olika sätt: ibland finns där en forskningsöversikt, ibland inte; ibland redogörs det för receptionen, ibland inte; ibland drivs undersökningen av en hypotes, ibland inte; ibland är analyserna långa, ibland korta. Även om detta upplägg gör att publikationen som helhet ibland framstår som lite spretig så innebär det också att den är varierad, och jag kan respektera att olika slags material kräver olika former för analys. Men det är väl viktigt att publikationen som helhet ändå fungerar på konsekventa sätt – annars hade de olika kapitlen lika gärna kunnat publiceras som artiklar. För det ändamålet hade det varit värdefullt med ett summerande slutkapitel där projektets utfall och resultat utvärderas och sammanfattas. Vidare förekommer det ibland ganska utförliga handlingsreferat som är förhållandevis poänglösa, eftersom det är omöjligt för en läsare att hålla allt detta i huvudet. För att undvika att trötta ut läsaren borde relevanta delar av handlingen (så som det också ofta görs) konsekvent ha återgivits i samband med analysen.

Själva analyserna är intressanta och fungerar överlag bra, men det finns en genomgående tendens till underteoretisering som gör att de emellanåt inte når så intressanta resultat som de nog skulle ha kunnat. Den metod som används definie-

ras i bokens inledande kapitel som att 1. leta efter djur i litteratur och 2. att läsa om litteratur från ett nytt, djurcentrerat perspektiv och då också uppmärksamma exempelvis frånvaron av djur (s. 17). Med detta tillvägagångssätt kommer analyserna en god bit på vägen, och som jag har noterat ovan så innebär det exempelvis att uppmärksamheten riktas mot författarskap och texter som inte brukar fokuseras i litteraturvetenskaplig analys; naturligtvis är det vackert så. Men det svåra består ju knappast i att hitta djur i litteratur, eftersom de precis som Howlid Wærp konstaterar (s. 20) genomsyrar både mänskligt språk och mänsklig självförståelse och därmed finns i överflöd. Den riktigt svåra nöt som återstår att, om inte knäcka, så i alla fall adressera är snarare denna: hur litteraturens potential att utmana antropocentriska världsbilder kan uppmärksammas och tillvaratas utan att reduceras av förgivettaganden rörande betydelsen av mer-än-mänskliga djur i litteraturvetenskaplig forskningspraktik.

Jag respekterar att boken förefaller rikta sig åtminstone en bit utanför akademien, men jag tror att analyserna hade kunnat fördjupas om Howlid Wærp hade stadgat upp dem med några av de teoretiska begrepp som har utvecklats för detta ändamål, såsom "literary animal agency" eller "following the animal". Som Susan McHugh konstaterar så bebor mer-än-mänskliga djur litteraturen utan att representeras av den; en intressant paradox som jag gärna hade sett en diskussion om. Inte bara för sakens skull, utan för att det ibland förefaller som om Howlid Wærp inte riktigt vet vad han ska göra med de djur han har letat fram, vilket ger analyserna en delvis deskriptiv karaktär. En tydligare identifiering av antropocentrism som en maktordning som samspelar med kategorier som kön, klass, etnicitet och sexualitet hade förmodligen gett analyserna en större skärpa.

Att emellanåt analysera betydelsen av *frånvaro* av djur, vilket görs främst i kapitlet om Sigbjørn Skådens roman *Fugl* (2019), är ett intressant grepp som genererar vissa insikter men som också innebär att djuren avlägsnas från djurstudierna, vilket det hade varit värdefullt att få ta del av metodologiska och etiska reflektioner kring. Också i andra delar av *Dyr och mennesker i norsk litteratur* förloras ibland djuren ur sikte till förmån för dels "människan", dels en bredare blick på "naturen". Att begreppet människa fokuseras i relation till djur är en del av projektets syfte och metod, men nog hade jag uppskattat att få mig till livs lite mer information om alla de djur som figurerar i överflöd i denna bok.

Var bor de, vad lever de av, vilken historia har de? Trots att Howlid Wærp uppger sig vara intresserad av djurens perspektiv och *umwelt* så finns här ett underskott av information till förmån för deras betydelse och funktion i relation till människan. Vad gäller det bredare perspektiv på naturen som analyserna ibland erbjuder så är dessa delar i och för sig ofta intressanta, men innebär att djuren emellanåt får stå tillbaka orimligt mycket – som i kapitel åtta, där vi får vänta hela elva sidor innan djuren ens nämns, eller kapitel tre, som tillför mycket lite inom ramen för projektet som helhet. En stramare fokusering av just mer-än-mänskliga djur hade nog gett undersökningen en större skärpa. I bokens början görs en tydlig och motiverad avgränsning mot lyrik, och jag hade gärna sett ett liknande förfarande gällande ett mer allmänt natur-begrepp, nymaterialistisk teori och metaforiska läsarter – inte för att det i sig är något fel med dessa, utan för att de för uppmärksamheten bort från studiens uttalade syfte.

Inget projekt är som sagt invändningsfritt, och jag vill understryka att jag som jag tidigare skrev hade god behållning av att läsa *Dyr och mennesker i norsk litteratur*. Att projektet har avgränsats till att utesluta lyrik kanske innebär att vi kan hoppas på en del två? Som forskare på området gläder jag mig åt att fältet växer, engagerar och utvecklas. Det finns idag stora behov av omskrivningar av litteraturhistorien utifrån mer-än-antropocentriska utgångspunkter och Howlid Wærps studie relaterar därmed till aktuella politiska diskussioner och svarar mot ett verkligt behov. Jag hoppas på att vi ska se flera studier i liknande riktning framöver.

Ann-Sofie Lönngren

Karlfeldt och tron. Biblisk lyrik eller sann fromhet?, red. Ola Nordenfors. Norma. Skellefteå 2024.

2023 arrangerade Karlfeldtsamfundet ett symposium på Sigtunastiftelsen. Deltagarna var litteraturvetare, teologer och Karlfeldt-experten och syftet var att diskutera Karlfeldts förhållande till tron. Bidragen vid denna sammankomst har nu publicerats i en vackert illustrerad bok med titeln *Karlfeldt och tron. Biblisk lyrik eller sann fromhet?* med Ola Nordenfors som redaktör och med Anders Zorns porträtt av diktaren på omslaget. Förordet är skrivet av Karlfeldtsamfundets ordförande Johan Tysk.

Karlfeldt använde rikligt med bibelallusioner i sin diktning och anknöt gärna till bibliska my-

ter och föreställningar. Synd, nåd, lust och skuld är dessutom frekventa teman. Ändå var han förtegen om sin religiösa inställning. Utan anspråk på att kunna ge ett svar ställer antologin den övergripande frågan: Hur mycket kan man läsa ut ur diktarens verk om hans egen trosuppfattning? Samtliga texter är välskrivna och intressanta var på sitt sätt. Några är snarast deskriptiva och bygger på tidigare forskning. Men här presenteras också nya tankar och perspektiv.

Ett problem är att undertiteln "sann fromhet" aldrig definieras. Att avgöra vad som är sant och äkta i detta sammanhang torde dessutom vara omöjligt. Detta får till följd att resonemangen grundas i de enskilda skribenternas uppfattning om vad sann fromhet innebär.

I sin kortfattade men informativa inledning ger litteraturvetaren Ola Nordenfors en översikt av vad den tidiga forskningen haft att säga om Karlfeldts förhållande till tron. Han konstaterar att frågan om huruvida diktaren var troende och om man kan urskilja ett kristet arv i hans produktion inte hör till de mest omdebatterade bland dagens Karlfeldtforskare. I stället är det numera sådant som hans kvinnosyn, hans hembygdsromantik och hans politiska uppfattning som leder till diskussion.

Kuriöst nog framträdde under 1940-talet två lektorer vid Västerviks läroverk med varsin bok där de förfäktade rakt motsatt åsikt om Karlfeldts trosuppfattning. Inte minst blev dikten "Höstpsalm" ett stridsäpple. I likhet med den förste Karlfeldtbiografen Torsten Fogelqvist som poängterade Karlfeldts tvivel hävdade kristendomsläraren Erik Fries i *Karlfeldt och fädernas tro* att skalden alls inte var en bekännande kristen, medan modersmålsläraren Jacob Kulling i *Karlfeldts livsproblem* såg honom som en uppriktigt troende. Här kunde han stödja sig på Karl-Gustaf Hildebrand och Olof Lagercrantz som tog fasta på den sene Karlfeldts allt starkare anknytning till barndomens fromhet.

På 1960-talet intog Alf Ahlberg en skeptisk hållning och förklarade frankt att Karlfeldt inte hörde till de kristna bekännarna. Nordenfors avslutar med att citera Claes-Bertil Ytterberg som klokt nog påstår att den bibliska föreställningsvärlden var allmän-gods under Karlfeldts tid, vilket innebär att den alls inte behöver vittna om något djupare personligt engagemang. I princip torde det vara omöjligt att avgöra om det enbart handlar om litterär kommunikation eller om diktaren också avger en egen bikt.

Dikten "Sub luna" står i centrum för teknologie doktor Lars Falks artikel och han konstaterar

inledningsvis att diskussionerna om Karlfeldts tro ofta mynnar ut i en jämförelse mellan två dikter ur samlingen *Hösthorn* (1927): "Höstpsalm" med sin närmast kristna bekännelse och "Sub luna" där ungdom och ålderdom jämförs och som i stället bygger på antika föreställningar om liv och död. Intressant nog menar Falk dock att det även här finns ett religiöst motiv som har kommit i skymundan därför att Karlfeldts användning av Aristoteles antika världsbild varit obekant för hans läsare. Efter en genomgång av hur dikten har tolkats med tonvikt på det förgängliga eller det livsbejakande lyfter Falk fram dess gestaltning av livets fortsättning bortom graven.

Staffan Bergsten har analyserat dikten utifrån en beskrivning av den geocentriska världsbilden och de fyra elementen, men han har enligt Falk missat ordningen mellan elementen vilken Falk anser är själva kärnan i "Sub luna". I de fyra första stroforna återvänder diktaren till jorden via elementen eld, luft och vatten, medan det omvända förloppet gäller i den sista strofen där själen efter döden stiger upp mot himlen och på sin väg mot månen passerar alla elementen på nytt. Därmed uttrycker Karlfeldts dikt ett evighetsshopp. Att diktaren själv trodde på antikens föråldrade världsbild ställer sig Falk tveksam till, snarare sökte han sig ofta till de gamla källorna för att förstå sin tids vetenskap. En personligt färgad kristen tro visar Falks framställning knappast på.

Teologie licentiat och biskop emerita Caroline Krook undersöker i sin artikel hur kyrkoåret, almanackan och bondepraktikan sätter sin prägel på Karlfeldts diktning. Helgondagarna är en självklar referens, exempelvis i dikten "Sommardansen" i *Flora och Bellona* där det talas om Valbro- och Mickelsmessa, medan "Tranbrev" i samma samling knyter an till Marie bebådelse. I *Hösthorn* finns dikten "Korsmäss".

Karlfeldt drar sig inte för att blanda katolska helgon med fornordiska företeelser och grekiska gudar. "Göjevisan" i *Fridolins lustgård* har en nära förknippning med bondepraktikan, samtidigt tas här Peter Katt, som syftar på aposteln Petrus. "Vinterorgel" i *Hösthorn* aktualiserar Cecilia, kyrkomusikernas skyddspatron; här figurerar de vise männen, men också hedniska element, allt inramat av kyrkoårets gång från höst till vår. Hur detta ska tolkas uppehåller sig Krook inte mycket vid. Tyvärr utan att alls utveckla temat framkastar hon att Karlfeldt med David Thurfjells begrepp tillhör granskogsfolkets religion. Det innebär att han lik-

som många andra svenskar skulle ha gjort naturen till sin religion.

Jørgen Straarup, professor emeritus i religionsvetenskap, gör i sin artikel en kvantitativ undersökning av explicita uttryck för religion och religiositet i Karlfeldts dikter. Han skiljer härvid mellan institutionaliserad religion och personlig religiositet och uppehåller sig i princip enbart vid den förra.

Även om termer som religion och tro sällan förekommer, återkommer ofta ordet Gud hos diktaren. Men också livligt förekommande namn på helger som jul, påsk och Larmäss räknas av Straarup till kategorin religiös markör eftersom de hör hemma i en kristet definierad kalender. Likaledes inkluderas gestalter från den kristna traditionen som konung Salomo och Maria. Detsamma gäller begrepp från kyrkans värld som präst, kyrka och orgel. Ramarna är som synes vida och inte helt oproblematiska. Exempelvis kan ju jul och påsk vara allmänna tidsangivelser och inget mera.

Straarup konstaterar att det finns religiösa markörer i knappt hälften av dikterna i Karlfeldts diktverk. En klar tendens är att dessa markörer blir fler i de senare samlingarna. Mot 25 procent av den totala diktmängden i debutboken *Vildmarks- och kärleksvisor* (1895) står 83 procent i *Sena dikter. Dalmålningar på rim* (1901) utgör dock ett undantag genom att samtidigt vara tidig och ha en hög procentandel religiösa uttryck, men då förklaringen till detta uppenbarligen är att dess motiv i sig är religiöst inspirerade väljer artikelförfattaren att lämna denna diktsamling utanför jämförelsen. Här kan invändningen göras att det väl bör finnas en anledning till att Karlfeldt väljer just dessa motiv.

Varför använder Karlfeldt fler religiösa markörer allteftersom tiden går? Straarup arbetar med hypotesen att det är hans ökade beläsenhet som spelar in, vidare att han får tillgång till ett större antal metaforer samt kanske också att han rent hantverksmässigt utvecklas så att han förmår använda såväl samtida som arkaiserande ord med religiös klang. Dessa förklaringar förefaller mig något vaga. Däremot tror Straarup inte att ökningen tyder på att skaldens egen religiositet stärktes med åren. I stället är det diktarens roll i det litterära etablissemangen som den ofördärvade allmogens representant som bestämmer hans uttryckssätt. Således kommer de religiösa uttrycken från företeelser som han beskriver utan att de behöver ha någon förankring hos honom själv. I detta torde Straarup ha helt rätt.

När det gäller det historiskt-sociala sammanhang som dikterna skapades i urskiljer Straarup

två slags religiösa markörer, de som har med kyrkoåret att göra och de som handlar om kyrkan som samhällsinstitution. Det visar sig att kalenderdikternas antal ökar med åren, inte minst är de framträdande i *Flora och Bellona* vilket Straarup kopplar till dess publiceringsår 1918; en instabil tid uppmuntrar till fasthållande vid kyrkoårets trygga ordning. Med vissa undantag är tendensen klar att de socialt-kulturella religionsmarkörerna blir vanligare i de senare dikterna.

Straarups konklusion blir att skalden i likhet med majoriteten av befolkningen vid denna tid var kyrkotrogen och kyrkotillhörig. Däremot finns i hans diktverk inga uttryck för personlig religiositet. Han betraktar och beskriver sina gestalters fromhet och han knyter livligt an till den institutionaliserade religionen, men håller genomgående sig själv utanför.

Avslutningsvis knyter Straarup kortfattat an till den tyske sociologen Hartmut Rosas begrepp "resonans" som en beskrivning av människans relation till världen. En stämgafl som oknäppt klingar med genom de ljudvågor som en annan stämgafl frambringar då någon knäpper på den, förutsatt att de båda ligger på ett förstärkande underlag. Detta är resonans och Straarup menar att Karlfeldts dikter kan fördjupa Rosas teori. Diktaren är mottaglig för religiositet och religion, de klingar tillbaka eller vidare från Karlfeldts ord. Detta skulle med fördel ha kunnat utvecklas men Straarup nöjer sig att hävda att skalden inte är den ljudande stämgafl utan hör till dem som klingar med. Han inspireras av och beskriver religiösa fenomen men tiger om sin egen eventuella tro.

Sebastian Selván har disputerat på en avhandling om Bibeln och liturgi. I sin artikel tar han fasta på den historiska allmogereligiositeten i Dalarna. Även om Karlfeldts *Dalmålningar utlagda på rim* (1920) inspirerar till och motiverar den långa utläggningen så omnämns dikterna tyvärr knappast alls i artikeln. Detta gör framställningen intressant och givande ur en kulturhistorisk synvinkel men den konkreta tillämpningen på Karlfeldts lyrik återstår att göra. Det handlar framför allt om vilken typ av religiositet som inspirerade skalden. Selván konstaterar att det är svårt att skilja på begreppen allmogekultur och allmogereigion. Vardagslivet i dess olika aspekter var för dessa människor intimt förknippat med religionen. Så är sockendräkterna, dalakoralerna och dalmåleriet uttryck för såväl teologiska livsvärldar som rituella praktiker. Det handlar om folklig kultur likaväl som folklig religionsutövning.

Karlfeldts framställning av Övre Dalarnas allmogekultur refererar alltså till en speciell religiös kultur. När skalden använder sig av dessa kulturyttringar är han inspirerad av Sverige- och hembygdsromantiken och får då så att säga de religiösa uttrycken på köpet, vare sig de yttrar sig i kläddbruk, folkkonst eller psalmsång. Språket och formerna kan inte skiljas från sitt innehåll. Selvéns slutsats blir att religion otvetydigt är ett element i Karlfeldts diktning, medan det däremot är svårt att uttala sig om författarens egen religiositet.

Jesper Svenbro är klassisk filolog och poet. I hans uppslagsrika artikel står Karlfeldts dikt "Elie himmelfärd" från *Fridolins lustgård och Dalmålningar på rim* (1901) i centrum. Den är enligt Svenbro, med ett begrepp hämtat från Johannes Th. Kakridis, en "imaginär ekfras", såtillvida att den inte beskriver ett existerande bildkonstverk utan är en utläggning av ett fantiserat sådant. Med utgångspunkt i Andra Konungabokens berättelse om Elie himmelfärd gör Karlfeldt en utläggning av en imaginär bild med ord.

I Homeros *Iliaden* finns en skildring av Athenas och Heras färd från Olympen som enligt Svenbro är visuellt jämförbar med Elie himmelfärd. Även Ovidius beskrivning av Ikaros luftfärd i *Metamorfoser* aktualiseras. Svenbro sätter Karlfeldts skapelse mycket högt och menar att skalden här lyckas förena konkretion, rim och rytm på ett suveränt sätt. Även om dikteren hunnit vända sig bort från sin barndoms tro lyckas han i dikten via sin imaginära målning gestalta en religiös erfarenhet. När tanken slår ut i blom blir han "absolut modern" i Arthur Rimbauds mening.

Av dalmålningarnas naivistiska poetik gör Karlfeldt sin egen metamorfoserande poetik och lyckas därmed befria sig från sitt viljemässiga skrivsätt. På ett naivistiskt sätt blir profeten en dalkarl i enlighet med kristendomens maning att bli som ett barn för att komma in i Guds rike.

Men Svenbro går längre än så. Karlfeldts ekfras där profeten och dalkarlens väsensskilda verkligheter närmar sig varandra ser han som en akt av surrealism i Bretonsk mening. Så blir skrivandet av dikten i sig en religiös emancipatorisk handling, hävdar han.

Eva-Britta Ståhl, professor emerita i litteraturvetenskap, berör i sin artikel om bekännaren Karlfeldt inledningsvis sin egen väg till en kristen bekännelse. Hennes fokus ligger på Karlfeldtdikten "Höstpsalm", ur *Höstborn* (1927). Hon konstaterar att Karlfeldt, liksom många andra i hans tid,

talar från den ensammes position. Även om de stundom kan vända sig till något större och mäktigare så handlar det knappast om en gudomlig instans utan mer om att upprätta en relation till ett du oberoende av om detta du finns eller ej. Karlfeldt bar på ett kristet arv vilket alls inte behöver betyda att han var bekännande kristen.

I "Höstpsalm" som leder fram till Lukasevangeliets berättelse om de två lärjungarnas möte med Jesus på vägen till Emmaus, anar diktjaget vid sin sida en ljusomstrålad (ariskt färgad?) gestalt. I diktens fortsättning skönjer Ståhl en dold gud som låter sig förnimmas i sin skapelse, och hon urskiljer en svävning mellan den inkarnerade guden, Jesus, och guden i naturen. I hennes övertygande läsning mynnar dikten ut i det ljusa, trygga och tillitsfulla.

Avslutningsvis ställs den synnerligen relevanta och intresseväckande frågan om det går att läsa ut en tro ur en dikt. Den kunde med fördel ha ägnats större uppmärksamhet i boken som helhet. Ståhls svar blir att det är en angelägenhet mellan dikten och den läsare som tillägnar sig den.

Om det katolska hos Karlfeldt skriver Anders Piltz, professor emeritus i latin och katolsk präst. Hans gedigna artikel bygger på tidigare forskning, och ger en god överblick av vad som har sagts och kan sägas i ämnet. Han fastslår att Karlfeldt inte var någon idémänniska utan en fantasimänniska med humor. I teologins värld kände han sig inte hemma utan det var det poetiska, ordens musik och mystik, som lockade honom. Samtidigt var han väl förankrad i sitt lutherska arv med Karl XII:s bibel och 1695 års psalmbok som självklara referenser och han kryddade gärna sina dikter med arkaismer. Som också påpekats på annat håll i antologin lyfter Piltz fram att kyrkoåret och den katolska helgonkalendern spelar en viktig roll i Karlfeldts lyrik. Liksom fallet var med Oscar Levertin gav medeltiden skalden stoff. Piltz pekar på dödsdans- och själavägningsmotiv, och visar även på en anknytning till medeltidens fromhetsformer, dess erotisk och latinska språkbruk.

Detta betyder inte att Karlfeldt hade något förhållande till den katolska kyrkan eller ens att han kände den särskilt väl. Så var den också en marginell företeelse i Sverige under hans tid. Den sågs som ett övervunnet stadium och kunde rentav utmålans som ett hot. Det saknas belägg för att Karlfeldt skulle ha gjort något uttalande i teologiska frågor och skillnaden mellan katolskt och lutherskt, liksom centrala teologiska begrepp och deras betydelser, torde ha lämnat honom oberörd. Dock ger

han i beställningsverket "Luthers hammare" (1917) i likhet med andra svenska författare i sin samtida uttryck för antiromerska åsikter. Rom förknippas med något främmande och förfallet.

Det är dock snarast kontrasten mellan det asketiska och livsbejakande som upptar tidens författare. Karlfeldt sällar sig till dem som apostroferar livskraften. Piltz berör också motsättningen mellan germanskt och sydlandskt. German blir i Karlfeldts självkaraktäristik liktydigt med luthersk, sund, livsbejakande, manlig och erotisk.

Men om diktaren var i lika mån fientlig mot katolskt fromhetsliv och de svärmiska väckelserörelserna så letar sig ett viktigt katolskt element ändå in i hans lyrik, nämligen Maria som han gestaltar på sitt högst personliga sätt. Här är han alls inte unik bland svenska författare. Om något är det den katolska klang- och bildvärlden som förmår väcka gensvar hos Karlfeldt, inte dess teologiska teorier, summerar Piltz. Han har uppenbarligen rätt.

Samlingens sista bidrag står prästen Kristina Nielsen-Jerneck för. Hon håller en personlig ton och har inspirerats av Hans Ruins poesibegrepp från *Poesiens mystik* (1935), tolkat som en förvandlande passage. Även Walter Benjamins utläggning om Paris 1800-talspassager som en plats för förflyttning och förvandling återopas, liksom Jesper Svenbros syn på läsaresponsen som en kreativ och medskapande aktivitet. Svenbro använder vandrigen eller vägen som en bild för den rörelse som läsarens tillägnelse av poesi enligt honom innebär. "Vandring" är också titeln på den dikt ur *Hösthorn* som Nielsen-Jerneck inledningsvis tar upp.

Enligt artikelförfattaren är poesin en händelse som släpper in läsaren i ett samlande nu, ett inneboende ögonblick, så att detta nu förvandlas och förklaras. Om tro handlar om förvandling av människans väsen på djupet, blir det möjligt att tala om tro i förbindelse med Karlfeldt, menar Nielsen-Jerneck. Dock finner hon inte dessa poesins passager i någon större utsträckning hos den tidige Karlfeldt, men nämner ändå "Majnattsröster" och "Avskedssång" i *Vildmarks- och kärleksvisor*. Dikter där förgängligheten öppnar passagen för det innevarande ögonblickets klarhet och där mörkret blir ljusets förutsättning.

Överhuvud menar Nielsen-Jerneck att det är allvarsmannen Karlfeldt som förmår förvandla den som läser hans lyrik. Ur *Hösthorn* lyfter hon fram dikten "Vinterorgel" där Allhelgonadagen inspirerar till en gestaltning av förlust och sorg som dock inte utesluter ett hopp. Även beskrivningen av orgeln har i dikten funktionen att förmedla ett hopp

om ljusets återkomst. Inspirerad av Benjamin och Ruin, som i sin tur bygger på Yrjö Hirn och Hans Larsson, hävdar hon vidare att delen och helheten i dikten hör samman såtillvida att den enskildes erfarenhet med sitt eget språk samtidigt har ett rum i den stora för alla gemensamma berättelsen. Detta exemplifierar Nielsen-Jerneck med dikterna "Brusala" och "Sub luna" där livet i dess helhet ges plats.

Även om det finns religiösa motiv, behandlade med såväl allvar som raljeri, i Karlfeldts diktning konkluderar Nielsen-Jerneck att den sanna fromheten visar sig i hans förmåga att vidga och besjåla tillvaron för läsaren. Här rör dikten vid något djupare och större.

Det finns en risk för godtycklighet när man på detta sätt förlägger diktens innebörd till något så svårångat som en läsares tillägnelse. Som betraktelse är Nielsen-Jerneys text dock både vacker och inspirerande.

Inte alltför oväntat blir således volymens generella konklusion att även om han använder religiösa motiv i sin diktning kan vi ingenstans utläsa hur det egentligen förhöll sig med Karlfeldts personliga tro.

Att boken är en antologi är på samma gång dess styrka och dess svaghet. I det korta format som stått var och en av författarna till förfogande får de aldrig tillfälle att tränga på djupet med sina frågeställningar. Paradoxalt nog har detta samtidigt fått till följd att den övergripande frågan om Karlfeldts egen tro stundom tenderar att försvinna i enskilda detaljer.

Det hör också till antologins natur att lätt bli spretig trots en samlande frågeställning som här. Att skribenterna kommer från olika discipliner kan förstärka detta drag. Samtidigt har texterna förtjänsten att visa på mångfalden och inspirera till vidare undersökningar i olika riktningar. Här borde finnas goda uppslag till den fortsatta Karlfeldtforskningen. Att boken dessutom med behållning kan läsas av en bred publik förhöjer dess värde.

Inger Littberger Caisou-Rousseau

Litteratursociologi i nytt ljus. Red. Karl Berglund & Ann Steiner. Skrifter utgivna av Avdelningen för Litteratursociologi, Uppsala Universitet, 85. Uppsala 2024.

Det er alltid opplysende å se på en boks innholdsfortegnelse. Kanskje gjelder det i særdeleshet for antologier, hvor det styrende prinsippet nok hel-

ler kan være forskerfelleskapets hang til å publisere eget *con amore*stoff under en løs (for eksempel) tematisk paraply, enn en systematisk gjennomgang. Det er ikke tilfelle med antologien *Litteratursociologi i nytt lys* redigert av Karl Berglund og Ann Steiner.

Bokens bidrag er forbillig stramt strukturert etter en teoretisk modell som presenteres innledningsvis: en nytolkning av Wendy Griswolds såkalte kulturdiamant der kategoriene samfunn, produsent, mottager og litteratur er supplert med det redaktørene mener er dens svakhet i det den overser dagens litteratursosiologiske forsknings opp-tatthet av «medium». Slik kaster da også allerede bokens struktur nettopp nytt lys over en etablert litteratursosiologisk modell.

Berglund og Steiners antologi inneholder bidrag fra den andre Nordiske konferansen for Litteratursosiologi (NOLS) avholdt i Uppsala 2023. Hvor den tredje ble avholdt i Helsinki juni 2025, munnet den første i Århus 2022 ut i et temanummer av det danske tidsskriftet *Passage* (89: 2023). Antologiens tittel er en hilsen til Lars Furuland, den første professoren i litteratursosiologi ved Uppsala, og hans bok *Ljus över landet och andra litteratursociologiska uppsatser* fra 1991. Furuland viser hvordan det nye leselyset forandret den folkelige lese-kulturen i Norden og bidro til et nytt symbolspråk i litteraturen. Det tydelige grepet er den materielle forankringen av folks praktiske, hverdagslige omgang med tekster. Litteraturen og de omkringliggende sosiale forholdene belyser hverandre.

Med Furuland er det nye lyset (leselyset) den konkrete teknologien og det den gjør. Det som opplyses er landet og folkets tekstpraksiser. Som metafor er lyset også forbundet med det visjonære i folkeopplysningstradisjonen, en tradisjon som i starten på 90-tallet da Furuland skrev sin bok ble betraktet som truet av teknologi og medietutvikling. Som hilsen indikerer antologiens tittel også at lyset rettes mot tiden som har vært i lys av hvordan samtiden ser ut og de utfordringer den gir. Antologiens tittel innbyr til å stille spørsmålet om hva det nye lyset er, hva som lyssettes og hva som kommer i skyggen. Den innledes da også med to artikler som under rubrikken «Perspektiv på fältet» begge diskuterer hva litteratursosiologien er og bør være.

Den første innledningen skrevet av redaktørene nikker til Furuland, men i motsetning til ham og andre som vil

ge en konkret bild av litteratursamhällets aktörer vid en viss historisk tidpunkt, försöker vi istället visa fram de principiella noder och länkar som litteratursociologisk forskning berör, oavsett tid och plats. (17–18)

Vad som är centralt för det litteratursociologiska perspektivet är den översiktliga blicken – att hela eller åtminstone stora delar av pentagrammet [kulturdiamanten] berörs. (19)

Slik innholdsfortegnelsen gir overblikk, er ambisjonen om overblikk sentral i det perspektivet på feltet som her anlegges. Også det alt nevnte Passagenummeret fra den danske konferansen innledes med et slags program der redaktørene Sara Tanderup Linkis og Johanne Gormsen Schmidt forsøker å svare ut spørsmålet om hva litteratursosiologi er. Interessant nok trekkes også her veksler på Wendy Griswold, men da på hennes poetiske formulering om at feltet er «præget af blomstrende heterogenitet og uden en samlende kerne eller konflikt, der binder det sammen som felt» (Linkis og Schmidt 2023, 9).

Hvor det uttalte målet for Linkis og Schmidt er å undersøke «grænseområderne mellem litteratur og sociologi og bidrage til den fortsatte udvikling af litteratursociologien», er Berglund og Steiner opptatt av å avgrense litteratursosiologien dels som *perspektiv*, dels ved å løfte fram *metode* og *materiale* som viktige områder for samtidens og framtidens litteratursosiologiske forskning. (10)

Med hensyn til *perspektiv* bygges her videre på Furulands etterfølger Johan Svedjedal som fastholder at det litteratursosiologiske perspektivet er «att systematiskt studera relationen mellan litteratur och samhälle» (11). Hvor Svedjedal sier at dette prinsipielt kan foregå på tre måter, som å studere samfunnet i litteraturen, litteraturen i samfunnet og litteratursamfunnet, synes Berglund og Steiner i sitt program for antologien å være mest opptatt av de to siste.

I programmet pekes det på et sett av «metoder och material [vår utheving] som kan sägas utgöra fältets stomme» (20): 1) «Litteratursociologisk bibliometri» (med fokus på bokverdenen, bokut-lån, salg, oversettelser distribusjon etc.). 2) «Arkivmaterial och historiska källor». 3) «Skönlitteratur och litteraturanalyser» (med fokus på litteraturens anvendelse og funksjon, kvantitative innholdsanalyser). 4) «Böcker och bokanalyser» (med bakgrunn i den digitale utviklingen settes fokus på boken som medium). 5) «Samhällsven-

skapliga och etnografiska metoder». 6) «Digitala källor och material» (knyttet til digital lesekultur)». (20–22.).

Med en noe grovkornet optikk er det fristende å si at denne stammen nok distanserer litteratursosiologien noe fra litteraturvitenskapen, mens slektskapet til sosiologien forsterkes. Innledningen munner i så måte illustrerende ut i en programerklæring for «Litteratursociologi framöver» (23) hvor tre områder framheves:

For det første: Metodeutvikling og metodeblanding. Herunder også betydningen av å analysere data, anvende digitala humaniora og statistikk. Med mål om å forstå litteratursamfunnets kompleksitet framheves betydningen av å mikse metoder. Selv om stordataanalyser trengs, de gir overblikk, kan som det talende heter «storskalige dataanalyser aldrig ge hela bilden av ett fenomen» (24). Om metodeutvikling er viktig, skjer det på måter som litteratursosiologien alltid har benyttet gjennom å låne fra andre, men under den forutsetning av at metodene «passar med det litteratursociologiska perspektivet» (23).

For det andre: Internasjonale og komparative perspektiv må til for å forstå maktforholdene i det litterære feltet og kunne se lokale og nasjonale konsekvenser. Her henger dette sammen med et forskningspolitisk ønske om å gjøre det nordiske perspektivet kjent. Narrativet går fra at om litteratursosiologien trender internasjonalt i dag (8 ff.), har den en kontinuerlig historie i Norden. I dette ønsket om nordisk aktørskap, ligger det også en maktkritikk. I en globalisert verden kan de nordiske forskningsperspektivene korrigere de «dominerande anglosaxiska perspektiven» der Amazon har definisjonsmakten (24). I feltets åpning mot det internasjonale vises også en ambisjon om ekspansjon: en både og holdning. En *bør* være opptatt av det svenske i Sverige, men en *bør* samtidig bli mer internasjonal (24). Å tenke komparativt uttrykker også et behov for utsyn.

For det tredje: Samvirke med det omkringliggende samfunnet. Litteratursosiologien må bidra med oppdragsforskning, være kulturpolitisk relevant og bidra til interesseområdene til det litterære feltets ulike aktører, men også våge å være moralsk og politisk ved å legge premisser (25).

«Litteratursociologi i nytt ljus. En inledande översikt» betoner overblikket og systematikken som litteratursosiologiens særmerke, men også det metodiske. Selv om det teoretiske i liten grad diskuteres og for eksempel arven fra den kritiske teorien

kun nevnes en passant i en historisk gjennomgang, og selv om forfatterne i nylesningen av Griswold fremhever at den er en modell og ikke en teori, så legges det opp til en teoretisering både i og av det litteratursosiologiske feltet. Med sin tydelige posisjon gir Berglund og Steiner et bidrag til nettopp dette – å få oversikt over litteratursosiologien som et avgrensa felt. Med målet om å gi et overblikk følger det også et ønske om å snakke om de mer overordnede perspektivene og forbindelsene mellom dem enn om enkelttilfellene. Å snakke overordnet og prinsipielt åpner også for overblikket som en mulig strategi når feltet så vel som tiden preges av at «allt är till synes uppe i luften» (10). I dette ligger det også en visjon og et ønske om at i en digital, medial og omskiftelig tid må litteratursosiologien vise sin relevans: å være på høyden med samtiden er også å være beredt på framtiden.»

Det vi her leser som den andre innledningen «Litteratursociologiens lockelser» (2023) er skrevet av Johan Svedjedal. Tittelen er identisk med den vesle boken han lanserte under konferansen: Hvor den første innledningen er opptatt av metoder og områder, sier Svedjedal: «För mig är litteratursociologin ett knippe av teoretiska antaganden som tillsammans skapar ett forskningsfält.» (38) Han går i rette med blant andre Griswold og English for å beskrive feltet som amøbisk, mangfoldig og derfor vanskelig å overskue:

Jag förstår förstås vad de menar – men jag tror också att de begår ett enkelt tankefel när de söker efter ett enkelt urskiljbart «fält» i form av vissa typer av undersökningsobjekt. [...] Litteratursociologin består i greppet, inte i föremålet för forskningen. (38)

Slik vi leser han her har dette grepet tre kjennetegn:

For det første ligger grepet i den formen noe blir *gitt*: Svedjedals tekst har foredragets fortellende, formidende og erfaringsnære form. Han begynner i medias res med anekdoter, men sier samtidig at det litteratursosiologiske perspektivet ikke kan nøye seg med anekdotiske eksempler. Mer spesifikt viser det seg i det at når det partikulære gjennom (anekdotiske) eksempler får større betydning, får litteraturen en stemme i teksten også som dialogpartner.

For det andre har litteratursosiologien for Svedjedal et demokratiserende ideal. I samsvar med formens betydning, tydeliggjør og gestalter de to innledende anekdotene (også) dette imperativet om «att värdera människors vardagsliv högt» (36).

Han betoner betydningen av en hunger etter «em-piri och nya fakta» (36), men grunngir det i «en annan sorts gemenskap, den som består i den demokrati som finns i litteratursociologins DNA.» (36) Det gjør også nærlesningen (ikke i sin ekstreme form) til kjernen i litteratursociologens håndverk og grunnutdanning. Med henvisning til Terry Eagleton viser han til det kritiske potensialet i metoden dels som en øyeåpnende praksis, dels også og i tett sammenheng med det, som en inngang til sosialt ansvar herunder også «for litteraturens stillning och möjligheter i ett kommersialiserat samhälle»: Å være døråpner «till litteratursociologiska lockelser som politik, samhällsbild och litteraturens villkor.» (40) For det tredje, som allerede tittelen indikerer, er Svedjedal opp-tatt av det personlige engasjementet. Men, igjen slik vi leser han, så henger det nødvendig sammen med interesse for andre og med å ville tiltrekke seg andres interesse. Her er nøkkelen at man ser og tenker noe nytt og annerledes om det som er – under forutsetning av at nettopp dette er viktig for menneskers hverdagsliv. Uten at det er nevnt (i denne sammenheng) hører vi et ekko fra steder han tidligere har fremhevet Viktor Sjklovskijs begrep om underliggjøring som en målestokk for litteratursociologisk forskning (Svedjedal 2012, 73–74).

Svedjedal viser som den praktiker han er fram sitt grep i måten han gjør litteratursociologi på også her, men deler også eksplisitt sine råd: Han oppfordrer til systematikk, men ser dens farer (43). Menneskene vi skriver om kan lett bli til funksjoner: Det andre rådet handler om å kunne se de store linjene. Via et prosadikt av Lars Gustafsson er han opptatt av både-og: av studier i historie og samtid, av den gjensidige effekten av kanskje nettopp (for)undring som historien kan gi på samtiden og vice versa. Her henviser han også til Walter Benjamins engels underliggjørende blikk på historiens forsvinning og tilsynekomst slik den ter seg med ryggen mot framtida, en hilsen til den kritiske teoretiske tradisjonen som litteratursociologien også (sic) ble født av.

Svedjedals siste råd «Var vilda i huvudet!» er en oppfordring til nysgjerrighet idet det assosierer til David Lynch sin filmklassiker *Wild at Heart* (1990) – eller til den betydelig mindre kjente romanen fra 1989 av David Gifford.

Därför bör vi vara vilda i huvudet när vi funderar över de personer och kollektiv vi sysslar med: Vad

är det som inte stämmer, som vi inte förväntar oss? Vad utmanar de totaliserande teorierna? Och varför inte vända forskningsfrågorna ut och in? Som i *Nio brev om romanen*, en läsvärd brevväxling mellan författarna Lars Gustafsson och Lars Bäckström, där den filosofiskt lagde Gustafsson i sitt första brev tittar ut över en sjö och kommer på sig själv med att undra över hur mycket den väger – inte hur djup den är eller dess betydelse, utan dess faktiska vikt. Ja, hur lång är en bok egentligen, räknat i meter, om du mäter varje rad i centimeter? [...] Perspektivskiften helt enkelt. De är ett sätt för forskaren att spränga sig ur sina invanda synssätt. (43–44)

Og i forlengelsen av å utvide sin synsmåte, som et apropos til den første innledningens perspektiv på internasjonalisering: «Vad betyder det att sluta tänka på den skandinaviska litteraturen [og litteratursociologien] som globalt marginaliserad och i stället se den som en stark del av världslitteraturen?» (44)

Svedjedal lar litteraturen få nesten siste ord. Avslutningen aktualiserer igjen hans nærmest forskningsmorsalske leveregel fra Sjklovskij. Moralsk og politisk. I denne måten å tenke og gjøre litteratursociologi på, er selve diopretet eller det som avgjør og måler blikkets styrke underliggjøringen, mens horisonten er engasjementet for hvordan folk har det. *Det* mynter ut i det vi leser som et tilsvær i tre viktige områder – hvordan teknologisk utvikling, migrasjon og miljø og klima endrer og utfordrer forholdene vi lever våre liv under og måten de utspiller seg på.

Perspektiv på feltet er rubrikken over de to innledningene, men det er ikke noe felt i bestemt form det kastes lys over. Regissør, forfatter, musiker, teatersjef og professor Tore Vagn Lid gir oss en inngang å kort diskutere feltbegreppet

feltbegrepets analytiske styrke ligger, slik jeg ser det, i det motsatte: Mot et landskaps topografiske harmoni, betoner feltbegrepet – slik det finner utspring i elektrofysikken og i krigskunsten – nettopp spenningsrelasjonene mellom de enkelte bestanddelene som til sammen utgjør et felts logikk. (Lid, 2016, 123)

Selv om den første innledningen nok kan gi inntrykk av at feltet er et om enn komplekst (all topografi er ikke nødvendigvis harmonisk, modellen viser både til nodene og relasjonene mellom dem som like viktige) så tross alt overskuelig landskap, har den også en visjon som kanskje kan formuleres som

en vilje til aktørskap, gjøre seg relevant, vise at våre nerske tradisjoner *matters* også internasjonalt? Og selv om den andre innledningen heller forstår feltet i kraft av hva blikket som ser vil og gjør mot en særlig politisk horisont, så er det kanskje heller og nettopp i spenningen dem imellom at vi på et tredje vis kan søke feltets art – er det som bokens todelte innledning til sammen forteller.

Artikkelen «Hemlivets konstnärinnor. Vardagsliv och estetik» av Lisa Grahn, er en av de som kanskje mest interessant aktualiser det spenningsdrevne litteratursosiologiske blikket. Den analyserer «fem böcker om inredning och matlagning, utgivna av svenska influerare under 2020-talet» (310) med et dobbelt metodisk blikk: På den ene siden leses materialet i opposisjon til den kritiske hermeneutikken, med hårene og følger en «feministisk tradition av att undersöka vad böckerna faktiskt förmedlar» (313). I tradisjonen fra Rita Felski, som det henvises til, betyr det at det som leses ikke i første omgang blir lest som symptom for en «ideologi» jeg som forsker har til hensikt å avsløre. Det betyr likevel verken at ytringer er verdinøytrale, eller at det gir lisens til å være ukritisk. Artikkelen lener seg da også (interessant nok) på den andre siden på kritisk teori: Selv om forfatterne mener «att materialet som influerare skapar delvis kräver [at det leses som 'ekte']», bør det leses «med en medvetenhet kring influerarkulturens kommersialism» (313).

Artikkelen fanger inn flere av samtidens litteratursosiologiske tematikker. Den diskuterer samspillet mellom bok og mediologikker i litteratursammenfunnet, realiseringen av klasse og kjønnsnormer i litteraturen og bekjennelseslitteraturens posisjon og aktualitet. Om bakteppet og logikken som preger bøkene langt på vei er de sosiale medienes, benytter influenserne seg likefullt av bokens format – boken har status, den gir muligheter til å skrive lengre. Medievanthet eller oppmerksomhetstekke har kanskje alltid vært, men viser seg her påtagelig som, en nødvendig del av bok- og samtidskulturen. Ved å lese komparativt (samtidens tekster opp mot historiens), lyttende og kritisk, med blikk for samspillet mellom det estetiske og sosiologiske, minner artikkelen oss på at estetiske normer endrer betydning og har sosiale implikasjoner. Alle bøkene som analyseres «arbetar med en tillbakablickande estetik som för med sig värderingar kring kvinnans uppgift. Denna estetik var en gång nyskapande, och bilden av kvinnan som kom med den kunde uppfattas som subversiv.» (326) Med et komparativt, det en her kunne kalle et spenningskapende blikk, ser

forfatterne hvordan levninger av det subversive fra fortiden snarere fungerer sementerende i det samtidige.

Sara Anderssons artikkel «Knacka på böcker. Spädbarnsläsning och subjektivering under ett besök på biblioteket» undersøker hvordan «bebis-subjektet konstrueras» (165) i en institusjonell sammenheng. Perspektivet er litteraturetnografisk, men artikkelen bidrar også til det gryende feltet av kritiske studier i lesningens politikk. Den går rett inn i en liten, men viktig empirisk krok av det litteratursosiologiske feltet når den gir stemme til de velmente formidlingspraksisene i biblioteket. Samtidig synliggjør den gjennom sitt kritiske perspektiv også spenninger i måter å forstå lesing og bibliotekets rolle. Artikkelen starter i medias res og setter leserne inn i en situasjon som varsler det ubehaget artikkelen kommer til å vekke:

Efter en stund är alla samlade i det lilla rummet: fem fyramånadersbebisar, deras mammor och en pappa, två sköterskor från barnvårdscentralen (BVC) och två barnbibliotekarier. [...] Men först är det dags för en kort föreläsning om språkutveckling och vikten av att läsa för de allra minsta.

Gjennomgående flettes førstepersons observasjonene sammen med bibliotekarenes samtale, synspunkter og interaksjon med barna (høytlesning) og forankrer forskerens tolkende og oppsummerende partier. «Det handlar om att främja en läsutveckling hos mycket små barn.» (171) Primært vekkes ubehaget ved å møte en så utilsørt institusjonell vilje til å forme subjektet så tidlig, og på nettopp *dette* viset. I den velmenende viljen til å subjektivere de aller minste i sammenfunnets bilde peker artikkelen mot en endring hvor det frirom som biblioteket er, kunne, eller skulle vært, holder på å stenge.

Etter et 10-år der leselest og frivillighet har vært den dominerende metaforen for lesing blant barn og unge, er det i alle fall tankevekkende at den psykologiske «utviklingsdiskursen» står så sterkt i den institusjonelle (men kanskje etter hvert også den private) forestillingen om formidling, litteratur og lesing. Artikkelen speiler en institusjonell samtidskontekst der lesing så vel som litteratur i sterk grad forstås mot en horisont av helse, men også av utvikling og prestasjon hvor vi kanskje også kan høre en gjenklang av dette sosiale mantraet om tidlig innsats.

Med utgangspunkt i det sosiologiske, men med et kritisk blikk ikke minst for det litteræres plass i kritikk så vel som teori, aktualiserer Kristina Mal-

mio spenningene i feltet når hun i sin artikkel spør hva det sosiale er: «Vad är det man tar fasta på eller hänvisar till när man undersöker samhället i litteraturen och litteraturen i samhället?» (51) Hennes utgangspunkt er Max Webers mikrososiologiske forståelse av individuelle handlinger som sosiale i den grad de er orientert mot andre.

Malmio leser så to litteratursosiologiske studier over Karin Boyes tidlige trettittallsroman *Astarte* for å illustrere hvordan henholdsvis den empiriske sosiologien og den kritiske teorien snakker om det sosiale. Hvor den empiriske forskningen lar samfunnet komme til syne «materielt eller sosialt i form av externa kontekster av ulike slag som till exempel historia, ekonomi, klass, genus [etc.]», så tenderer den kritisk teoretiske forskningen mot at det sosiale «ringas inn av det teoretiska perspektivet». «Den förra arbetar i första hand induktivt, den senare ofta deduktivt.» (50)

Om analysen fundert i kritisk teori heter det tankevekkende at «den teoretiska kontexten genomsyrar tolkningen till den grad att den blir nästan metaforisk eller allegorisk» (55). På den ene siden viser Malmio overbevisende hvordan Boyes roman annekteres av den kritiske teorien, på den andre siden så er kritikken hennes, slik vi leser det, kanskje mer rettet mot *hvordan* det teoretiske her metodisk appliseres. Motsvarende konkluderer hennes kritikk av en empirisk sosiologisk undersøkelse med at her er også teorien mer til stede i tolkningene enn den empiriske forskerens eksplisitte avvisning av det teoretiske skulle tilsi. Slik formulerer Malmio også her en hermeneutisk kritikk av teoriens bruk. Som en motsats til de to arbeidene skrevet av henholdsvis Christina Haux og Johan Svedjedal legger hun så opp til en egen lesning av Boyes roman basert på Bruno Latours aktør og nettverksteori (ANT). For som hun sier med Felski: «även nätverken i verket behöver studeras». På denne bakgrunnen skriver hun lydhørt om Boyes roman:

Material binder ihop de olika avsnitten – ylle, siden – och visar också på en värld där människor och materia brukas på olika sätt och ingår i otaliga relationer. Det lilla barnet som jobbar på sidenfabriken i Kina är ett uttryck för sociologisk fantasi, verkets förmåga att föreställa sig ett samhälle liksom också de olika begär som kommer till uttryck i romanen. Objektet är kraftfulla i *Astarte*, de förmår förtrolla och förföra. Men de är ofta också vardagliga. (65)

Boye konkluderer Malmio, har en egen evne til å vise hvordan mennesker, tøy, litteratur og annet

henger sammen med hverandre. Observasjonen kan leses som et slags metodisk korrektiv til Haux og Svedjedal simpelthen fordi det viser at her er nok en måte å se det sosiale på. Malmio skriver om *Astarte* på en måte som lar oss fornemme verket og også *dets* respekt for det hverdagslige. Malmios avslutning blir talende også på et annet nivå:

Astarte har en besynnerlig förmåga att knyta an till mig samt ett fascinerande sätt att anknyta fenomen till varandra. Den är i hög grad ett exempel på ett verk som skapar förbindelser såväl inne i verket som till olika nätverk. Jag ingår i institutionella nätverk i vilka litteratur och samhälle görs. *Astarte* har nu skapat en koppling till mig, här gör jag saker med den och för den vidare. Samtidigt som den knyter mig till sitt nätverk, knyter jag an till det nätverk som bildats kring den. Varje gång *Astarte* tas upp och läses, testas dess förmåga att knyta kontakter på nytt. (66)

Her får hun vist hvordan romanen kan ha en annen og mer bevegelig måte å realisere det sosiale på som kan ha likheter eller nærmest samsvarer med ANT. Men blir ikke *Astarte* da nettopp til nok et eksempel på hvordan teorien så og si blir metode og lesningen kommer til å nærme seg det metaforiske eller allegoriske? For oss er Malmios artikkel likevel av de mest interessante fordi den teoretisk løfter fram en vesentlig diskusjon for litteratursosiologien: hva er samfunnet, men også fordi den liksom utløser den potensielle energien i feltet mellom det empiriske, teoretiske og metodiske. Slik er den også en påminning om farene ved å la teori bli metode eller å la teori eller metode bli styrende for blikket på det materielle og empiriske.

I innledningen skriver Berglund og Steiner at den litteratursosiologiske forskningen er drevet av en glede ved å befinne seg i et dynamisk felt:

Det är väldigt roligt att göra litteratursociologi under 2020-talet eftersom så många gamla sanningar är under omprövning: förlags och författarekonomi kvalitets- och populärlitteratur, läsmönster, bokformat, digitalisering, AI, you name it – allt er till synes uppe i luften (10).

I utsagnet kan vi høre et ekko av frihet og muligheter, men kanskje er også forpliktelsen (dette er det viktig å være med på) til å være aktør og medskapende i fagfeltet grunnlaget for gleden. Med en Bakhtinsk lese måte kan en også forstå tanken om å skaffe seg overblikk, tenke prinsipielt utvikle en modell, som et svar på nettopp at alt er i spill. Som den norske litteraturforskeren Atle Kittangen gang

sa om kanonbegrepet: det er et svar på det lite oversiktligte landskapet. Behovet for å etablere en kanon kommer ikke i perioder med reglestetikk, men når reglene er satt i spill. (Kittang, 2007) Og nettopp her kjennes forskingen om hva som styrer, endrer og former litteratursamfunnet, hvordan litteraturen griper inn i samfunnet, og samfunnet inn i litteraturen, viktig.

Knut Arne Oterholm & Kjell Ivar Skjerdingsstad

Omsorg och ironi. Fyra essäer av litteraturundervisning på högskolan. Red. Peter Henning, Anders E. Johansson, Maria Jönsson & Jenny Jarlsdotter Wikström. Makadam. Göteborg 2024.

Kanon finns, läslistor finns. Men vilken roll spelar – den levande, lästa, skönlitteraturen i samhället och inom utbildningsväsendet idag, och vilken skulle den kunna spela? I essäsamlingen *Omsorg och ironi. Fyra essäer om litteraturundervisning på högskolan* vrider och vänder de fyra författarna, verk samma som forskare och lärare i litteraturvetenskap runtom i landet, på denna fråga. Det handlar om utbildning; om den didaktiska triangelns tre vinklar: lärare, studenter, stoff (läs: litteraturen.) Därtill om allt som inte täcks in av triangeln och som kringgärdar undervisningen, det vill säga miljön som i essäerna innebär ”allt från klassrummets estetiska utformning till utbildningspolitik och globala maktordningar” (s. 7). Författarna har skrivit essäerna utifrån en upplevd brist på en sådan fördjupande bok om litteraturredaktik på högskolan – och som litteraturredaktiker instämmer jag: essäsamlingen är ett mycket välkommet bidrag.

Antologin är sprungen ur en önskan om att ”uppmuntra till en mer utbredd diskussion om hur, varför och för vem vi undervisar i litteraturvetenskap” (s. 10). Här ges inga goda råd i form av punktlister för kollegor att ta med sig från läsningen ut i den egna verksamheten. Istället delar författarna med sig av reflektioner utifrån egna erfarenheter av undervisning, och utifrån läsning av äldre och yngre verk inom ämnen som kunskapssteori, utbildningsfilosofi, pedagogik, utvecklingspsykologi och litteraturvetenskap, men också av skönlitteratur. Dessa är tänkta att komma till användning, framgår det i inledningen, inte främst i seminarierummet utan snarare i samtal om litteraturundervisning lärare emellan (s. 14). Att man har valt att avstå från att kondensera fram det centrala innehållet i vart

och ett av bidragen i form av listade råd framstår som följdriktigt givet den kunskapssyn som framträder i antologin. I den fjärde essän argumenterar Anders E. Johansson för att tendensen att lyfta enskilda fakta ur sitt sammanhang och ändå likställa dem med kunskap, har bidragit till kunskapsresistensen i vårt samhälle. Istället förespråkar han ”vetenskaplig bildning och omdömesförmåga” som effektiv motkraft. Det tycks mig som om essäsamlingen vill rusta läsaren med denna motkraft.

Det ges många exempel i *Omsorg och ironi* på att essäerna språkligt speglar innehållet och stilistiskt iscensätter detta i texten. I inledningen skriver författarna om *aporierna*, det vill säga om de ”olösbara motsägelserna”, som utmärkande för undervisning och för skönlitteratur, liksom för livet självt (s. 8). Så rymmer underrubriken till den inledande essän av Jenny Jarlsdotter Wikström en sådan lösbar motsägelse, ”Risk och trygghet i det litteraturvetenskapliga och feministiska klassrummet”, och den sista och fjärde essän avslutas med ett bejakande av det omöjliga och paradoxala, och därtill undanskymt parentetiska: ”(Omöjligt, javisst!)” (s. 158). Att de sista orden har placerats inom parentes läser jag som ett, om än diskret, subversivt statement. De fyra essäerna ramas därmed in av uttryck för sådana lösbara motsägelser som utforskas av bokens författare. Att dessa odlar språkliga motsägelser och ironier och gärna kommunicerar genom utvecklingar och paradoxer gör att essäsamlingen som helhet kan betraktas som en *apori*. Det blir retoriskt effektivt med tanke på att den, enligt inledningen, förespråkar ”en aporetisk litteraturundervisning” (s. 8). Samma höga krav ställs därmed på läsarens uppmärksamhet som på lärares och studenter. Vad uppmärksamhet egentligen innebär är dock något som författarna menar måste omprövas. Det får inte begränsas till lärares kontroll av studenterna och till åtskiljande mellan rätt och fel. Snarare syftar man med uppmärksamhet här på öppenheten inför att ”Vad som helst kan visa sig viktigt” (s. 8). Jag vill tillägga att läsaren av dessa essäer därtill behöver skärpa uppmärksamheten för att urskilja de många speglingarna mellan innehåll och form som så vackert och uttrycksfullt kommunicerar tillsammans genom boken.

Något som bidrar till att hålla texterna samman är att de ger utrymme åt den skönlitterära texten i form av specifika författarskap och verk. I Jenny Jarlsdotter Wikströms text ”En ny känslighet. Risk och trygghet i det litteraturvetenskapliga och feministiska klassrummet” tjänar *Röda rummet* som

exempel på en roman som studenter har vägrat att läsa med argumentet att den är misogyn och speglar ett förtryck som fortfarande råder i dagens samhälle (s. 19). Exemplet inleder och avslutar en essä där författaren vrider och vänder på motsättningen mellan å ena sidan den feministiska pedagogikens krav på *trygga rum* fria från förtryck, och å andra sidan röster som betonar konstens autonomi och vikten av att undervisningen bereder utrymme åt vad filosofen Jonna Bornemark kallat för "det omätbara" och Gert Biesta för "den vackra risken", en risk som tillåter den lärande att förändras och bli till som subjekt (s. 26–27, s. 35). Krav på *trigger warnings* och *trygga rum* är problematiskt då det kan leda till en avpolitisering och cementsering av rådande maktstrukturer genom att förhindra samtal om ojämlikhet. Detta har lyfts av till exempel filosofen Chantal Mouffe som hör till de teoretiker som Jarlsdotter Wikström hänvisar till. I gengäld har andra, som Sara Ahmed, påpekat att en sådan "kritik av nyliberalistisk styrning och byråkrati också kan ta formen av elitism och ett förakt för 'massorna', i vårt fall studenterna" (s. 34). Snarare än ett uttryck för överdriven känslighet kan studenternas krav uppfattas som befogad respons på ännu i vår tid olösta samhällsproblem och därmed som engagemang och en känslighet i positiv mening. Det är i spänningsfältet mellan ståndpunkter som dessa som Jarlsdotter Wikström menar att "Den feministiskt inriktade litteraturvetaren" bedriver sin undervisning. Men gäller inte detta egentligen lärare inom alla discipliner, oavsett inriktning? Jo, förekommer Jarlsdotter Wikström redan på de inledande raderna i sin essä en sådan invändning: "Detta dilemma är inte nytt. Tvärtom finns det inbyggt i den dubbla lojaliteten hos alla tvärvetenskapliga forskare och lärare." (s. 21) Dock framställer hon balansen mellan trygghet och risk som särskilt svåravvägd inom just litteraturvetenskaplig undervisning. Detta då dess objekt, skönlitteraturen, är mångtydigt till sin karaktär, vilket förenar lärare och studenter i en riskfylld relation till detsamma. Men Jarlsdotter Wikström framställer också skönlitteraturens egenart som en exklusiv utväg ut ur dilemmat, med resonemang som för mina tankar till Aristoteles katarsis-begrepp. Genom att erbjuda en gestaltning av svåra erfarenheter med estetiska medel tillåter oss skönlitteraturen att konfrontera det riskfyllda utan att uppge känslan av trygghet och utan att fara illa. Det är enligt detta synsätt därmed trots allt möjligt för studenter att möta Strindberg i ett rum som förblir tryggt

utan att den positivt laddade risken går förlorad.

Det senare ledet, "ironi", i bokens titel "Omsorg och ironi", plockas i synnerhet upp av Peter Henning i bokens andra bidrag "Mångtydig pedagogik? Historiska perspektiv på ironin och dess plats i undervisningen". Här tecknas inledningsvis begreppets betydelse för "pedagogikens uppkomst som vetenskaplig disciplin" (s. 51). Denna betydelse till trots har ordet idag en negativ klang inom didaktiken som vetenskapligt fält, menar Henning. Att ironi idag framställs som oförenlig med god kommunikation i pedagogiska sammanhang skapar en "spänning" i synnerhet inom undervisning i litteraturvetenskap (s. 51). Detta då mångtydighet, sedan förra hälften av 1900-talet associerad med den skönlitterära texten, tvärtom kommit att framstå som en pedagogisk potential som tillåter olika tolkningar att brytas mot varandra i klassrummet (s. 50). I dag avråds man som lärare i litteraturvetenskap från ett slags mångtydighet – ironins – medan man samtidigt förväntas värna om ett annat – den skönlitterära textens komplexitet. Genom att beskriva de skiftande tolkningarna av ironi under olika epoker från antiken och framåt problematiserar Henning de romerska retorikernas entydiga förståelse av begreppet: "att säga en sak och mena en annan" (s. 53).

Genom själva sitt språk tar Henning, som jag tolkar det, avstånd från den samtida inställningen att man som lärare bör undvika ironi: "I samtida manualer rekommenderas det tvärtom att läraren undviker en ironisk attityd, eller praktiserar den med försiktighet" (s. 53). Ordet "manualer" klingar här ironiskt. Jag tolkar det som ett subtielt avståndstagande från synen på lärande som förutsägbart och möjligt att kontrollera. Att avstå från rak och enkel kommunikation till förmån för en mångtydig sådan rik på paradoxer har en pedagogisk funktion. Henning citerar här Friedrich Schlegels *Kritiska fragment* från 1797 där denne med ett språk genomsyrat av paradoxer beskriver den sokratiske ironin. Genom Schlegels sätt att uttrycka sig förmedlas att något ständigt kan förhålla sig tvärtom, vilket innebär att läsaren mentalt aktiveras och blir medskapande (s. 57). Det är detta mångtydiga paradoxala språk som jag också tycker mig möta i *Omsorg och ironi*, där den snabba rörelsen mellan kontraster också motsvaras av kast mellan stilnivåer så att man till exempel – apropå att den sokratiske ironin förknippas med invigdas vitterhet på bekostnad av andras dumhet – på samma textrad läser formuleringarna "den romantiska ironins

historiska möjlighetsbetingelse” och ”den oförstående korkskallen”, en stillkrock som speglar hur den sokratiske ironin förutsätter maktobalans mellan den som förstår och den som inte gör det (s. 57). I sin essä ”Mångtydig pedagogik?” beskriver Henning å ena sidan ”den mörka sokratiske ironin” och å andra sidan den romantiska ironin som en mer konstruktiv kraft. I det följande tecknar han sedan själv en tredje linje som beskriver begreppet ironi, med nedslag hos Nietzsche, Lacan och Barthes. En gemensam nämnare mellan dessa tre är att de ifrågasätter undervisning som lärares förmedling av fakta till mindre vetande studenter, och att de grumlar gränsen mellan dessa båda parter och menar att läraren i lika hög grad som studenten lär sig av undervisningen. Nietzsche kritiserade i en föreläsningsserie ”den instrumentella och byråkratiska kunskapssynen inom skolan och akademien”, liksom intellektuella som håller sig för goda för att engagera sig i undervisningsfrågor (s. 62). Det är här lätt att för ett ögonblick glömma att Nietzsches kritik riktades mot förhållanden i en annan tid och samhällselig kontext och att istället läsa dem som inlägg i vår tids utbildningsdebatt.

I Maria Jönssons text, ”Jag hör att du säger. Litteraturundervisning, seminariekultur och handledning som reparativt arbete”, är det första ledet i antologins titel i fokus: ”omsorg”. Det handlar om vikten av att som seminarielärare eller handledare aktivt lyssna och bejaka studenters formulerade tankar snarare än att bedöma dessa som riktiga eller felaktiga. Ett seminarium som är ”klokt och lyhört”, snarare än ”dumt och stumt”, kännetecknas av att både lärare och studenter har en sådan attityd och av att båda parter lär av varandra (s. 90). Jönsson lutar sig mot pedagogen Peggy McIntosh som undersökt vilka miljöer som främjar respektive hämmar människors beredvillighet att uttrycka sina tankar. Ett inlyssnande snarare än kritiskt bemötande kan skapa en sådan atmosfär som inger människor självförtroende att dela med sig av och därtill utveckla tankegångar. Jönssons argumentation innebär en nyansering av synen på seminariet, så centralt inom litteraturvetenskaplig undervisning, som ett tillfälle till inskolning i kritiskt tänkande. Det goda seminariet präglas utom av en sådan kritisk dimension likaså av ”tillit och förtroende”, skriver hon. Båda hållningarna är oundgängliga men den kritiska måste föregås av lärares omsorg om att väcka tillit, först då kan den lärande ta emot och skapa vidare utifrån kritiken. För att illustrera denna nödvändiga balans, i såväl undervisnings- som handled-

ningssituationer, påminner Jönsson om en episod i Tove Janssons *Muminvinter*. Too-ticki har här rollen som ett slags handledare under denna vinter då trollet vaknat medan den övriga familjen sover vidare i väntan på våren. I den aktuella scenen befinner sig mumintrollet ute på isen när den plötsligt går upp. Han tvingas hoppa från flak till flak för att rädda sig iland. Att det håller på att sluta illa för trollet, som dock i sista stund räddas av Too-ticki, beror enligt Too-tickis egen självkritiska reflektion på att hon har missat något väsentligt. Hon har visserligen iakttagit mumintrollet under hans ströpat, genom fönstret, men inte så att han har varit medveten om hennes blick och av att vara påhejad (s. 86). Hon har brustit i vad barnläkaren och psykoanalytikern Donald Winnicott kallar *ordinär hängivenhet*, ett begrepp som syftar på samspelet mellan barn och vårdnadshavare och på den senares – som Jönsson kallar ”omsorgspersonen” – totala uppmärksamhet och närhet i förhållande till barnet så att det ”känner sig i kontakt med och en del av en värld” (s. 86). Här har Too-ticki således inte lyckats ersätta muminmamman som, när hon är vaken, är helt fokuserad på sin son. Samtidigt är muminmammans fullständiga närvaro, enligt Jönssons analys med stöd hos Winnicott, inte nog för att mumintrollet ska utvecklas till en självständig individ i förhållande till världen. Barnet behöver paradoxalt nog också möta en uppmärksamhet som brister, således en sådan ofullkomlig uppmärksamhet som personifieras av Too-ticki i *Muminvinter*. Först då kan barnet, med Winnicotts terminologi, acceptera *realitetsprincipen*, det vill säga att världen existerade innan barnet själv trädde in i den. Men desillusionen som detta innebär kan endast hanteras av barnet om det tidigare har fått känna tillit. Det växande barnet, den lärande studenten, den skönlitterära texten – alla behöver de mötas av ett både tillåtande och kritiskt förhållningssätt i förening (ja, den skönlitterära texten utgör här ett subjekt då den, som det sägs i antologins inledning, ”svarar tillbaka” (s. X)). Kritik som föregåtts av ett omsorgsfullt öppet förhållningssätt – präglad av omsorgsfullt lyssnande och av fokus på intentionen att uttrycka något snarare än på innehållet i det uttryckta – erbjuder då i konstruktiv mening ett motstånd, ”en friktion”, för att tala med utbildningsfilosofen Gert Biesta, och kan vara ett uttryck för omsorg (s. 103).

Jönsson menar att Tove Jansson i sitt författarskap ständigt återkommer till frågor om ”tro och misstro, tillit och tvivel” (s. 97). Hon visar överty-

gande hur likaså en av Janssons romaner, *Den ärlige bedragaren* från 1982, kan läsas som en berättelse om ett allmänmänskligt behov av att möta både tillit och kritik för att stimuleras i sitt skapande. Mot slutet av sin text riktar Jönsson själv kritik mot det egna språket; mot sina ordval och sin argumentation: "Jag hör när jag skriver hur beskäftig jag låter. /...../. Det är inte så jag menar! vill jag ropa" (s. 106). Men snarare än att undergräva trovärdigheten i de egna formuleringarna förstärker metareflectioner som denna det förmedlade innehållet i hennes text. Liksom en kritisk hållning, vid sidan av en aktivt lyssnande sådan, är befruktande under seminariediskussioner, i förhållande till både studenter och den skönlitterära texten, måste kritiken också riktas mot det egna språket. Jönssons metareflectioner klingar mot denna bakgrund ironiskt, och därmed spänner också detta antologibidrag mellan antologititelns båda begrepp: "Omsorg och ironi".

Under den bildningsresa som antologin erbjuder har man som läsare sällskap av en figur som återkommer på omslaget och i bokens svartvita illustrationer av Siri Haake: en androgyn figur av obestämd ålder, iklädd byxor och lunsig tröja, barfota och med mörk kalufs kring det runda ansiktet, ibland ensam, i rollen som lärare, föreläsare, terapeut, chaufför, läsare, dansör, ibland i sällskap av andra – som en tofsvipa till exempel. Jag uppfattar det så att den obestämbara åldern, det androgyna draget och de skiftande rollerna hos figuren, illustrerar de rörliga och växlande positionerna hos dem som ingår i en lärandesituation, och den flytande gränsen mellan den som undervisar och den som lär. Men tofsvipan då? Utom på bokomslaget och i några av illustrationerna figurerar denna vidare i antologins fjärde essä av Anders E. Johansson, "Till saken", i en passage om Gunnar Brusewitz essäsamling *Strandspeglings naturupplevelser i tid och rum*. I denna reflekterar Brusewitz i sin tur över förändringen av åkerbruket över tid. Från sin egen barndom minns han en bonde som så värnade om tofsvipornas bon – de bygger gärna sina bon på bara åkermarken – att han märkte ut dem med sälkvistar innan han tog itu med vårbruket, en något omständlig procedur som kontrasterar mot senare tids effektivisering och framfart med traktorer över åkrar utan hänsyn till fåglar och deras bon. Som något omständlig skulle man också kunna uppfatta stilen i hela denna essäsamling, om det inte vore för att den är helt kongenial med innehållet. Johansson slår exempelvis långa lovar över Brusewitz och hans betraktelse över jordbruk och

fågelliv, liksom över Linnés notering bland annat av tekniken att på Öland bygga "tjärmilerna" ovan jord, och Greta Thunbergs krav på att politiker ska ta råden från FN:s klimatpanel IPCC på allvar, för att här bara nämna några av de många avstickare till andra ämnen som han gör under det att han argumenterar för bildning som en väg ut ur faktaresistensens och kunskapsrelativismens återvändsgränd. En sådan väg kan per definition inte utgöras av någon raksträcka utan måste erbjuda sidospår för att också fånga upp vad som här benämns "brus", i vårt samhälle präglad av rationalitet bestående av sådant som inte bedöms vara värt att veta. Därför har också "brusreducering", i syfte att avskilja "sådant som inte hör till själva budskapet, som stör uppmärksamheten på det väsentliga", kommit att bli ett etablerat begrepp (s. 128). Johansson är i sin essä ute i motsatt ärende och både argumenterar för och skriver på ett sådant sätt att han tvärtom värnar om det så kallade "bruset". Enligt Johansson beror vår tids faktaresistens bland annat av att vi inte nog beaktar "icke-vetandets betydelse för vetandet" och bortser från att fokus på somligt med nödvändighet flyttar fokus från annat. Linné får personifiera en motsatt förbehållslös och öppen vetenskaplig hållning för vilken alla upptänkliga iakttagelser är potentiellt intressanta och inget negligeras som värdelöst vetande. Lovarna över Linné, Brusewitz, Thunberg med flera, fungerar därmed som en illustration av en kunskapssyn som bejaktar komplexitet och oväntade forskningsrön bortom kontroll och på förhand satta lärandemål. Rubriken till denna fjärde essä kan därmed läsas inte bara som ett retoriskt grepp avsett att förekomma läsarens suckande invändning: "Till saken". Den kan också förstås som ett ironiskt ifrågasättande av att det alls skulle finnas någon sådan essentiell sak i singular att komma till, med mindre än att den redan är satt som norm av en kontrollerande maktordning. Tofsvipan, slutligen, tolkar jag som en metafor för det av reducering hotade boet, jag menar: bruset.

Att hierarkin mellan lärare och student inte är given och att båda parter kan inta en lärande roll i förhållande till objektet, litteraturen, uppfattar jag som en bärande tanke i alla fyra essäerna. Det är ett synsätt som jag sympatiserar med. Min enda invändning mot denna så rika bok är att författarna genom att i inledningen och de enskilda bidragen tydligt vända sig till pedagoger i litteraturvetenskap möjligen snävar in målgruppen onödigt mycket. Detta då studenter torde ha lika stort utbyte som lärare av att ta del av dessa reflektioner om

kunskap och lärande och utbildningspolitik och utbildningsfilosofi, både för att komma i kontakt med och för att vidareförmedla vetenskaplig bildning. Antologin erbjuder en vindlande infallsrik, intellektuellt uppiggande, läsning som ger lust att mötas i samtal om texter, både i och utanför handlednings- och seminarierummet.

Maria Wennerström Wohrne

Magnus Persson, *Passionerad läsning. Texter om litteratur, kritik och känslor*. Carlssons Bokförlag. Stockholm 2024.

Det svenska litteraturdidaktiska fältet har ändå vidgats en del sedan litteraturvetaren Peter Degerman i början av 2010-talet ägnade en avhandling åt att kritisera dess likriktning. Enligt Degerman var det tidiga 2000-talets litteraturdidaktik strängt upptagen vid receptionsstudier av verkliga läsare i verkliga skolsituationer, medan andra, didaktiska dimensioner av litteratur ofta glömdes bort. Magnus Persson hör till den typen av litteraturdidaktiker som verkar alldeles för rastlös för att uppehålla sig en längre tid i ett klassrum – han är för nyfiken på vad som händer med skönlitteraturen när den stängas mot kvantitativa kunskapsmätningar, hälsodiskurser eller varför inte snabbmatsreklam. Den rastlösheten ser jag i grunden som något positivt, som Perssons sätt att verka för en ”bred förståelse” av litteraturdidaktiken som fält (s. 9). Som didaktiker spelar Persson på sina styrkor som litteraturvetare – liksom i den litteraturvetenskapliga avhandlingen *Kampen om högt och lågt* (2002) är det frågor om litterärt värde och värdering som han ofta uppehåller sig vid. Hos Persson finns en stark dragning till det populärkulturella, liksom en Cultural Studies-osande aversion mot det som i *Passionerad läsning* refereras till som den ”litterära bedömningsmakten” (s. 80) eller de ”traditionella smakdomarna” (s. 92). När Persson är som bäst lyckas han kombinera teoretisk skärpa med pojkkattig nyfikenhet inför de tecken som möter oss i vår vardag, som en sorts busig Barthes för svensk litteraturdidaktik.

Intresset för litterärt värde och värdering har inneburit att Persson i hög grad ägnat tidigare böcker åt skönlitteraturens legitimering i ett utbildningssammanhang. I *Varför läsa litteratur?* (2007) och *Den goda boken* (2012) är det frågor om *varför* och *vad* man ska läsa som fokuseras (lit-

teraturvetare, som ju allmänt sett blir förlägna av metodfrågor, uttalar sig gärna mer svävande om *hur*). Med *Den goda boken* lanserade Persson begreppet ”myten om den goda litteraturen” – den tongivande diskurs som säger att litteraturläsning gör oss till bättre människor – vilket har kommit att bli något av en litteraturdidaktisk standardreferens. Det är ett *catchy* och användbart begrepp, samtidigt som jag alltid har haft känslan av att det medförde att Persson kom att uppfattas som mer kritisk inför litteraturens möjligheter än vad han egentligen är bekväm med. Är det en alltför vågad, biografisk tolkning att föreställa sig att *Passionerad läsning* är driven av en kompensatorisk vilja att skriva en bok som ligger mer i linje med Perssons affirmativa självbild?

Jag får fråga honom nästa gång vi ses (den svenska litteraturdidaktiken är ett mycket litet fält). I alla händelser kan denna passionerade vändning fungera som en ingång till att besvara didaktikens varför-fråga: I en tid av larmrapporter om läskriser, kunskapskollaps och fallande PISA-resultat – varför läses det ändå, trots allt? Varför håller somliga människor fortfarande på? Med *Passionerad läsning* vill Persson ta passionen, engagemanget, ja, kärleken till litteraturen som utgångspunkt för att ”genomföra ett perspektivskifte och fokusera den passionerade läsning som trots allt fortfarande bedrivs” (s. 8).

Boken är uppbyggd genom ett antal fallstudier, redovisade genom nio kapitel, som i hög grad är ämnade att ifrågasätta ”tre inom litteraturstudierna och litteraturundervisningen seglivade dikotomier: mellan kritisk och naiv/vardaglig läsning, mellan individuell och social/kollektiv läsning, och mellan läsning inom respektive utanför utbildningssystemet” (s. 8). Den passionerade läsningen fungerar således för Persson inte som en enkelt tillämpbar metod, utan som en tankefigur som sätter olika dikotomier på spel, och som insisterar på dialektiska pendelrörelser mellan kritik och inlevelse, distans och närhet, koncentration och distraktion.

Boken har samma upplägg som *Den goda boken*, på så vis att den till större delen består av (milt reviderade) texter som har varit publicerade i andra sammanhang. Därigenom dras den också med samma problem som *Den goda boken* gör, nämligen att innehållet bitvis framstår som en aning repetitivt och daterat. Vissa av studierna är över tio år gamla, vilket märks. Diskussionen om så kallad ”postkritik” brände helt klart starkare när Persson

skrev dessa texter, och att ägna stor möda åt att kritiserat begreppsparet naiv/kritisk läsning framstår lite grann som att sparka på en död häst. Ett större problem är att digitala gemenskaper av olika slag är så kusligt frånvarande i en bok som handlar om passionerad och kollektiv läsning i vår samtid – här har det ju hunnit hända en del med BookTok, poesisajter, fanfictionforum, och annat. Å andra sidan är det nog så att man genom att samla och paketera om texter på detta sätt kan nå en annan spridning och publik – rimligen bidrog det en hel del till genomslaget för ”myten om den goda litteraturen” att den presenterades i bokform.

Persson ägnar bokens två första kapitel åt att dels diskutera begreppen passionerad läsning och omkringläsning, dels göra en kritisk läsning av kritiska läsarter. Begreppet omkringläsning används som ett sätt att se läskatten som ett helhetligt, kontextuellt och affektivt fenomen, snarare än som ”synonymt med den individuella tysta läsningen av en tryckt litterär text” (s. 24). En passage ur Italo Calvinos *Om en vinternatt en resande* används både som exempel på och idealbild för hur en läsupplevelse som tar läsmiljön och kroppen i beaktning (och besittning) kan se ut. I kapitlet om kritiska läsarter är det i sin tur postkritikens ifrågasättande av misstankens hermeneutik som står i centrum, framför allt genom att återropa Rita Felski. Toril Moi fladdrar hastigt förbi som referens, men hennes *Revolution of the Ordinary* (2017) ägnas ingen större uppmärksamhet, rimligen för att texten som kapitlet bygger på publicerades redan 2016. Och det är synd – det finns en hel del hos Moi, såsom hennes idé om hur ”nothing is hidden” i skönlitterära texter, som hade kunnat berika Perssons resonemang om att läsa som en detektiv (s. 65). Persson sätter dock fingret på en sak som ofta har retat mig gällande vissa av ”postkritikens” företrädare, nämligen deras blaserade sätt att beskylla misstankens hermeneutik för att vara gårdagens mode, ungefär som om det handlade om kläder (s. 70).

De tre nästkommande kapitlen liknar varandra tematiskt, om än genom att återropa tre olika empiriska exempel: litteraturfestivaler, livebokklubbar och litterära tidskrifter. Det är ju samtliga exempel på sociala sammanhang som utgår från men inte begränsas av den tryckta, skönlitterära texten. Det är också exempel på sammanhang som ofta innebär att böcker och författarskap varufieras, att litteraturläsningen conceptualiseras som *lifestyle*. Som skolad kulturteoretiker är Persson väl medveten om hur litteraturen kan användas för självgott identi-

tetsbygge, samtidigt som han brottas med en uttalad ambition om att inte reflexmässigt avfärda dessa fenomen. Brottningmatcherna med de empiriska exemplen leder Persson fram till liknande slutsatser, nämligen att det å ena sidan finns något värt att bejaka i festivalernas och bokklubbarernas lättsamma och chosofria inställning till litteraturen, å andra sidan ofta rör sig om karnevaliska spektakel och ”profitabla pseudo-transgressioner” (s. 77). Med hjälp av Fredric Jameson återkommer också den marxistiska litteraturteorins tanke om att litteraturen och dess biprodukter både innehåller och överskrider ideologi, att de disciplinerar oss samtidigt som de ger uttryck för våra utopiska drömmar om social samvaro.

Efter att jag som läsare har blivit en aning matt av redogörelserna för dessa upptägsrika former av litteraturbearbetning är det skönt att Persson i de två nästkommande kapitlen faktiskt ägnar sig åt tyst, individuell läsning av tryckt text. Här vänder sig alltså Persson till litteraturen själv för att se vad den har att säga om passionerad läsning och om den vanligt förekommande metaforen om att ”sluka” – det vill säga äta – litteratur. I bägge kapitlen ställer Persson ett ”högre” och ett ”lägre” skönlitterärt exempel mot varandra, närmare bestämt Sara Mannheimers *Handlingen* (2011) mot Katarina Bivalds *Läsarna i Broken Wheel rekommenderar* (2013) samt Elias Canettis *Förbländningen* (1936) mot Stephen Kings *Lida* (1987). I linje med den uttalade ambitionen om att sätta dikotomier förknippade med litteraturläsning på spel visar Persson hur bilden av litteraturläsare, också de som förmedlas genom litteraturen själv, är förenade med vissa fördomar och värdehierarkier. En återkommande poäng som Persson gör är att den passionerade läsningen tenderar att utmålas som kvinnlig och barnslig, naiv och okontrollerad, mindre förfinad och mer frossande, ställd i relation till den vuxna, nyktra och strama formen av läsning som historiskt sett har premierats. Ett av problemen med denna typ av uppdelning är, menar Persson, att den utmålar den passionerade läsupplevelsen som ”något man växer ifrån” (s. 26).

Finns det då något mer passande sätt att avrunda en sådan här bok än genom att performativt vägra växa upp, vägra bli en nykter läsare? I de två sista kapitlen ger Persson sin nyfikenhet fria tyglar genom att komma ut som ”litteraturtulist” och Buenos Aires-entusiast, som har blivit värlöst förälskad i den argentinska litteraturen utan att själv kunna läsa spanska (s. 187). Inte heller är det så att det enbart är de litterära texterna som Persson går i gång

på gällande Buenos Aires: "Bara att läsa eller uttala stadens två ord väcker [...] en känsla av oändliga möjligheter, erfarenheter och äventyr" (s. 219). Att det finns något blåögt med Perssons förtjusning påtalar han själv, samtidigt som han drar nytta av sin förtjusning som ett exempel på just passionerad omkringläsning. Det handlar om en form av litterär berusning, om att – av lust och med flit – låta gränserna mellan fakta och fiktion grumlas.

Förälskelsen i Buenos Aires leder Persson ut på stadens gator, där han också hamnar i samspråk med en handfull människor som får bilda exempel på passionerade läsare. Persson beskriver sitt tillvägagångssätt som autoetnografiskt och ägnar en del utrymme åt att diskutera hur svårplacerad formen för hans text har blivit. Här får jag intrycket av att det finns en gordisk knut att hugga om man helt enkelt kallar Perssons text för en essä, som ju formmässigt tillåter såväl teoretisk förankring som introspektion. Som essä blir texten heller inte lika ensam som Persson menar att den är (s. 171–185), utan kan jämföras med reseessäer och reportageartade texter av svenska konst- och litteraturvetare som Magnus Bårtås, Sven Anders Johansson och Stefan Jonsson. Visst finns det därutöver mycket som man skulle kunna påpeka gällande vem som har privilegiet att lattja runt i Buenos Aires på betald arbetstid, eller om hur fyra av de fem passionerade läsare som Persson hittar är lärare och professorer (den femte, Atilio, är nattportier på Perssons hotell). Men dels är Persson snar med att själv problematisera sin hänförelse, dels aktualiserar hans upptågslusta en av litteraturens mest tilltalande kvaliteter, nämligen hur den kan skapa en "stegrad livskänsla, stegrad litteraturkänsla" (s. 208). Det är inte lite.

Sammanfattningsvis fullgör *Passionerad läsning* sitt ärende, att sätta en rad dikotomier om läsning på spel, även om vissa av begreppsparen kanske inte (längre) utgör så formidabla fiender som boken gör gällande. Nackdelen med att boken består av äldre texter har redan nämnts – trots att *Passionerad läsning* syftar till att se bortom bokpärmar förblir den på sätt och vis ganska bunden vid dem. Förutom digitala gemenskaper av olika slag hade ljudbokslyssning passat väl som empiriskt exempel för Persson, då det ju handlar om en distraherad form av läsning där utopiska begär om social samvaro (manifesterade i form av Stefan Sauk som viskar dig i örat) är av avgörande betydelse. En annan sak som triggar mig är de tidigare nämnda referenserna till det Persson kallar för den "litterära bedömningsmakten" (s. 80) eller de "tradi-

tionella smakdomarna" (s. 92). Jag är rätt säker på att dessa – vilka de nu är – i slutändan vänar mer om litteraturens egenvärden än vad genomkommersialiserade författarevents och livsstilsmagasin gör.

Men nu faller jag ju in i det kritiska modus som Persson också brottas med. Jag är helt enig med Persson om att så länge ideologi finns så finns det ett behov av ideologikritik (s. 70), samtidigt som man litteraturdidaktiskt sett behöver fundera kring vad som faktiskt kan vara uppslukande, härligt och berikande med läsning. Och det är väl just genom att försöka hålla flera bollar i luften samtidigt som man kan verka för en bred förståelse av litteraturdidaktik, en som präglas av öppenhet inför teoretisk och metodologisk mångfald. Persson erbjuder själv inga konkreta metoder eller instruktioner, men jag tilltalas mer av hans självupplevda uppluckring av gränserna mellan liv och litteratur än av tråkiga förmaningar om att skolelever måste lära sig skilja på faktiva och fiktiva läsarter. Förhoppningsvis kan *Passionerad läsning* fungera som inspiration när det handlar om att förmedla en stegrad livs- och litteraturkänsla i ett undervisningssammanhang, så att fler unga läsare kan få förmånen att drabbas av en bok på det sätt som Persson drabbades av *Ulysses* som tonåring: "om litteraturen kunde vara detta kan den vara allt" (s. 224).

Gustav Borsgård

Johan Svedjedal, *Då kvetter. Gustaf Fröding som student*. Bonniers. Stockholm, 2025.

Få svenska poeter har väckt så starka känslor som Gustaf Fröding. Under sin livstid lyckades han både uppröra och beröra. Allt sedan sedlighetsåtalet var intresset för hans person starkt, men de hårda tongångarna mildrades efterhand för att i slutet av hans levnad övergå i hyllningar.

Den första biografien över Fröding, *Gustaf Fröding. Ett utkast*, författades av utgivaren Ruben G:son Berg och utkom i Albert Bonniers förlags serie Svenskar, som en del av hyllningarna, lagom till femtioårsdagen 1910. Det är ett arbete på knappt 120 sidor som Berg senare beskriver som det "på föga mer än fyra veckor skrivna lilla utkastet" (se förordet till den andra omarbetade och utökade upplagan 1918). Blott ett halvår senare kulminerade hyllningarna i samband med Frödings bortgång och den storslagna begravningen.

Under de följande decennierna utkom en rad av vad som skulle kunna betecknas som minnesskildringar: *Gustaf Fröding skildrad af Ida Bäckmann* (1913, omarbetad till *Gralsökaren* 1940), Mauritz Hellbergs *Frödingsminnen* (i sju upplagor bara under åren 1925–1935), Hjalmar Wallgrens *Gustaf Fröding och hans tankeliv. Hågkomster och intryck hos en gammal rumskamrat från skoltiden* (1936), Siri Fröding-Torgnys *Min kusin Gustaf Fröding* (1953) och den postumt utgivna *Och minns du Ali Baba... Cecilia Fröding berättar om sin bror* (1960, med inledning och kommentarer av Henry Olsson). De ger alla sin bild av personen Gustaf Fröding, men Hellbergs och Cecilia Frödings har fått en särställning då de anses ha stått skalden närmast. Tillsammans med intervjuer – inte minst med systern Hedda Fröding – brev och annat arkivmaterial, har de lagt grunden till bilden av skaldens liv och personlighet i kommande biografier.

Med Henry Olssons omkring 400 sidor långa *Fröding. Ett diktarporträtt* (1950) och John Landquists lika långa *Gustaf Fröding. En biografi* (1956, som omarbetades till *Gustaf Fröding. En levnadsteckning*, 1964) fick Frödingforskningen sina biografiska standardverk – samtidigt som intresset för genren som sådan kraftigt dalade, då den biografiska litteraturforskningen vid den här tiden ansågs ha spelat ut sin roll.

Efter en period av vad som kan beskrivas som ett genuint ointresse väcktes genren under 1990-talet ur sin Törnrosasömn och när Staffan Bergstens biografi *Gustaf Fröding* (1999) och Johan Cullbergs *Gustaf Fröding och kärleken. En psykologisk och psykiatrisk studie* (2004) utkom, var det i en tid med ett förnyat och påfallande starkt intresse för genren.

Inte minst har den produktive Johan Svedjedal bidragit till biografigenrens renässans, då han allt sedan slutet av 1990-talet med jämna mellanrum har försett läsarna med tegelstenstjocka biografier – inte sällan på omkring 700 sidor eller mer – över svenska litterära storheter som Birger Sjöberg (1999), Carl Jonas Love Almquist (tre volymer 2007–2009), Karin Boye (2017), Harry Martinsson (2023) samt en kollektivbiografi över Spektrum-gruppen (2011). Nu ärturen kommen till Gustaf Fröding, men någon tegelsten är det knappast fråga om denna gång.

Svedjedals biografi *Dä kvetter. Gustaf Fröding som student* (2025) är en liten och nätt volym där 87 korta, rubriklösa avsnitt samt slutnoter etc., rymmer på omkring 300 sidor. När Svedjedal väljer

att gripa sig an Fröding, gör han alltså inte anspråk på att skriva en fullständig levnadsteckning av det slag han tidigare har presenterat. Tvärtom avgränsar han, enligt undertiteln, perioden han intresserar sig för till några få år av Frödings liv.

Anledningen till Svedjedals intresse för just studenttiden kan anas när han både i ett av de första, inledningsliknande, avsnitten och i sin ”Efterskrift” påpekar att Frödings år som student i Uppsala har fått allt mindre uppmärksamhet i de senare biografierna jämfört med de tidigare och att studenttiden därtill är en period i Frödings liv med begränsat källmaterial. Utöver Hellbergs ovan nämnda *Frödingsminnen* (1925) som länge varit den, med Svedjedals ord, ”ojämförligt viktigaste källan” (s. 231), utgörs materialet av ett fåtal brev från Fröding, övriga i kamratkretsens brev till Hellberg samt, med tveksam sanningshalt, några få studentikosa dikter av Fröding och hans senare tillkomna kåserier som publicerats i *Karlstads-Tidningen*.

Det kan knappast vara en tillfällighet att Svedjedals biografi utkommer exakt hundra år efter Hellbergs och på samma förlag, Albert Bonniers, som också var Frödings eget. Med sin bok tar Svedjedal upp Hellbergs kastade (eller kanske snarare bortglömda?) handske. Finns det manne mer att berätta om Frödings studenttid? Kan bilden av den unge Fröding, som bland andra Hellberg etablerade, fördjupas? Finns det rentav outnyttjat material i arkiven som kan kasta ytterligare ljus över denna period i Frödings liv? Ja, är det någon som kan hitta det är det väl en arkivforskare som Svedjedal.

Tidigare biografier omnämner Frödings studenttid i Uppsala med ord som ”fiaskot”, ”misslyckandet” och ”nederlaget”. Dag Nordmark uttrycker sig inte lika starkt i *Frödings förvandlingar. Historien om ett författarskap* (2015), men menar ändå: ”Frödings universitetsstudier blev inte framgångsrika och öppnade inga karriärvägar.” (s. 16) Svedjedals syfte är att visa på motsatsen: att det var under studenttiden i Uppsala som Fröding formade sin författaridentitet och lade grunden till sin litterära karriär.

Tvärtemot vad undertiteln utlovar, begränsas inte biografien till Frödings tid i Uppsala. Efter de första fyra inledningsliknande avsnitten följer inte mindre än tretton avsnitt om Frödings skolår på Karlstads Högre Allmänna läroverk. Framställningen är huvudsakligen kronologisk, men med inskjutna avsnitt om släkten, familjen och hans sociala och ekonomiska arv – sådant som vanligen brukar inleda Frödingbiografierna.

Ären på läroverket i Karlstad var betydelsefulla för Fröding. Det var där han som femtonåring träffade Mauritz Hellberg, "Maggan", som han kom att ha en livslång vänskap med, men även Hjalmar Wallgren och andra kamrater. Både Hellberg och Wallgren stod Fröding nära under denna period och utgav, som ovan nämnts, varsin minnesskildring om honom efter hans död, vilka har präglat bilden av den unge Fröding i senare biografier.

Det var även under tiden på läroverket som Fröding utvecklade sitt alter ego, rollfiguren Agust Kallsonn, kamratkretsens clown som grep varje tillfälle att driva med konventionerna – eller som Svedjedal så träffande uttrycker det: "en ständig estradör i vardagen" (s. 21). Till det som Fröding också utvecklade under dessa år, hör en osund alkoholkonsumtion och vanan att umgås med sexuellt lättillgängliga flickor. Eftersom Fröding helst bara läste det som intresserade honom fick han gå om vissa terminer, men våren 1880 fick han till sist sin mogenhetsexamen. När det sedan var dags för Uppsala var det samma bekantskapskrets som på läroverket i Karlstad som blev hans umgänge. Etablerade roller och vanor följde med.

Tretton avsnitt om läroverkstiden kan tyckas som orimligt många i förhållande till det som undertiteln pekar ut som bokens fokus, studenttiden, samtidigt som de ger en nödvändig bakgrund för att förstå det sociala sammanhang som Fröding kom att befinna sig i som student. Så här långt i läsningen tycks undertiteln "Gustaf Fröding som skolgosse och student" som ett rimligare alternativ.

Frödings studenttid i Uppsala sträckte sig över fem år, från höstterminen 1880 till och med vårterminen 1883 samt en sista och sjunde termin våren 1885. Huvuddelen av Svedjedals bok, omkring femtiosex avsnitt, behandlar denna period. De vanliga historierna från myten om Frödings studentår finns förstås med, som exempelvis släktens förhoppningar som endast resulterade i en enda genomförd tentamen (någon tentamensbok finns dock inte bevarad) och blecklådan full med ärvda pengar som först polletterades under tågresan från hemstaden för att därefter komma att fungera som en öppen bank för kamraterna att fritt låna eller ta för sig ur.

Som Svedjedal inledningsvis påpekar var Fröding varken ett föredöme gällande studieflit, nykterhet eller kvinnosyn och det är just dessa tre ting, studierna (eller snarare självstudierna), alkoholen och kvinnorna, som Frödings hela studenttillvaro tycks handla om. I stället för att läsa kurslitteratur läste Fröding snarare för bildningens skull, bland

annat skönlitteratur av Byron och samtida norska och danska författare, och i stället för att gå på föreläsningar besökte han krogen och bordellen. Allt detta är väl känt sedan tidigare, bland annat genom breven, Hellbergs bok och, om man så vill, hans dikter och kåserier.

För att fördjupa bilden av Frödings studietid använder sig Svedjedal av sällan nyttjade källor ur universitets-, nations- och studentföreningsarkiv, däribland nationens inskrivningsmatriklar, samt ett för Frödingforskningen nytt och tidigare outnyttjat material där nationskamraten Emil Sundbergs otryckta och föga kända kollektivbiografi över *1880 års Karlstadsstudenter – Genealogiska och biografiska anteckningar* (1942) ger förstahandsuppgifter om Fröding och hans kamraters bakgrund, studietid, eventuella examen och vidare yrkeskarriär.

För att ytterligare visa vilken palett av möjligheter som stod en student som Fröding till buds i lärdomsstaden under den här tiden använder Svedjedal även studentmemoarer och skönlitterärt material i form av studentromaner från tiden. I de avsnitt som då och då bryter det kronologiska berättandet låter Svedjedal beskrivningarna av den från universitetets sida hopplöst oorganiserade studietillvaron samt stadens krog- och bordellverksamhet, breda ut sig. Hur studenterna kunde förbereda sig inför en tentamen och hur det gick till att tentera för en professor reds ut, liksom vilka serveringsställen och bordeller som fanns att tillgå, var de var belägna, vilken alkohol som serverades och vad den kostade. Här finns även avsnitt som fokuserar på samtidens sexualmoral och på studentromaner som skildrar prostitutionen i staden. Allt sammantaget gör att Svedjedals biografi lyckas ge en mer detaljrik bild av studentmiljön i Uppsala under denna tid jämfört med de tidigare.

När Fröding hade spenderat sammanlagt sju terminer i Uppsala utan några särskilda studieresultat var såväl pengarna som släktens vilja att hjälpa till slut och han fick återvända hem till Värmland. Något misslyckande var det dock inte fråga om, menar Svedjedal, eftersom Fröding inte ens försökte.

Resonemanget kan kopplas till biografins titel, *Dä kvetter* (värmländskt uttal av "det kvittar"), som har hämtats från Agust Kallsonns motto i dikten med samma namn. Dikten skildrar bland annat ett misslyckat tentamensförsök och är en av många som Fröding skrev under den mellanperiod han vistades i Värmland innan han reste till Uppsala för sin sista termin. Mottot, som användes återkommande av Fröding även i andra sammanhang, kan

fungera som en skyddande besvärjelse som neutraliserar ett nederlag; den som har gett upp något och inte bryr sig om det, kan inte göras svag genom att fråntas det.

Hur menar då Svedjedal att Fröding gick till väga för att forma sin författaridentitet och lägga grunden till sin litterära karriär i en miljö som denna? Jo, genom att så grovt missköta sina studier att en examen var fullständigt utom räckhåll kunde Fröding undkomma en utstakad framtid i ett, för hans samhällsklass, förväntat yrke. Därmed skulle en av få möjligheter som återstod för honom vara att bli författare. Svedjedal visar att för blivande författare kunde vägen till en karriär antingen gå via en akademisk examen, eller via självstudier följt av arbete som yrkesskribent inom tidningsvärlden, en så kallad litteratör.

Vad gäller frågan om hur medvetet detta var från Fröding sida vill Svedjedal inte gå så långt som att kalla det för en "medveten karriärplanering" (s. 14), samtidigt som han, möjligen lite motsägelsefullt, menar att Fröding förstås kände till hur samhället fungerade och "gjorde vad han behövde för att slippa undan en livstidsdom till adjunkt, lektor eller häradsskrivare" (s. 14). Det är ett spännande, nytt och kanske lite provocerande resonemang!

Att lämna Uppsala utan examen var dock inget unikt, det gjorde hälften av Frödings kull från läroverket i Karlstad, visar Svedjedal. Det var heller inget hinder för att få en bra yrkeskarriär, även om de utan examen inte fick lika höga tjänster som de med examen. Varför detta inte kunde vara en möjlighet också för Fröding hade Svedjedal kunnat ha varit lite tydligare med. Handlade det även om hans sociala klass, eller enbart om det faktum att han, mer eller mindre medvetet, saboterade alla möjligheter att framstå som anställningsbar?

Efter att Fröding lämnat studentåren i Uppsala bakom sig och Svedjedal redovisat de forna klasskamraternas vidare karriärer kunde boken ha slutat, men ännu återstår sexton avsnitt. Även i denna ände spränger alltså Svedjedal undertitels ram och det är mycket som ska rymmas i de återstående avsnitten visar det sig. Denna tredje och sista del handlar om hur Fröding halkade in på den litterära banan genom att först bli litteratör och sedan etablerad författare, innan han slutligen begravs som hyllad skald.

Förutom att denna del inte tillför något till bilden av Fröding som student, framstår den som något av en "snabbspolning" genom Frödings hela återstående liv och karriär som inte riktigt gör nå-

got av dem rättvisa, samtidigt som detaljrikedomerna gällande vissa enskildheter i denna annars så komprimerade del framstår som omotiverad. Tiden på *Karlstads-Tidningen*, sjukhusvistelserna, diktsamlingarna, sedlighetsåtalet och den sista tiden på Gröndal hastar förbi i ett rasande tempo, samtidigt som läsaren kan finna sig bli stående en god stund och stirra ned i Albert Bonniers förlags upplageböcker eller lådorna med matleveranser till Gröndal.

Att återstoden av Frödings liv blott får drygt tio sidor mer utrymme än de fem åren på läroverket i Karlstad gör att den litterära karriären framstår som lite av ett efterspel till studentåren. Det är synd! Särskilt som Svedjedal är en författare som man gärna läser mer av!

Bokens utformning är vacker och språket en njutning – Svedjedal är ju en omvittnat god stilist. En detalj som ramar in den kronologiska framställningen av Frödings liv är att det femte avsnittet (efter de fyra inledningsavsnitten) börjar med ordet "Femtonåringen" (s. 14) samtidigt som det sista avsnittets slutord är "skald" (s. 229). I ljuset av det kanske en mer rättvisande undertitel hade varit "Gustaf Frödings väg från skolgosse till skald"?

Eller kan man våga hoppas på att det blir arbetsnamnet på en ny Frödingbiografi – helst i tegelstensformat – av Svedjedal? En där de två första delarna av *Då kvetter* kan få vara oförändrade, men där den sista delen byggs ut så att hela Frödings liv och karriär görs rättvisa? Det är nu längesedan Frödingforskningen fick en ny fullständig biografi över Fröding och vem vore bättre lämpad att skriva den än Johan Svedjedal?

Eva Jonsson

Sten Wistrand, *Dramaanalys. Form och funktion i dramatik och film*. Gleerups. Malmö 2025.

Min första kontakt med dramatikanalys var 1982 när jag var ny student i Litteraturvetenskap vid Lunds universitet. Då fanns Göran Lindströms *Att läsa dramatik* (1969, 1978) på litteraturlistan. Mitt exemplar av boken blev full av understrykningar. Efter det att jag själv börjat undervisa i dramatikanalys kom ytterligare böcker i ämnet. Richard Barks *Dramat i din föreställning. Från Aischylos till Weiss* (1993) fick mig att uppmuntra studenterna till att läsa dramatexten med tanke på hur olika en replik kunde betonas och hur detta tillsammans med scen- och spelplanvisningar gav olika

tolkningsmöjligheter. Bark var och är verksam som litteraturvetare, regissör och dramaturg vilket avspeglas i hans bok. Min egen *Dramatikanalys. En introduktion* (1999, 2005) är enbart inriktad på dramatexten men inspirationen från Barks analyser och tolkningsmetoder har gjort vissa avtryck. År 2016 publicerades Rikard Lomans *Drama- och föreställningsanalys*. Lomans bok är betydelsefull inte minst för teaterstuderande. Som sammanfattning kan sägas att i Lindströms och Sjöbergs böcker behandlas enbart texter medan det i Barks och Lomans behandlas texter *och* uppsättningar.

Den senaste boken i ämnet drama-teater är Sten Wistrands *Dramaanalys. Form och funktion i dramatik och film* (2025). En fråga som inställer sig är på vad sätt Wistrands bok skiljer sig från föregångarna. Tillför den något nytt som studenter och undervisande lärare vid universitet och högskolor kan ha hjälp av?

Redan genom bokens undertitel får vi veta att även filmer kommer att behandlas. I prologen framkommer att ytterligare genrer tas upp, såsom tv-serier och musikalerna. Filmer får tillsammans med dramatexter, teaterföreställningar och tv-serier framför allt bidra med förtydligande exempel. En skillnad mellan ovan nämnda dramaböcker och Wistrands är alltså uppenbar.

I första kapitlet "Vad är teater och dramatik?" ges ett försök till definitioner av de båda begreppen. I genomgången av tidigare forskares, regissörers och dramatikers definitioner nämns följande namn (förutom Aristoteles): Peter Brook, Käte Hamburger, Tiina Rosenberg, Henryk Jurkowski, Lars Kleberg, Eric Bentley, Rikard Loman, Erika Fischer-Lichte och Umberto Eco.

Wistrands "arbetsdefinition" av teater är inspirerad av Bentley, Fischer-Lichte och Eco. Han presenterar den så här:

Teater uppstår när A inom en större kontext föreställer B medan C, som befinner sig i samma rum vid samma tidpunkt, tar del av A:s agerande, och situationen är sådan att C bör kunna förstå att det rör sig om fiktion (Wistrand, s. 16).

Definitionen av dramatik har tagit intryck av Cleanth Brooks och Robert B. Heilman:

Dramatik är en text som är både spelbar och läsbar, om man med läsbar menar att den är möjlig att läsa med litterär behållning (Wistrand, s. 18).

Rubriken på första kapitlet är som nämnts "Vad är teater och dramatik?". Men trots att frågan tycks

vara besvarad efter 5–6 sidor läggs ytterligare tre delkapitel till, nämligen "Drama som text och föreställning", "Teaterns som offentlig handling" samt "Teater, dramatik och teknik". Wistrand tar i dessa tre upp olika förhållanden som kan påverka uppsättningar av dramatexter. I det första konstateras – inte överraskande – att skillnaden mellan en föreställningsanalys och en textanalys kan bli mycket stor. I det andra påpekas att en dramaförfattare, dramaturg eller regissör kan bli begränsad i sitt skapande på grund av myndighetskontroll, själv censur och en strävan att tillmötesgå publikens smak. Slutligen behandlas i det tredje delkapitlet hur tekniska ovationer ger möjlighet till utveckling av scenografin.

Bokens andra kapitel har rubriken "Hur känner jag igen en dramatisk text?" och delkapitlens rubriker är "Dialog", "Scenanvisningar" och "Akte och scener". Här är det rimligt att förvänta sig att det enbart är den dramatiska *texten* som behandlas. Men så är inte fallet. Liksom i förra kapitlet avviker delar av innehållet från de angivna rubrikerna.

I delkapitlet "Dialog", som dessutom har tre underkapitel, finns exempel hämtade från föreställningar. Det är alltså *teaterscenen* och *publiken*, inte *texten* och *läsaren* som åberopas vilket visar sig i formuleringar som "en karaktär står ensam på scenen" (Wistrand, s. 28), "vi i publiken uppfattar" (Wistrand, s. 29) eller att repliker kan "drunkna i skratret" (Wistrand, s. 29) eller inte når fram därför att "någon i publiken råkar hosta" (Wistrand, s. 30).

Vidare är det första underkapitlets rubrik: "Repliker riktade till salongen och avsidesrepliker", vilket anger att det är föreställningar, inte dramatiska texter som kommer att behandlas. Här bör inflikas att trots rubriken, presenteras ett antal textexempel på avsidesrepliker som är tagna ur dramatik. Dessa exempel gör att vi som läsare återvänder till den dramatiska texten som huvudrubriken och delrubriken utlovar – men inte underrubriken.

Andra underkapitlet "Monolog", som innehåller egna minikapitel (mitt namnval), är tillbaka i textanalysen. Här finns många goda exempel från kända dramer vilket underlättar förståelsen när olika slags monologer och dialoger inringas.

I det kortare delkapitlet "Akte och scener" förklaras vad akt och scen är och vad deras funktion kan vara. Här lämnar Wistrand emellertid åter textanalysen och går över till ett föreställningsperspektiv med kommentaren att akter kan markera ett tidshopp "vilket gör en paus naturlig" (Wistrand, s. 47). Därefter kommer följande roande men ur

ett textanalytiskt perspektiv onödiga kommentar: Pausen, skriver Wistrand, ger dessutom publiken "en chans att fika, hälsa på bekanta och gå på toaletten" (Wistrand, s. 47). Kommentaren får mig att tänka på August Strindberg när han i det välkända förordet till *Fröken Julie* argumenterar för varför han slopat aktindelning: "Detta medan jag trott mig finna, att vår avtagande förmåga av illusion möjligen skulle störas av mellanakter, under vilka åskådaren får tid att reflektera och därigenom undandragas författarens-magnetisörens suggestiva inflytande" (Hämtat från Göran Lindström, *Strindberg om drama och teater* 1968, s. 27). Nej, Strindberg hade inte gillat argumenten för aktindelning. I de flesta dramatexter finns emellertid akter. Det är därför viktigt att i en textanalys fundera över på vilket sätt aktindelningen påverkar tolkningen.

Sammanfattningsvis kan nämnas att Wistrand lyfter fram givande exempel i det andra kapitlet men som jag nämnde inledningsvis ger dess rubrik "Hur känner jag igen en dramatisk text?" felaktig information om innehållet, vilket i sin tur kan leda till förvirring.

Bokens tredje huvudkapitel som fått rubriken "Auktoriserad framställning" är betydligt kortare än det föregående. Texten är tydlig och det finns bra exempel från dramatik, uppsättningar, film och tv-serier. Växlingen mellan genrerna ökar förståelsen för innebörden av uttrycket "auktoriserad framställning".

Kapitel fyra, "Norm", är liksom förra kapitlet kort. Wistrand definition av "norm" är tydlig och användbar. Han skriver:

Normen i ett verk är det interna moralsystem som styr framställningen och som får oss att avgöra vad som *inom det aktuella verket* är rätt och fel, gott och ont, bra och dåligt – och om slutet är lyckligt eller olyckligt. För att förstå verket måste vi bedöma karaktärerna och deras handlingar utifrån verkets norm, även om vi tycker illa om den (Wistrand, s. 56).

Genom de förtydliganden han sedan gör varnas man för misstag som lätt kan göras om man inte är medveten om de olika nivåer som finns i dramat. Ett sådant förtydligande är följande: "För att *förstå verket* måste vi alltså acceptera den norm som råder *inom* framställningen. Däremot kan vi naturligtvis diskutera och ifrågasätta *själva normen*" (Wistrand, s. 57). Lite längre fram skriver Wistrand att det vore konstigt om en porträtterad rasist

i en pjäs inte skulle få använda sig av rasistiska uttryck. Han tillägger: "Man måste skilja på en karaktärs värderingar och på verkets" (Wistrand, s. 57). Jag tror att många undervisande lärare någon gång har fått hejda studenters indignation över repliker som de tror är verkets norm eller rentav författarens åsikt. Själv har jag sett sådana spontana reaktioner när exempelvis Leroi Jones *Tunnelbanan* har diskuterats.

Kapitlet "Norm" har två underkapitel. I det ena behandlas genusperspektiv och intersektionalitet. De dramer som Wistrand använder i exemplen är Strindbergs *Fadren* och *Fröken Julie* samt Leroi Jones *Tunnelbanan*.

Bokens femte huvudkapitel, "Dramaturgi och dramaanalys", har tre delkapitel. De två första heter "Dramaturgi" och "Dramaanalys". Det tredje har karaktären av ett tillägg och har fått rubriken "Filmanalys – några specifika skillnader mot dramatikanalys".

I texten som föregår de tre delkapitlen gör Wistrand ett försök till definition av ordet dramaturgi. Först påpekar han att man i handböcker om dramaturgi inriktar sig på "hur man bäst skriver manus" (Wistrand, s. 61). Därefter beskriver han sin uppläggning av delkapitlet "Dramaturgi" på följande sätt:

Jag har här valt att först diskutera mer övergripande frågor som rör struktur och komposition, för att sedan presentera diverse begrepp som är användbara när man diskuterar enskilda verk. Men någon egentlig gräns mellan det ena och det andra finns inte (Wistrand, s. 61).

Därefter kommer följande förtydligande:

Den dramatiska texten, teaterföreställningen och filmen är författarens/regissörens sätt att kommunicera med läsaren/publiken. Här finns en, i bred mening, retorisk strategi vars syfte är att uppnå vissa mål. I fokus står relationen mellan avsändare och mottagare [...] (Wistrand, s. 61).

Det är en tydlig beskrivning av ordet dramaturgi men eftersom inledningstexten enbart ägnas åt dramaturgi borde den i stället ha utgjort inledning till delkapitlet "Dramaturgi" – inte för huvudkapitlet "Dramaturgi och dramaanalys". Liknande inkonsekvenser finns på ett flertal ställen i boken.

Delkapitlet "Dramaturgi" har sammantaget arton kapitel varav tretton är underkapitel och fem är minikapitel. Dessa arton kapitel upptar endast trettiofem sidor. Mängden kapitel med rubriker ger

ett splittrat intryck men icke desto mindre innehåller delkapitlet "Dramaturgi" goda iakttagelser.

När det gäller innebörden i ordet dramaturgi har denna emellertid en tendens att svälla utöver den inringning som Wistrand själv gör. Först presenteras olika teoretiska försök som gjorts i syfte att finna grundläggande mönster (modeller) i dramer. Här nämns Algirdas Julien Greimas aktantmodell och Gustav Freytags pyramid samt naturligtvis Aristoteles klassificering av framför allt tragedin. Även det från Aristoteles inspirerade talet om dramats tre enheter (tidens, rummets och handlingens), som fick sin storhetstid inom franskklassicismen, förklaras. Wistrand problematiserar övertygande strävan att finna grundläggande mönster genom att ta upp Brechts episka teater. Dessutom visar han på vad sätt den episka teatern är motsatsen till idén om tidens, rummets och handlingens enhet. Brechts strävan att få publiken bort från inlevelse och i stället reflektera över dramat understryks. Wistrand påpekar att även Brecht avser att påverka publiken men att sättet han gör det på avviker från det traditionella inom teatern. Brecht "strävar i praktiken" (Wistrand, s. 75) att få publiken att komma fram till det han vill och Wistrand tillägger att det "betyder att normen är tydlig och att pjäsens dramaturgi styr oss åt ett bestämt håll" (Wistrand, s. 75). Därmed är det inte någon större skillnad på den episka teatern och annan teater, konstaterar han.

Genom att använda sig av Caryl Churchills *Top Girls* ger Wistrand bra exempel på hur dramaturgin påverkar tolkningen. Vidare uppmärksammar han i ett annat underkapitel hur roller organiseras utifrån dramats centrala konflikt. Här nämner han kända dramer som *Romeo och Julia*, *Fadren*, *Tartuffe* och *Körsbärsträdgården* samt musikalen *West Side Story*.

Bland de återstående åtta underkapitlen i "Dramaturgi" kan särskilt "Mystery, suspense och tidspress" framhållas. I detta underkapitel har många klagörande exempel hämtats från välkända filmer.

Bokens titel "Dramaanalys" har fått ge namn åt femte kapitlets andra delkapitel vilket ger extra tyngd åt just det här avsnittet. Men liksom förra delkapitlet om dramaturgi har även detta många kapitel, vilket ger ett splittrat intryck. Här finns sjutton kapitel varav tio är minikapitel.

I inledningen av delkapitlet deklarerar Wistrand följande:

I stället för en modell eller mall för en dramaanalys följer här en rad olika infallsvinklar och begrepp som kan vara användbara för att beskriva hur ett drama fungerar, det må vara som text, föreställning eller film (Wistrand, s. 97).

Här kan man skönja att det inte är analys och tolkning som är det centrala i kapitlet. Det är i stället att tillhandahålla olika begrepp. "Har man ord för en företeelse", skriver Wistrand, "är ofta själva företeelsen lättare att få syn på och man kan analysera de grepp som en författare eller regissör använder för att uppnå vissa effekter" (Wistrand, s. 97).

I delkapitlet "Dramaanalys" finns intressanta och givande uppslag. Särskilt underkapitlet "Nyfikenhet, historisk kontext och aktuell relevans" är tänkvärt. Här framhålls att man vid en analys antingen kan sätta in dramat i en historisk kontext eller leta efter en tematik som är relevant även idag. Kanske låter det som ett självklart konstaterande men trots det är påpekandet viktigt. Ibland kan gränsen mellan historisk kontext och aktuell relevans dock vara otydlig. Enligt min mening behöver den inte alltid vara klockren. Genom att förstå dramat utifrån en historisk kontext kan det också gå lättare att se hur det kan vara relevant för aktuella frågor.

Underkapitlet "Några användbara begrepp i samband med dramaanalys" innehåller ett antal bra minikapitel. Ett sådant är "Symbolik". Här skiljer Wistrand på konventionella symboler och kulturella symboler. Författaren, skriver han, använder sig oftast av de kulturella men ibland också av de konstnärliga. Kläder är en sådan konstnärlig symbol. Exemplet han hämtat från Strindbergs *Fadren* är klagörande. I detta fästes uppmärksamheten på att ryttmästaren i inledningen av dramat är klädd i uniform och ridstövlar med sporrar medan han i slutet är iklädd tvångströja och hustruns schal. Wistrand påpekar att ridstövlar och sporrar symboliserar "makt, manlighet och kontroll". Kontrasten blir total och man kan konstatera att "kläderna sammanfattar symboliskt hela hans utveckling" (Wistrand, s. 130). Flera andra goda exempel på verkningfulla symboler i dramer ges i kapitlet.

Ett annat intressant minikapitel är "Intertextualitet och allusioner". Först klagörs innebörden av begreppen som finns i rubriken. Därefter exemplifieras med dramer som inspirerats av de antika. Det är bra att dramerna är välkända och i de flesta fall ingår i kurslitteraturen i ämnena litteraturvetenskap, drama och teater. I det här fallet nämns bland andra Jean Paul Sartres *Flugorna* och Hei-

ner Müllers *Hamletmaskinen*. På samma sätt ges exempel på allusioner. Vi får exempel från Samuel Becketts *I väntan på Godot* och det påpekas att luffare i plommonstop kan alludera på Charlie Chaplin. Ett tydligare exempel som presenteras finns i *Fadren*. Här alluderas på Shylocks monolog i *Köpmannen i Venedig*. Ryttnästaren klagar i egenskap av man på samma sätt som Shylock klagar i egenskap av jude. Han säger: "Ja, jag gråter, fastän jag är en man. Men har icke en man ögon? Har icke en man händer, lemmar [...]" (Wistrand, s. 134).

Några av minikapitlen drar mer åt det dramaturgiska hållet – särskilt när narratologiska begrepp tas upp. Innehållet fjärras från analys och tolkning. Kapitlen "Exposition" samt "Peripeti och anagnosis", i vilket dramats struktur får stort utrymme, hade rentav passat in i kapitlet "Dramaturgi" där delar av Aristoteles poetik, Greimas Aktantmodell och Freytags pyramid presenteras.

Ett underkapitel i "Dramaanalys" som känns onödigt är "'Getting to the point' och vykortstext". I äldre läroböcker i dramatikanalys används ibland "vykortstext" synonymt med "fabel", det vill säga en kortfattad beskrivning av dramats händelseförlopp i en historiskt-kronologisk ordning. Skeende och personer behandlas abstrakt och typiserat. De exempel på vykortstexter som Wistrand presenterar innehåller visserligen mer detaljerad information men ligger ändå nära fabeln. Han återger sju tänkbara vykortstexter gällande *Fadren* och fyra gällande Kristina Lugns *Idlaftlickorna*. Dessa används som exempel på korta tolkande sammanfattningar. Den sista vykortstexten av *Idlaftlickorna* lyder: "En absurdistisk pjäs om en kvinna som för en dialog med sig själv där hon rannsakat sitt liv men till sist när ett slags försoning med sig själv och den väntande döden" (Wistrand, s. 103). Självt skriver Wistrand att exemplen är olika tolkningar av dramat.

Det vore bättre om vissa delar av underkapitlet "'Getting to the point' och vykortstext" hade utnyttjats som exempel på rådet som ges i inledningen av själva delkapitlet "Dramaanalys". Här föreslås nämligen att första frågan man kan ställa efter att tagit del av ett drama är vad det egentligen "går ut på". Därefter kan man "pröva om det verkligen finns belägg för den där idén man fick när man först kom i kontakt med pjäsen" (Wistrand, s. 97). Enligt min mening är detta en fruktbar start för en dramaanalys!

"Dramaanalys" är i stort sett ett lättläst kapitel och ger ett antal goda uppslag till diskussioner. Ett sådant är minikapitlet "Komedi, tragedi, satir". Här

presenteras olika försök till definition av de olika genrerna men i nästa ögonblick blir dessa problematiserade. Avsnittet är ett exempel på Wistrands goda förmåga att väcka intresse och emellanåt provocera genom argumentation.

I det sjätte, sista huvudkapitlet "Kanon" har ämnet som anges i bokens titel övergivits till förmån för en diskussion om kulturell kanon. Övergången till kanonfrågan medför att det föregående huvudkapitlet, "Dramaturgi och dramaanalys", får en status som avslutande och sammanfattande kapitel medan det korta kanonkapitlet ger intryck av att vara ett appendix. Kapitlet är intressant eftersom kanonfrågan i skrivande stund är högst aktuell. Men icke desto mindre avviker kapitlet från bokens syfte.

Sten Wistrand skriver i en kort epilög att förhoppningen är att boken "något bidragit till en större förståelse för dramats olika grepp och verktygsmedel och att den förståelsen också gör det mer spännande att upptäcka, tolka och diskutera enskilda verk" (Wistrand, s. 165).

Ett första intryck av *Dramaanalys. Form och funktion i dramatik och film* är att boken är lättläst och intressant. Här finns många inspirerande exempel tagna från en dramakanon som de flesta universitetslärare har utnyttjat. Personligen hade jag gärna haft Wistrands bok i min hand inför min debut som universitetslärare i drama-teater.

Det finns dock ett problem med texten. Ibland ger den ett ostrukturerat intryck – trots, eller på grund av, de många kapitlen. Innan boken tas i bruk som undervisningsmaterial är rådet att välja de delar av innehållet som kan vara lämplig kurslitteratur för den grupp som ska använda den. Är det litteraturstudenter som ska diskutera och skriva om dramatexter? Är det drama-teaterstudenter som ska inrikta sig på dramatexter *och* teaterföreställningar? Är det teaterstuderande som ska fördjupa sig i dramatextens förvandling till manus och uppsättning? Wistrands bok ger en bra överblick för alla dessa studenter men i egenskap av handbok i dramaanalys finns en del brister. Problemet är att en viss oreda präglar placeringen av de många nivåerna på kapitlen och glidningen mellan dramatext, pjäsmanus och föreställning, vilket grumlar tydligheten med exemplen.

Vad gäller bokens register har Wistrand valt att använda rubrikerna "Referenser" och "Verkregister". Den första rubriken "Referenser" täcker det som ibland kallas för sekundärlitteratur medan den andra rubriken "Verkregister" indelas i "Dramatik",

”Musikaler”, ”Filmer” och ”Tv-serier”. Valet av rubrikerna ”Referenser” och ”Verkregister” i det omfattande registret fungerar bra. Det är få namn och verk som saknas. Vid en snabb kontroll fann jag dock att Algirdas Julien Greimas, Gustav Freytag och Aristoteles inte finns med i Referenser.

Ett register som saknas – och som säkerligen efterfrågas av de läsare som snabbt vill finna en särskild dramatiker, författare eller teoretiker – är ett personregister. Hade det funnits då kunde man snabbt upptäcka Greimas, Freytag och Aristoteles.

Min slutsats efter att ha tagit del av Sten Wistrands *Dramaanalys. Form och funktion i dramatik och film* är att boken kan bli ett viktigt komplement till kurslitteraturen i litteratur, drama, teater och film. Den inspirerar till diskussion och ger ingående förklaringar till olika begrepp. Ett problem är att texten skulle behöva organiseras bättre. Det finns kapitel vars olika typer av underkapitel tycks ha hamnat på fel plats. Samma något förvirrande intryck ges när delar av innehållet i några kapitel strider mot dess rubriker. Dessa överkomliga brister bör påpekas eftersom de leder till att den pedagogiska framställningen försämrats.

Birthe Sjöberg

Protokoll

Svenska Litteratursällskapets årsmöte 20 mars 2025

Tid: kl. 16:15

Lokal: 6-0022, i Engelska parken, Uppsala

Sällskapets organisationsnummer: 817600-4417

Närvarande: Maja Andreasson (via zoom), AnnaCarin Billing, Otto Fischer, Paula Henrikson, Jonas Ingvarsson, Claudia Lindén, Linus Ljungström, Roland Lysell, Ingeborg Löfgren, Teiko Nakamaru, Jesper Olsson, Andreas Rovio, Jana Rüegg.

§ 1. Mötet öppnades.

§ 2. Otto Fischer valdes till mötesordförande.

§ 3. Ingeborg Löfgren valdes till mötessekreterare.

§ 4. Paula Henrikson valdes till justeringsperson.

§ 5. Dagordningen fastställdes.

§ 6. Sekreteraren föredrog årsberättelsen för 2024: *Samlaren. Tidskrift för forskning om svensk och annan nordisk litteratur* för år 2024 (årg. 145) har utkommit och innehåller elva artiklar av Mons Bisensbakker, Anna Blennow, Anna Fredriksson, Torbjörn Gustafsson Chorell, Niclas Johansson, Jerry Määttä, Thorstein Norheim, Ylva Perera, Sofia Roberg, Lina Samuelsson, Daniel Brodén, Jonas Ingvarsson, Victor Wählstrand, Linda Sandbæk och Kjell Ivar Skjeringstad. Därtill rymmer tidskriften en omfattande recensionsavdelning med recensioner av åtta doktorsavhandlingar och tjugosex andra aktuella litteraturvetenskapliga verk.

Den 26 november 2024 anordnades ett höstmöte under rubriken "Ljudets plats i litteraturen" som innefattade stafettföreläsningar och panelsamtal med följande deltagare: Elisabeth Lutteman, Mikael Askander, Jesper Olsson, Malin Nauwerck och Karl Berglund. Vid höstmötet uppträdde även kören Discordia.

Digitaliseringen av *Samlaren* fortskrider, och ytterligare 10 årgångar (1910–1919) har tillgängliggjorts via DiVA, vilka omfattar 92 artiklar och 10 forskningsöversikter. Därmed har sammanlagt 958 artiklar, 2141 recensioner och 100 forskningsöversikter tillgängliggjorts. Det totala antalet nedladdningar sedan början uppgår nu till ca 1540000, d.v.s. en ökning med 192000 på ett år. Digitaliseringen utförs av Patrik Granholm.

Samlaren har under året initierat övergången till Kungliga bibliotekets plattform för digitala vetenskapliga tidskrifter, *Publicera*. Under 2025 kommer *Samlarens* artiklar för första gången att ges ut elektroniskt löpande under året, för att sedan samlas som vanligt i en inbunden utgåva efter årsskiftet. *Samlaren* har även uppdaterat information på hemsidan.

Sällskapet har under året undertecknat ALLEA-uppropet för akademisk frihet. Svenska Litteratursällskapets arbetsutskott har under året bestått av Otto Fischer (ordf.), Claudia Lindén (vice ordf.), Ingeborg Löfgren (sekr.), Jesper Olsson (skattmästare tillika kassör), Tim Berndtsson (red. för *Samlarens* recensionsavdelning), Jana Rüegg och Linus Ljungström.

Uppsala 20 mars 2025

Ingeborg Löfgren

§ 7. Årsredovisning och revisorernas berättelse för räkenskapsåret 2024:

Skattmästare tillika kassör Jesper Olsson redogjorde för resultaträkningen 2024.

Revisorerna Maja Andreasson och Andreas Rovio läste upp revisionsberättelsen som tillstyrkte styrelsen ansvarsfrihet.

§ 8. Styrelsen beviljades ansvarsfrihet för räkenskapsåret 2024.

§ 9. Årsmötet beslutade om oförändrad årsavgift för medlemmar 2025.

§ 10. Årsmötet beslutade att arvoden för sekreterare (25 000 kr/år), skattmästare (15 000 kr/år), samt recensionsredaktör (20 000 kr/år) förblir oförändrade. Styrelsen beslutade att arvodet för en biträdande redaktör blir 15 000 kr/år, samt att en biträdande redaktör tillsätts för *Samlaren* 2025.

§ 11. Skattmästare tillika kassör Jesper Olsson framlade budget för 2025. Årsmötet antog budgeten.

§ 12. Val av styrelse tillika arbetsutskott (AU) för Svenska Litteratursällskapet 2025:

Val av ordförande:

Årsmötet valde Otto Fischer till ordförande intill årsmötet 2028.

Val av två ledamöter till styrelsen/arbetsutskottet:

Årsmötet valde sittande ledamöter Jana Rüegg och Linus Ljungström intill årsmötet 2026.

Sittande styrelsemedlemmar som behåller sina poster under 2025:

Vice ordförande: Claudia Lindén

Skattmästare tillika kassör: Jesper Olsson

Sekreterare tillika artikelredaktör: Ingeborg Löfgren

Recensionsredaktör: Tim Berndtsson

§ 13. Val av två revisorer till årsmötet 2026: Årsmötet valde sittande revisorer Maja Andreasson och Andreas Rovio intill årsmötet 2026.

§ 14. Val av två revisorssuppleanter till årsmötet 2026: Årsmötet valde sittande revisorssuppleanter Lars Burman och Margaretha Fahlgren intill årsmötet 2026.

§ 15. Val av firmatecknare: Årsmötet beslutade att ordförande Otto Fischer och skattmästare tillika kassör Jesper Olsson, var för sig, är föreningens firmatecknare.

§ 16. Inga övriga ärenden.

§ 17. Föreläsning av docent Jonas Ingvarsson, docent i litteraturvetenskap, Institutionen för litteratur, idéhistoria och religion, Göteborgs universitet, med rubriken: *Ljudboken: talande docka eller missförstådd adaption?*

§ 18. Årsmötet avslutades.

Otto Fischer

Ordförande

Ingeborg Löfgren

Sekreterare

Paula Henrikson

Justeringsperson

Svenska Litteratursällskapets stadgar

tagna vid årsmötet 1957

och reviderade vid årsmötena 2007 och 2012

§ 1 Sällskapets ändamål är att verka för litteraturvetenskaplig forskning genom utgivandet dels av tidskriften *Samlaren*. *Tidskrift för forskning om svensk och annan nordisk litteratur*, dels av en skriftserie. *Samlaren* bör utkomma årligen och innehålla uppsatser av vetenskapligt intresse rörande svensk och annan nordisk litteratur. Skriftserien bör omfatta större litteraturvetenskapliga undersökningar, utgåvor av äldre svenska texter samt bibliografiska verk rörande svensk litteratur. Sällskapet bör också arbeta för att svensk litteraturvetenskaplig forskning bibliograferas i adekvat form.

§ 2 Medlem av sällskapet är var och en som uttryckt önskan om att inträda i detsamma samt betalar den årliga avgift, som fastställs av årsmötet. Avgiften berättigar till erhållandet av *Samlaren* samt därutöver i görligaste mån av de skrifter sällskapet utger.

§ 3 Sällskapets verksamhet ledes av ett arbetsutskott, bestående av sällskapets ordförande, vice ordförande, sekreterare och skattmästare samt recensitionsredaktör för *Samlaren*, vilka alla väljas för treårsperioder med möjligheter till omval, samt av ytterligare två medlemmar, vilka väljas för ett år i sänder och icke böra fungera mer än två år i följd. Arbetsutskottet är beslutsamt om minst fyra medlemmar äro närvarande.

§ 4 Sekreteraren åligger att redigera *Samlaren*, ha överinseende över sällskapets skriftserie samt föra protokoll över årsmötets och arbetsutskottets beslut.

§ 5 Skattmästaren åligger att uppbära sällskapets inkomster, förvalta dess tillgångar samt verkställa dess utbetalningar. Förutom vederbörliga räkenskaper skall skattmästaren föra en medlemsmatrikel samt ha överinseendet över distributionen och lagrets skötsel.

§ 6 Författare eller utgivare av ett verk, som inflyter i *Samlaren* eller skriftserien, ansvarar ensam för skriftens innehåll. Eventuellt arvode för sådan skrift fastställs av arbetsutskottet.

§ 7 Sällskapet sammanträder till allmänt årsmöte i Uppsala vid en tidpunkt, som ordförande bestämmer. Sekreteraren avger härvid berättelse om sällskapets verksamhet under det gångna året och revisionsberättelse föredrages, varefter fråga om ansvarsfrihet avgöres. Vidare verkställs val av ordförande, sekreterare och skattmästare, i den mån detta enligt § 3 är aktuellt, samt av arbetsutskottets två ytterligare medlemmar och två revisorer jämte suppleanter. Slutligen fastställs årsavgift samt arvoden till sekreterare och skattmästare. För beslut är enkel röstövertvikt tillräcklig; vid lika röstetal avgör ordföranden.

§ 8 Dessa stadgar kunna ändras genom årsmötets beslut. Förslag om stadgeändring skall skriftligen inlämnas till sekreteraren, och arbetsutskottet skall därutöver avge ett yttrande.

Svenska Litteratursällskapets styrelse och arbetsutskott 1980–2025

ORDFÖRANDE

1980–1984: Thure Stenström
1985–1991: Lars Furuland
1992–1997: Bengt Landgren
1998–2003: Johan Svedjedal
2004–2009: Marie-Christine Skuncke
2010–2015: Lars Burman
2016–2018: Margareta Fahlgren
2019–2021: Paula Henrikson
2022–2025: Otto Fischer

VICE ORDFÖRANDE

1980–1984: Lars Furuland
1985–1991: Bengt Landgren
1992: Tore Wretö
1993–1997: Johan Svedjedal
1998–2003: Bengt Landgren
2004–2006: Johan Svedjedal
2007–2009: Lars Burman
2010–2018: Paula Henrikson
2019–2021: Otto Fischer
2022–2023: Ann Steiner
2024–2025: Claudia Lindén

SEKRETERARE OCH REDAKTÖR FÖR SAMLAREN

1980–1996: Ulf Wittrock
1997–2001: Hans-Göran Ekman
2002–2008: Anna Williams
2008–2013: Otto Fischer
2014–2019: Jon Viklund
2020–2022: Niclas Johansson
2023–2025: Ingeborg Löfgren

SKATTMÄSTARE

1980–1986: Lennart Grönberg
1987: Bengt Brundin
1988–1993: Tomas Matsson
1994–1996: Sten-Ove Bergwall
1997–2009: Nils Ekedahl
2010–2017: Mattias Pirholt
2018: Annie Mattsson

2019–2023: Patrik Mehrens

2024–2025: Jesper Olsson

REDAKTÖR FÖR SAMLARENS

RECENSIONSÄVDELNING

1997–1998: Claes Ahlund
1999–2001: Anna Williams
2002–2004: Conny Svensson
2005–2010: Petra Söderlund
2011–2013: Jerry Määttä
2014–2016: Andreas Hedberg
2017–2019: Sigrid Schottenius Cullhed
2020–2022: Karl Berglund
2023–2025: Tim Berndtsson

MEDLEMMAR I ARBETSUTSKOTTET

1980: Tore Wretö, Bengt Landgren
1981–1982: Gunilla Bergsten, Germund Michanek
1983–1984: Marie-Christine Skuncke, Jan Stenkvist
1985–1986: Hans-Göran Ekman, Tore Wretö
1987–1988: Björn Meidal, Marie-Christine Skuncke
1989–1990: Eva-Britta Ståhl, Pär Hellström
1991–1992: Ulf Malm, Johan Svedjedal
1993–1994: Margaretha Fahlgren, Conny Svensson
1995–1996: Ingeborg Nordin Hennel, Hans-Göran Ekman
1997–1998: Claes Ahlund, Margareta Björkman
1999–2000: Margaretha Fahlgren, Anna Williams
2001–2002: Lena Kåreland, Conny Svensson
2003–2004: Marie-Christine Skuncke, Lars Wendelius
2005–2006: Lena Kåreland, Daniel Sävborg
2007–2008: Anna Cullhed, Jerry Määttä
2008: Åsa Arping, Jerry Määttä
2009: Åsa Arping, Ann-Sofie Lönnngren
2010: Ann-Sofie Lönnngren, Jesper Olsson

- 2011: Jesper Olsson, Sofi Qvarnström
2012: Sofi Qvarnström, Alexandra Borg
2013: Alexandra Borg, Axel Englund
2014: Linn Areskoug, Axel Englund
2015: Linn Areskoug, Markus Huss
2016: Markus Huss, Stefano Fogelberg
Rota
2017: Stefano Fogelberg Rota, Annie
Mattsson
2018–2019: Karl Berglund, Ljubica Miočević
2020–2021: AnnaCarin Billing, Ingeborg Löfgren
2022: Tim Berndtsson, Tuva Haglund
2023: Lisa Grahn, Casper Virkkula
2024–2025: Linus Ljungström, Jana Rüegg

Av Svenska Litteratursällskapet utgivna skrifter

1:1–40. Samlaren. Årg. 1–40. 1880–1919. [Årg. 1–3, 5–8, 10, 11, 13–14, 16–19, 37–38 utsålda.] Pris 32 kr.
 1:N.F. Samlaren. Ny följd. Årg. 1–40. 1920–59–[Årg. 24–27, 32 utsålda.] Pris 60 kr.
 1:81–111. Samlaren. 1960–1987. Årg. 1960–1980, pris hft. 60 kr, inb. 80 kr. Årg. 1981–1983, pris hft. 80 kr, inb. 100 kr. Årg. 1984–1985, pris hft. 120 kr, inb. 140 kr. Årg. 1986, pris hft. 130 kr, inb. 160 kr. Årg. 1987, pris hft. 130 kr, inb. 160 kr. Årg. 1988–1993, pris inb. 180 kr.
 2:1–2. Dagboksanteckningar af *Johan Gabriel Oxenstierna*. Åren 1769–1771. Utg. genom G. Stjernström. 1881. Pris 160 kr.
 3:1–5. [*G. E. Klemming*.] Ur en antecknares samlingar. 1881–83. Slutsåld.
 4. En svensk ordeskötsel angående bokstäver, ord och ordesätt af *Samuel Columbus*. Med inledning, anmärkningar och register utg. af Stjernström och A. Noreen. 1881. Pris 100 kr.
 5:1–2. Skrifter af *Karl Gustaf Tessin*. Efter författarens på Åkerö befintliga handskrift utg. af G. Frunck. 1882–83. Pris 70 kr.
 6:1–3. *G. Benzeltjernas* Censorsjournal 1737–1746. Utg. af L. Bygden och E. Lewenhaupt. 1884–85. Pris 70 kr.
 7:1–4. 1500- och 1600-talens visböcker. Första bandet. Utg. af A. Noreen och H. Schück. 1884–94. Pris 180 kr. (1:1–2. Harald Oluffssons visbok. H. 1–2. Per st. 40 kr; 2:1–3. Bröms Gylenmärs visbok. H. 1–3. Per st. 40 kr; 3. Barbro Baners visbok. 24 kr. 4. Pär Brahes visbok. 40 kr.) [7:3 utsåld.]
 7:5–7. 1500- och 1600-talens visböcker. Andra bandet. Utg. af A. Noreen och J. A. Lundell. 1900–15. Pris. 180 kr. (K. Bibliotekets visbok i 16:0. 60 kr; 6:1–2. K. Bibliotekets visbok i 8:0. H. 1–2 Per st. 40 kr; 7:1–3. K. Bibliotekets visbok i 4:0. H. 1–3. Per st. 40 kr.)
 7:8–13. 1500- och 1600-talens visböcker. Tredje bandet. Utg. af A. Noreen och A. Grape. 1916–25. 300 kr. (8. Drottning Sofias visbok. 40 kr; 9. Stjerneldska handskriftens (E 133) visor. 40 kr; 10:1–2. Samuel Alfs visbok. H. 1–2. Per st. 40 kr; 11. Forsius visbok. 32 kr; 12:1–2. Petter Rudebecks visuppteckningar. H. 1–2. Per st. 40 kr; 13. Supplement. 40 kr.)
 8:1–4. *Johannes Messenius*, Samlade dramer. Första bandet. Utg. af H. Schück. H. 1–4. 1886–88. Pris per häfte 70 kr. [H. 1 utsåld.]

8:5–6. *Johannes Messenius*, Samlade dramer. Andra bandet. Utg. av H. Lidell. H. 1–2. 1952–54. H. 5. Pris 52 kr. H. 6. Pris 70 kr.
 9:1–6. Bref rörande Nya Skolans historia 1810–1811. Med anmärkningar utg. af G. Frunck. 1886–91. Pris 80 kr.
 10:1–4. Sveriges bibliografi. Af G. E. Klemming. Första bandet. 1481–1530. Redigerat och utg. av Aksel Andersson. Register af I. C[ollij]n. H. 1–4. 1889–92, 1927. [H. 2, 4 utsålda. Jfr 10:14.] H. 1, 3. Per st. 200 kr.
 10:5–9. Sveriges bibliografi. Av I. Collijn. Andra bandet. 1927–31.
 10:10–13. Sveriges bibliografi. Av I. Collijn. Tredje bandet. 1932–33.
 10:14–18. Sveriges bibliografi. Av I. Collijn. Första bandet. 1934–38.
 10:19–23. Sveriges bibliografi, 1600-talet. Av I. Collijn. 1942–46. 10:5–23, komplett svit. Pris 360 kr. (10:5–6. Per st. 50 kr. 10:12–19. Per st. 50 kr.)
 11:1–7. Skrifter från reformationstiden. I urval utg. af A. Andersson. 1889–98. [H. 1–3 utsålda.] H. 4 pris 30 kr. H. 5–7 pris per st. 70 kr.
 12:1–3. Bref rörande teatern under Gustaf III. 1788–1792. Utg. af E. Lewenhaupt. 1891–94. [12:1 utsåld.] H. 2–3. Per st 40 kr.
 13:1–2. H. Schück, Lars Wivallius, hans lif och dikter. 1893–95. Pris 160 kr.
 14. Bref från *Esaias Tegnér* till *Carl Fredr. af Wingård*. Utg. af E. Tegnér. 1894. Pris 50 kr.
 15:1–2. O. Levertin, Johan Wellander. Litteraturhistorisk studie öfver skiftet mellan frihetstiden och den gustavianska åldern. 1896–98. Pris 80 kr.
 16. Holofernes och Judit. Ett drama från reformationstiden. Utg. med en inledning om dess utländska förebilder af O. Sylwan. 1895. Pris 50 kr.
 17:1–18. L. Bygden, Svenskt anonym- och pseudonymlexikon. Bibliografisk förteckning öfver uppdagade anonyma och pseudonymer i den svenska litteraturen. Band 1–2. 1898–1915. Slutsåld.
 18:1–2. Ur *Hans Järtas* litterära brevväxling. 1. Bref till och från C. G. v. Brinkman. Utg. af E. Lewenhaupt. H. 1–2. 1899–1900. Pris per häfte 24 kr.
 19:1–4. *Thomas Thorilds* bref. Utg. af L. Weibull o. A. Karitz. H. 1–4. 1899–1902, 1942. Fortsättes. H. 1–4, helband. Pris 120 kr. H. 1–3. Pris per st. 40 kr. H. 4. Pris 40 kr.

20. *Thorilds* bref till C. F. Cramér. Med inledning och anmärkningar utg. af M. Lamm. 1907. Pris 40 kr.

21:1–7. Lejonkulans dramer. Utg. af E. Ljunggren, C. Pollack och E. Noreen. H. 1–5. 1908–12. Pris per häfte 70 kr. H. 6. 1936. 70 kr. H. 7. 1941. 70 kr.

22. O. Wieselgren, Studier öfver Lejonkulans dramer. 1909. Pris 70 kr.

23. F. Böök, Studier i Stagnelii ungdomslyrik. 1911. Pris 70 kr.

24. S. Ek, Studier i Wivalliusvisornas kronologi. 1921. Pris 70 kr.

25. V. Svanberg, Rydbergs Singoalla. En studie i hans ungdomsdiktning. 1923. [Utsåld.]

26. Albert Nilsson, Kronologien i Stagnelius' diktning. 1926. Pris 70 kr.

27. O. v. Friesen, A. Grape och H. Andersson. Om Codex Argentus. 1928. Pris 70 kr.

28. V. Svanberg, Novantiken i Den siste atenaren. 1928. Pris 70 kr.

29:1–6. Svensk litteraturhistorisk bibliografi 1900–1935. H. 1–6/7. 1939–50. Komplet 300 kr.

30. Studier tillägnade Anton Blanck den 29 december 1946. Pris 40 kr.

31. L. Breitholtz, Studier i frihetstidens litteratur. 1956. Pris 50 kr. [Utsåld.]

32:1–2. Svenskt boklexikon 1700–1829. [Specialh. 1.] Rättegångshandlingar förtecknade av Samuel E. Bring, 1958. Slutsåld. [Specialh. 2.] Riksdagshandlingar förtecknade av Samuel E. Bring. 1961. Pris 50 kr; inb. 70 kr.

33. Sven Cederblad, Erik Sjöberg (Vitalis) före debuten. 1959. Pris 50 kr.

34:1–11. Tore Hagström, Svensk litteraturhistorisk bibliografi intill år 1900. H. 1–12. 1964–89. Pris h. 1 40 kr h. 2–4 20 kr per st., h. 5 40 kr, h. 6 70 kr h. 7/8 120 kr h. 9/10 120 kr, h. 11 120 kr, h. 12 (sluthäfte) 120 kr.

35. En Stagneliusbibliografi kritiskt sammanställd av Staffan Bergsten. 1965. Pris 70 kr.

36. Hans Lindström, Strindberg och böckerna. I. Biblioteken 1883, 1892 och 1912. Förteckningar och kommentarer. 1977. Pris 120 kr.

37. E. Törnqvist, Strindbergian Drama. Themes and Structure. 1982. Förlagd av Almqvist & Wiksell International. 130 kr.

38:1. C. O. von Sydow, Svensk litteraturhistorisk bibliografi 1936–1965. H. 1. 1985. Pris 90 kr. H. 2. 1987. Pris 90 kr. H. 3. 1988. Pris 90 kr. H. 4. 1992. Pris 90 kr.

39. Lars Wendelius, Fredrika Bremers Amerikabild. En studie i Hemmen i Den Nya Verlden. 1985. Förlagd av Almqvist & Wiksell International.

40. Gunnar Tideström, Poetiska figurer och mer än så. 1989. Pris 140 kr.

41. Margareta Wirmark, Kampen med döden. En studie över Strindbergs Dödsdansen. 1989. Förlagd av Almqvist & Wiksell International.

42. Hans Lindström, Strindberg och böckerna. II. Boklån och läsning. Förteckningar och kommentarer. 1990. Pris 160 kr.

43. Gunnar Brandell, Nordiskt drama – studier och belysningar. 1993. Pris 160 kr.

44. Thure Stenström, Bibliografi 1940–2001. 2002. Pris 160 kr.

45. Lars Furuland, Bibliografi 1947–2002. 2003. Pris 160 kr.

46. Cecilia Lindhé, Visuella vändningar. Bild och estetik i Kerstin Ekmans romankonst. 2008. Pris 150 kr.

47. Åsa Målhammar, En svensk harlekinad. Narren som litterärt motiv hos Carl Jonas Love Almqvist, Hjalmar Bergman och Lars Forssell. 2009. Pris 219 kr. Utgiven tillsammans med Hjalmar Bergman Samfundet.

48. Thomas Görselius, Själens medium. Skrift och subjekt i Nordeuropa omkring 1500. 2010. Utgiven tillsammans med Glänta Produktion.

49. Maria Andersson, Att bli människa. Barn, sedlighet och kön i Amanda Kerfstedts, Helena Nybloms och Mathilda Mallings författarskap 1880–1910. 2010. Utgiven tillsammans med Makadam Förlag och Svenska Barnboksinstitutet.

50. Thure Stenström, Ingemar Hedenius heliga rum: Sofokles – Kierkegaard – Mozart. 2011. Utgiven tillsammans med Atlantis förlag.

Till ovanstående priser kommer porto. Medlemmar erhåller 25 % rabatt. Beställning görs hos eddy.se academic books, Box 1310, 621 24 Visby, e-post: order@bokorder.se. Fax: 018–36 52 77, utom av nr 47 som beställs från Nordic Academic Press, Box 1206, 221 05 Lund, e-post: order@forlagssystem.se. Fax: 08–657 19 95, nr 48 som beställs från Glänta Produktion, Box 31120, 400 32 Göteborg, e-post: info@glanta.org, nr 49 som beställs från Makadam Förlag, Egmontsgatan 6, 412 70 Göteborg, e-post: info@makadambok.se. Fax: 031-733 43 63, samt nr 50 som beställs från Bokförlaget Atlantis, Sturegatan 24, 114 36 Stockholm, e-post: info@atlantisbok.se. Fax: 08-545 660 71.