

DIDAKTIK UTAN TENDENS

Boccaccios falk och Per Hallströms novell "Falken"

Multum in parvo (mycket i litet) är grundkonceptet för kortprosa: att meddela så mycket som möjligt i så få ord som möjligt. Det innebär begränsning, koncentration, förtätning, intensitet och tankeväckande slut.¹ En annan bjudande princip, särskilt för noveller och annan gestaltande kortprosa, är åskådlighet, visualisering – *ut pictura poesis* (som bilden, så dikten).² En novellist som konsekvent följt dessa principer är Per Hallström (1866–1960), framgångsrik författare och kulturperson under förra sekelslutet och det tidiga 1900-talet. Han var samtida med det moderna genombrottet, sådant det hade utvecklats under 1890-talet och *fin-de-siècle*.³ Vid det laget hade realistisk sedeskildring och aktivistisk tendensdiktning i Georg Brandes anda⁴ fått konkurrens av esteticism, symbolism, mystik, nostalgi, pessimism och andra föregivna dekadensfenomen,⁵ som präglat även Hallströms författarskap.⁶

Typiskt för hela genombrottsperioden var däremot uppsvinget för *kortprosa* av alla slag, från följetong, novell och prosadikt till "skizz", fallbeskrivning, kåseri och reportage.⁷ Kortprosa gynnades av nya medier och produktionstekniker och nådde via press och billighetsförlag ut i breda samhällslager.⁸ Det begränsade formatet drev fram experiment med både gamla och nya genrer och framställ-

ningssätt, men anslöt också till äldre pragmatiska och didaktiska former som betraktelse och exemplum.⁹

I det följande skall jag med Hallströms novell "Falken" som åskådningsexempel försöka klargöra hur äldre strävanden kunde byggas in i nya hyperestetiska former. Jag frågar mig vilken sorts läsande som på så vis förbereds och hur kortprosans möjligheter utnyttjas i det sammanhanget. Själv tror jag att den övergripande strategin är *didaktisk* – men *didaktisk utan tendens*. Kortprosans begränsning och visualisering öppnar hos Hallström en i viss mån otidsenlig moralisk-didaktisk dimension, som samtidigt förkläds i mer tidsenlig esteticism, nostalgi och pessimism.

EXEMPLET "FALKEN"

"Falken" ingår i samlingen *Purpur* från 1895.¹⁰ Novellen skrivs samtidigt fram i spåren av en världslitterär klassiker; och den förhåller sig indirekt till samtida novellpoetik. Klassikern ifråga är berättelsen om falken i bok 5:9 av Boccaccios *Decamerone* (1348–53), som också blev modelltext i novellisten och nobelpristagaren Paul Heyses så kallade *Falkentheorie*, lanserad 1871.¹¹ Teorin går ut på att en novell är uppbyggd kring ett samlande "Leitmotif" (ledmotiv), en "Dingsymbol" (tingsymbol) som frambringar

och bär textens centrala betydelser.¹² Falken är "[die] starke Silhouette" (den starka silhuett) som håller ihop Boccaccios berättelse och gör den till en exemplarisk novell, samtidigt som falken också utgör "das Specificische, das diese Geschichte von tausend anderen unterscheidet" (det speciella som skiljer denna historia från tusen andra). Det är därför lämpligt, att inför stoffet till en novell fråga sig "wo der Falke sei" (var falken kan vara).¹³

Boccaccio tillhör världslitteraturen, och falknovellen är en av hans mest berömda.¹⁴ Hallström är tvärtom närmast bortglömd numera, och "Falken" lika oläst som hans andra texter.¹⁵ Enligt Sven Delblanc i *Den svenska litteraturen* (1999) var Hallström "en mindre ursprunglig talang, dömd att blomstra flyktigt och vissna länge." – "Han var på sin höga ålderdom bortglömd och isolerad. Hetsig och hudlös, argstint och melankolisk hade han svårt att uthärda och orka med verkligheten, mänskliga svagheter, stora litterära företag. I en handfull noveller kring sekelskiftet var han dock en mästare".¹⁶ Ändå var han på sin tid uppburen inte bara som novellförfattare och dessutom akademiledamot; hans verk översattes till flera språk,¹⁷ och just "Falken" blev en av hans mest uppmärksammade berättelser.¹⁸ Hallström läste *Decamerone* och falknovellen är en av de noveller han särskilt markerat.¹⁹ Men hur förhåller sig hans berättelse till Boccaccios novell? Och vilken funktion fyller falken?

HALLSTRÖMS BERÄTTELSE

Falken i Hallströms berättelse behöver man förstås inte söka efter; det svåra är att förstå funktionen. Den yttre handlingen är geometriskt enkel. Historien utspelas under medeltiden och handlar om förhållandet mellan en ädel riddare, en fattig riddersven och en dresserad jaktfalk. Falken tillhör riddaren och är hans ögonsten. Men också pojken vill äga falken och lyckas stjåla den under en jakt. För en tid och i lönnod är falken alltså hans. Han tränar upp den

att jaga med honom i stället för med riddaren, och den blir *hans* ögonsten. Men så blir stölden upptäckt och pojken döms att som falktjuv böta med sitt eget kött och blod: "sex uns kött från refbenen under näbben af en uthungrad roffågel", står det i lagen. Och den "roffågel" som verkställer straffet är just den stulna falken.

Det är ju en förskräcklig historia. Men berättelsen börjar så här:

Renauds ögon togo färg af dagern, domnande matta och mörka i skymningen, lysande, smältande guld, när solskenet svepte öfver hans hår och sträckta hals, gnistrande i vidgade och krympta flammor, när de spejade öfver fälten med blå dimma mot morgonrodnadens sneda ljus och hararnas prassel i snären och skrämnda fåglar och gungande qvistar.

En lat och stolt blick, reflex af förgylt stål på hvilande dolkfäste, af lyckoslant på zigenarflickans bruna bröst; lat och stolt var också rytmen i hans nakna fötters gång, eller armarnas linie, när han lade sig rak i hettan med händerna under nacken och hörde hornen jubla på afstånd och marken darra för jägarnes ridt.

Men när det så blef tyst – en underlig spänd tystnad, liksom sträckt ut i ett spetsigt hvalf af orörlig väntan, med tvenne svarta, krympande fläckar, som stego i kretsar högst uppe, – då vände Renaud sig ditåt, lutad på armbågen, med ögonen stora och läpparna halfslutna, och när punkterna stötte samman och föllo, den ena svigtande i veka bugter, den andra skarp som ett spjut ständigt öfver, och den blåa luften åter klang af röster, och ryttarne sprängde fram att se falk och häger sluta sin strid, då sprang gossen nära, och han skrek af fröjd, när falken lyftes, ännu darrande af ifver, på sin herres handske, med vingarna hängande och ögonen blinda under hufvan. (s. 49f.)

En scen målas upp i sprakande färger – färg- och ljusdetaljer dominerar så kraftigt att det kanske först är svårt att förstå vad bilden föreställer;

den snarare framställer en stämning, som hämtad från en preraphaelitisk tavla.²⁰ Motivet är medeltida: en riddarskara på falkjakt.²¹ Men detta aristokratiska motiv framträder betraktat med en fattigpojkes ögon. Vad vi först får se är just dessa ögon – hur de ”togo färg av dagern”, från skymningens domnande mörker till ”lysande, smältande guld” i solen. Ögonen har alltså ingen egen färg; de skiftar med ljuset och omständigheterna. De kan då inte återges rumsligt annat än som en serie ögonblicksbilder – och just så möter vi dem här: bildens rumslighet byggs in i ordens tidsliga medium.

Det dröjer innan vi får se jaktlaget; än längre dröjer falken. Nästa stycke ägnas blicken: en ”lat och stolt blick”;²² och så gången: ”lat och stolt” var också rytmen i hans gång och hela hans kropp – allt enligt Berättaren, som ju är vårt öga. ”Lat och stolt” – mot ögonens ”smältande guld”. Lättja, högmod, fåfänga ligger i de orden – kardinalsnyder som puritansk arbetsmoral dömer särskilt hårt. Här kommer en moralisk kod in och komplicerar perspektivet, och den är inte den minst viktiga.²³ För samma ord återkommer i beskrivningen av de unga falkarna några sidor längre fram: ”Och deras ögon blevo lata och stolta och togo färg af dagern, svarta när hufvan lyftes af, ljusnande till smältande guld, när de stego i solljuset, brinnande af gnistor öfver rofvets skrik.” (s. 52)

Smältande guld i en lat och stolt blick – det är olycksbådande, än mer i retrospectiv, i förbindelse med ”rofvets skrik”. Men den effekten är fördröjd – ännu har falken inte kommit i synfältet. Först kommer tystnaden ”en underligt spänd tystnad, liksom sträckt ut i ett spetsigt hvalf af orörlig väntan” – olycksbådande även den, ”med tvenne svarta, krympande fläckar som stego i kretsar högst uppe”. Fläckarna är falken och hans ”rof”. Pojken ser detta, ”och han skrek af fröjd, när falken lyftes, ännu darrande af ifver, på sin herres handske, med vingarna hängande och ögonen blinda under hufvan”. Det är samma bild, samma

figur: pojken och falken hänvisar till varandra. Så långt Hallströms berättelse.

BOCCACCIOS NOVELL

Boccaccios version är inbyggd i en ramberättelse som omfattar hundra noveller. Men just den här har en egen ram: berättelsen om mötet med en annan berättare som berättar historien om falken för novellberättaren. Också den historien handlar om ett triangelförhållande mellan två människor och en falk, men tredje part är inte en fattig pojke utan en fin dam, som riddaren – här en ung adelsman – är olyckligt kär i: hon är både gift och ärbar. För att ändå vinna henne ställer han till med dyrbara fester till hennes ära och förlösar på så vis hela sin förmögenhet till ingen nytta. Till sist är han utblottad på allt utom en liten lantgård och en jaktfalk. Men falken är hans ögonsten, och genom att jaga med den får han också sin försörjning.

Så blir den fina damen änka och flyttar ut på landet med sin son. De råkar bli grannar med den unge ädlingen som inte upphört att älska henne. Damen håller sig fortfarande på sin kant, men sonen blir som barn i ädlingens hus – och fattar tycke för hans falk. Om detta säger barnet dock ingenting, för han vet att falken är ädlingens ögonsten. Men så drabbas han av en dödlig sjukdom, och den olyckliga modern ber honom önska sig något som kan göra honom frisk. Då ber han om falken. Och modern – som också hon vet att falken är ädlingens ögonsten – hon ger sig av till dennes gård för att be om falken för sin sons räddning.

Men när hon kommer fram förmår hon inte framföra sitt ärende. Hon säger i stället att hon kommit för att han skall bjuda henne på middag. Mannen störtar ut i skafferiet för att ta fram det bästa han har. Men skafferiet är tomt. Så han vrider nacken av falken, steker den på spett och bjuder sin älskade. Och hon ”gjorde all heder åt måltiden”, det vill säga, åt ordentligt. Så repar hon mod och kommer

äntligen fram med sin önskan om falcken. – Ja, men den önskan är ju redan uppfylld och det duktigt ändå. Damen tror inte sina öron när hon får veta vad hon satt i sig med god aptit, men överbevisas när värden hämtar in falckens näbb och klor från köket.

Så damen vänder hem med oförrättat ärende; och sonen dör – om av längtan efter falcken eller av sjukdomen förmäler inte historien. Modern sörjer länge, men gifter till sist om sig – med sin gamle falcklöse tillbedjare. Och så levde de lyckliga i alla sina dagar – ja, så uppbyggligt slutar faktiskt berättelsen.

DIDAKTIKEN

Men vari består i så fall det uppbyggliga? Och vilken funktion fyller falcken i sammanhanget? På en gång begärsobjekt och syndabock, kunde väl René Girard säga med hänvisning till sin teori om det mimetiska begäret. Det mimetiska begäret riktas enligt Girard enbart på det som en *annan* begär; den andre deltar då i den mimetiska rivalitetsprocessen som på en gång rival och dubbelgångare. Det mimetiska begäret baseras på rivalitet, erövring och våld, som antropologiskt återgår på *syndabocksmekanismen* – offerandet av en oskyldig för att bevara eller återställa samhällsordningen.²⁴

Men vad gör nu Hallström med motivet? Hans grundläggande grepp är att vända på intrigstrukturen: i Boccaccios version äter människan falcken, medan hos Hallström falcken äter människan. Det betyder att Hallström behåller förlagens kompositionella struktur och tematik, men inverterar värdena. I båda berättelserna står falcken i handlingens centrum, förvisso som ett slags begärspunkt, men hos Boccaccio är det givandet och mottagandet som driver handlingen, medan det hos Hallström är tagandet och ägandet.

Kvinnan i Boccaccios novell begär ingenting för egen del – inte ens falcken. Hon ber i sonens ställe. Hon vet att mannen av kärlek skall ge henne vad hon ber om, men just det får henne

också att tveka – för hon är inte bara en skön, högättad, rik och ärbär dam, utan också en människa med samvete. Hon vet också att det är för hennes skull ynglingen gjort sig utfattig, och att falcken nu är hans enda glädje och sista tröst.

En sådan gåva har hon inte hjärta att be om. Hon säger i stället att hon kommit för att återbetala en skuld – gottgöra den skada han i forna dagar led för hennes skull, då han, som hon säger, älskade henne mer än vad som strängt taget var nödvändigt. Men den gottgörelsen visar sig bestå i att han skall få ge henne en gåva, eller rättare: att hon skall ta emot en gåva av honom. *Mottagandet* är alltså den gåva hon ger – men den förutsätter hans gåva. Och hans gåva är nu inte falcken, utan en middag, kanske en försoningsmåltid. Men mannen har bara falcken att ge – det käraste han äger och dessutom hans enda födkrok. Så han offerar det käraste han har åt den älskade han inte har, och den som föder honom till middagsmat åt en annan.

Offret är alltså dubbelt, men det är också gåvan. Damen har, genom att ta emot den gåva hon bitt om men inte egentligen önskat, också tagit emot den gåva hon inte bitt om men hemligen önskat, och det så grundligt att gåvan numera är införlivad med hennes egen kropp. Falcken är inte bara hennes; den är *hon* – och kan inte längre ges till sonen annat än i form av den moderskärlek hon redan gett genom sin misslyckade falkjakt.

Men helt misslyckad var den ändå inte. För när sonen dör vänds kärleken till falkmannen som givit henne så mycket kärlek. Med honom gifter hon sig för att få en arvinge till sina rikedomar – alltså inte inom sitt stånd utan med en deklasserad, utfattig före detta falkenerare. Omgivningens kritik avvisar hon med att hon hellre vill ha en man som behöver rikedom, än en rikedom som behöver en man. Den mottagande har blivit den givande.

HALLSTRÖMS INVERSION

Hos Hallström är logiken den omvända. 'Åt den som har skall varda givet, och från den som icke har skall tagas också det han har' – äta eller ätas är parollen. Pojken har ingenting utom sitt begär efter det han inte har – allt det som riddarfalken symboliserar i hans ögon: skönhet, ära, makt, självkontroll, förfining, prakt samt förmågan att flyga mot solen. För honom är falken mer än en ridderlig symbol: den är hans sanna jag, "hans egen själ" (s. 56). Och den tycker han sig komma i besittning av genom att stjäla djuret. Så han älskar falken som han älskar sig själv *in spe* – men den kärleken är inte besvarad (ibid.). Falken känner inte begrepp som ära eller kärlek; honom kvittar det om pojken älskar honom eller fursten hedrar honom med platsen på sin hand. Han vill leva sitt falkliv – få utlopp för sina falkinstinkter. Men människopojken vill leva ett mer än mänskligt liv: ett ärofyllt liv, ett falkliv – som han tänker sig det. För honom är falken en övermänniska – den övermänniska han själv vill vara. När han har falken tycker han att han är falken – falken var hans själ och hans ära, heter det (ibid.); och han känner sig som mer än människa.

Att mista falken "skulle bli som döden", heter det vidare (ibid.). Så när falken tas ifrån honom dör han. Avrättningen är bara en bekräftelse. Men när han förstår att det är 'hans' falk som skall utföra straffet, "då skrattade han i glädje, och hans hjerta bultade af stolthet". Och den fysiska döden kommer till honom i ett salighetsrus, som en apoteos, men också en epifani, ett förklaringsögonblick:

Den första smärtan hade ryckt i hans finaste fibrer, det var som om hjärtat skulle följa med, men sedan hade han domnat nästan i välbehag, i svindlande dvala, och medan blodet gled varmt ur såret, och den hvassa näbben slet i hans bröst, drömde Renaud sig in i sina drömmars höga blåa luft, och han förstod allt, döden

och äran, och han kände, hur den brann och bländade, hjältesagornas gula sol. (s. 61)

Han har "förstått allt": att "döden och äran" hör ihop; att han dör hjältedöden. Att just hans falk verkställer avrättningen bekräftar tydligen inte bara hans död utan också hans uppståndelse – till sitt sanna liv, sitt falkliv, sitt falkjag. För falken verkställer ju domen genom att äta hans hjärta så att han verkligen blir falken – eller falken blir han – och falken överlever honom. De synes sakramentalt förenade.

Avrättningen artar sig i så fall till en rit: inte bara en juridisk akt utan en offermåltid, som liknar ett slags inverterad nattvard. För pojken blir falken en frälsare. Men en frälsare som äter den troendes kött och dricker hans blod. En inverterad frälsare. – Eller kanske en antikrist?

Nu närmar vi oss det uppbyggliga. Men det fattas ännu en bit. För i berättelsens sista stycke får vi veta något pojken inte kan veta: att falken mist sin ära – förutsättningen för det frälsningsverk pojken kanske trott på. För gunstlingen har "låtit sig beröras av oädla händer" (s. 57) och förvisats från jaktfalkens plats på riddarens hand. I slutstycket läser vi: "Men islandsfalken fick aldrig sitta på sin herres hand, ty sire Enguerrand älskade ej att dricka ur en bägere, der en annans läpp tryckt sin kyss." (s. 61)

Därmed öppnas andra betydelsemöjligheter för falkfiguren: varken Kristus eller Antikrist utan bara en stackars falk som berövats sitt mödosamt förvärvade falkjag. Så har inte pojken tänkt, men berättaren har tidigt satt fram tanken genom noggrann beskrivning av hur falkarna tränas till att odla sin rovfågelsdrift under kontrollerade former. Falkarna är nästan heliga i sin upphöjdhed; de får inte röras "af hvem som helst": "[...] de voro ädla, de hade hvar sin handske, sirad efter rang, hvar sin hufva med spetsmönster på, hvar sin särskilda föda, och man talade med dem på ett säll-

samt, ålderdomligt språk med snirklad etikett” (s. 50). De skiljer sig därmed fördelaktigt från ”de oädla gladorna som hade kråknatur i sina starka klor och näbbar och aldrig kunde tämjas att äta vid ridderlig taffel” (s. 52). Så här går träningen av falkarna till:

Först fingo de bulvaner, som liknade bytet, med ett stycke älsklingsföda inuti att leta upp, sedan lemlästade kräk, som de kunde slå klorna i genast och slita upp i halfväckt raseri, så allt svårare rof att fånga, tills de lärde sig att åter njuta af jaktens tjusning, och de gamla vilda instinkterna vaknade igen i full styrka, men beherskade och förädlade, så att de lugnt släppte det döende bytet efter en kort rusdryck af blod och äto blott från sina sirade fat, utan ifver, som det passar sig för riddares fåglar. (s. 52)

Falken har alltså dresserats att göra sitt liv till konst – i guld, silver och purpur som en pre-rafaelitisk tavla.²⁵ Och nu ratas han som konstverk. Hans sista roll på den höviska scenen är bödelns, men han kan aldrig återförvandlas till falk. I så fall blir även han ett offer: en ställföreträdande syndare, som rituellt får iscensätta den rovdjursnatur som är typiskt mänsklig – den som måste maskeras till något annat: en ulv i fårkläder eller en dresserad jaktfalk. Då har vi i falken en (Girardsk) syndabock. Och det är ju vad dressyren går ut på: att adla falkens rovfågelsnatur till en konst som i sak förevisar samma natur hos människan i förädlad form. Han dresserats att förverkliga sig själv, men förlorar väl samtidigt sig själv. Han var sig själv innan han tvangs förverkliga sig själv – inte som

falk utan som idealbild av en falk, som svarar mot idén om ett fulländat konstverk.

En fulländad falk – detta föreställer tavlan, men liknar den inte mer en degenererad människa?

ÅTERKNYTNING – JÄMFÖRELSE: DET UPPBYGGLIGA?

Dags att sammanfatta. Hallströms ”Falken” är uppbyggd enligt en strikt geometrisk logik, som kortprosans begränsning möjliggör men som samtidigt göms i det lyrisk-prerafaelitiska bildspråket. Hos Boccaccio är det *givandet* och *mottagandet* som driver handlingen, medan det hos Hallström är *tagandet* och *ägandet*. Därmed sätter hans version indirekt skillnaden mellan begärande och självutgivande kärlek (*eros* och *agape*) eller egocentrisk versus altruistisk moral – för övrigt en central problematik i Hallströms författarskap.²⁶

Hallströms inversion förtydligar i så fall det uppbyggliga i Boccaccios novell, samtidigt som den själv drar vidare på samma spår, men i andra riktningen. Den tidsenligt dekadenta berättelsen om skönhet och ära, dröm och död artar sig alltså i samma mån till ett *avskräckande* exempel – ett förtäckt *exemplum* med anor från medeltida genrekonventioner. Men rörelsen fullbordas inte: den drar åt två håll. I den dubbla rörelsen ligger den speciella didaktik jag tillskrev berättelsen i början av min framställning: en *didaktik utan tendens*. Och det är en sådan tvesynt läsart texten förbereder – redan i titeln. Men den strategin förutsätter att Boccaccios förlaga aktiveras – att ”Falken” läses som dubbelröstad, en hypertext, ett palimpsest.²⁷

1. För korthet se Allan H. Pasco, "On Defining Short Stories", analys i Charles E. May (red.), *The New Short Story Theories*, Athens: Ohio University Press, 1994, s. 114–130, samt "The Short Story. The Short of It", *Style* 1993:3, s. 442–452. För intensitet se Cay Dollerup, "The Concepts of 'Tension', 'Intensity', and 'Suspense' in Short-Story Theory", i *Orbis Litterarum*, 1970:4, s. 314–337. För tankeväckande novellslut, se Helge Gullberg, *Berättarkonst och stil i Per Hallströms prosa*, diss. Göteborg [: Eget förlag], 1939, s. 114, 116f., samt Miranda Landen, *Och nu börjar historien. Hjalmar Söderbergs novellkonst*, diss. Lund; Stockholm: Atlantis, 2013, s. 36, 115–117
2. Liliane L. Louvel, "A Skilful Artist has Constructed a Tale'. Is the Short Story a Good Instance of 'Word/Image'? Towards Intermedial Criticism", i *Journal of the Short Story in English. Les Cahiers de la nouvelle*, 2011:56. För en novellhistorisk översikt se Beata Agrell, "Novellgenren, traditionerna och experimenten", i *Ord och Bild* 2012:3, s. 6–18. För novelltermen, se Landen 2013, s. 18–29.
3. Se Gunnar Ahlström, *Det moderna genombrottet i Nordens litteratur*, Stockholm: Kooperativa förbundets bokförlag, 1947. Enligt Ahlström m.fl. omvandlades genombrottet snart nog till pessimistiskt "sammanbrott" (Ahlström 1947, kap. V; Per Arne Tjäder, "Det unga Sverige". *Åttitalrörelse och genombrottsepok*, diss. Göteborg; Lund: Arkiv, 1982, kap. 4).
4. Georg Brandes, *Det moderne Gjennembruds Mænd. En Række Portraeter*, Kjøbenhavn: Gyldendal, 1883.
5. För nyare dekadensforskning se t.ex. Per Thomas Andersen, *Dekadense i nordisk litteratur 1880–1900*, diss., Oslo: Aschehoug, 1992; Claes Ahlund, *Medusas huvud. Dekadensens tematik i svensk sekelskiftesprosa*, Uppsala: Acta Universitatis Upsaliensis, 1994; Johan Lundberg, *En evighet i rummets former gjuten. Dekadenta och symbolistiska inslag i Sven Lidmans, Anders Österlings och Sigfrid Stiwertz lyrik 1904–1907*, Eslöv: Brutus Östlings Bokförlag, Symposion, 2000; Ebba Witt-Brattström, *Dekadensens kön. Ola Hansson och Laura Marholm*, Stockholm: Norstedts, 2009. Tidig forskning på området är t.ex. Hans Levander, *Sensitiva amorosa. Ola Hanssons ungdomsverk och dess betydelse för åttioalets litterära brytningar*, diss., Stockholm [: Eget förlag], 1944.
6. Se t.ex. Claes Ahlund, "Sidenets kyla och stenarnas klarhet": Per Hallströms "Rosengiftet", i Ahlund 1994, s. 124–145.
7. Landen 2013, s. 17f.
8. Bo Bennich-Björkman, "Förutsättningar för kort fiktionsprosa på den litterära marknaden i Sverige 1850–1914", i *Kortprosa i Norden. Fra H. C. Andersens eventyr til den moderne novelle*, Odense: Odense Universitetsforlag, 1983, s. 407–411. Äv. Landen 2013, s. 15–18 samt kap. "Här låg det nya uppslaget". Publicering i press", med Hjalmar Söderberg som exempel.
9. Suzanne Ferguson, "The Rise of the Short Story in the Hierarchy of Genres", i Susan Lohafer & Jo Elly Clarey (red.), *Short Story Theory at a Crossroads*, Baton Rouge/London: Louisiana State University Press, 1989, s. 182 resp. 183f.
10. Per Hallström, "Falken", i *Purpur. Berättelser*, Stockholm: Wahlström & Widstrand, 1895, s. 49–61. Fredrik Böök, "Verklighetsproblemet i Per Hallströms tidigare novellistik", *Svenska studier i litteraturvetenskap*, Stockholm: Norstedts, 1913, s. 315–319. Böök diskuterar falkens roll som symbol för "fantasilifvet" och diktaren-drömmarens behov av verklighetsflykt. Gullberg 1939, diskuterar "Falken" på många olika ställen, främst bildspråk och komposition, men även novellgenren (kap. IV, "Komposition") och preraphaelitiska inslag (s. 26f., 61) och betydelsen av blicken (s. 63–66). Rolf Arvidsson, *Den unge Per Hallström. Lyriskt åttital*, diss. Lund: Gleerups, 1969, diskuterar främst lyriken, men behandlar även "Falken" (s. 17–21, 350–353) och Hallströms förhållande till bildkonsten – i "Falken" inte minst medeltiden och preraphaelismen (s. 340–353). Gullbergs och Arvidssons analyser vad gäller blicken resp. medeltidssvärmeriet vidareutvecklas av Christina Sjöblad i "Falkens blick", i Anders Burius (red.), *I Karlfeldts spår. En vänbok till Jöran Mjöberg på 90-årsdagen*, Stockholm: Karlfeldtsamfundet, 2003, s. 211–217. En strukturalistisk analys med inriktning på kontrasternas spel ger Gunilla Domellöf, "Per Hallströms novell Falken", i

- Tidskrift för litteraturvetenskap* 1977:4, s. 46–55. Av särskild relevans för min analys är främst diskussionerna om Hallströms förhållande till prerafaelitisk bildkonst.
11. Giovanni Boccaccio, *Decameron*, övers. C. Eichhorn, Stockholm: Bonnier, 1891, del II, bok 5:9. Paul Heyse, "Einleitung", i Paul Heyse & Hermann Kurz (red.), *Deutscher Novellenschatz*, Erster Band, München: Oldenbourg, 1871.
 12. Se t.ex. Donald Locicero, "Paul Heyse's Falkentheorie. 'Bird Thou Never Wert'", i *Modern Language Notes* 1967:4, s. 437. Äv. Winfried Freund, *Novelle*, Stuttgart: Philipp Reclam, 1998, s. 15, 34f., 37f.; Graham Good, "Notes on the Novella", i Charles E. May (red.), *The New Short Story Theories*, Athens: Ohio University Press, 1994, s. 155; Hannelore Schläffer, *Poetik der Novelle*, Stuttgart/Weimar: Verlag J. B. Metzler, 1993, s. 112–114, samt Jørgen Dines Johansen, *Novelleteori efter 1945. En studie i litterær taxonomi*, Copenhagen: Munksgaard/Scandinavian University Books, 1970, s. 167.
 13. Heyse 1871, s. XIXf., XX. Enligt Freund 1998, s. 37f., avser "silhuetten" inte bara ett centralt motiv, utan novellens hela fabel: den förhåller sig som en matris till den gestaltade novellen, liksom skuggbilden förhåller sig till det avbildade tinget.
 14. För en genomgripande analys se Beate G. Sewald, *Boccaccios Falkennovelle*, München/Ravensburg: GRIN Verlag, 2002.
 15. Läsfrekvensen kan ha ändrats sedan "Falken" tagits in i universitetsantologin *Svensk litteratur, 5. Årtiotal och nittiotal*, Ingemar Algulin & Barbro Ståhle Sjönell (red.), Stockholm: Norstedts, 1996, s. 439–446. Detta har i så fall satt föga spår i forskningen.
 16. Sven Delblanc, "Pessimisten Per Hallström", i Lars Lönnroth & Sven Delblanc (red.), *Den svenska litteraturen. Genombrottstiden 1830–1920*, Stockholm: Bonniers, 1999, s. 398, 400.
 17. Exempelvis finska, tyska, holländska. Om Hallströms etablerade ställning se t.ex. Inger Månesköld-Öberg, *Ola Hanssons livsdikt. Om mottagandet i Sverige och det sena författarskapet*, Stockholm: Carlsson, 1998, s. 51f. Äv. panegyriker i riksligare från *Nordisk familjebok* (2. uppl., bd. 12, 1909, av Ruben G-son Berg), till *Svenskt litteraturllexikon* (2. uppl., 1970, av Fredrik Böök).
 18. Tryckt första gången i *Ord och Bild* 1893 – två år före *Purpur*-samlingen – och senare flera gånger publicerad som antologinummer.
 19. Arvidsson 1969, s. 427, not 83.
 20. Prerafaeliterna var en engelsk konstnärsgrupp, grundad 1848 i syfte att återföra konsten till den mimetiska traditionen före Rafael, som enligt gruppens mening bevarat en formell och känslomässig äkthet som senare och samtida akademisk konst förlorat. Deras bildspråk förenade realism, idealism, allegori, symbolik och medeltidssvärmeri, samt en extrem färg- och detaljrikedom. Motiven var ofta medeltida eller bibliska, men också kvinnoporträtten är berömda, och särskilt intressant är intresset för låga miljöer och anspråklösa vardagsting. I Sverige känd var särskilt Dante Gabriel Rossetti, men ledande i gruppen var också William Holman Hunt och John Everett Millais. Den ursprungliga prerafaelismen utveckledes senare i nya riktningar – esteticistiska, dekadenta, etc. Se vidare George P. Landow, "Pre-Raphaelites: An Introduction", *The Victorian Web*, <http://www.victorianweb.org/painting/prb/1.html>, access 130901. För Hallström och prerafaelismen se t.ex. Gullberg 1939, s. 26f., 61 och Arvidsson 1969, s. 340–353. För prerafaelismens betydelse för svensk kultur se C. Fehrman, *Levertins lyrik*, diss., Lund: Gleerup, 1945. Larry Emil Scott, *Pre-Raphaelism and the Swedish 1890's* [opubl. diss.] Washington, 1973, undersöker litteraturkritiken och lyriken – bland annat Hallströms – men inte fiktionsprosan.
 21. Enl. Arvidsson 1969 har specifika medeltida bilder i Paul Lacroix illustrerade kulturhistoria inspirerat till ekfraser i "Falken", t.ex. i skildringen av hur seneschallens dottrar anländer med häst och vagn ("Falken", s. 58f.). Även uppgifter om falkenerare hämtas därifrån.
 22. Se Sjöblad 2003 om blicken.
 23. Arvidsson 1969 betonar Hallströms "moralism" (s. 207f., 210), varmed även avses karaktärsdrag hos författaren. "Fantasiglädjen har sjukt samvete", skriver Böök 1913 (s. 305) och framhäver

- i "Falken" spänningen mellan skönhetsdyrkan och fantasi å ena sidan och verklighetens grymma realiteter, utan barmhärtighet och medkänsla å den andra (s. 317–319).
24. Se René Girard, *The Scapegoat*, övers. Yvonne Freccero, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1986, t.ex. s. 127, 140, 144f. En klaggörande utläggning ger Johan Asplund, *Rivaler och syndabockar*, Göteborg: Korpen, 1989, kap. 3, "Det mimetiska begäret och syndabocksmekanismen".
25. Arvidsson 1969, s. 352.
26. Ibid., s. 147f., 159. Böök, 1913, s. 252f., 433–435.
27. En *hypertext* förutsätter en annan text utan att explicit nämna den. Ett *palimpsest* är en text som är skriven ovanpå en annan. Se vidare Gérard Genette, *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Paris: Seuil, 1982, kap. 1; äv. Beata Agrell, *Romanen som forskningsresa. Forskningsresan som roman*, Göteborg: Daidalos, 1993, kap. 2.

SUMMARY

Didactics Without Tendency. Boccaccio's Falcon and Per Hallström's Short Story, "The Falcon"

This essay focuses on the issue of how and why a pre-modern didactics is incorporated into a modern aestheticist short story – namely, Per Hallström's "The Falcon", in the collection *Purpur* [Purple] (1895). Such didactics are incorporated without any overt moralizing on the part of the author. Even so, subtle, edifying tendencies emerge. Hallström accomplishes this by displaying aestheticist devices in an implicit (hypertextual) dialogue with a pre-modern classic: the story of the falcon in Boccaccio's *Decamerone* (5:9). The overarching device is an inverted (chiasmic) logic, manipulating such dialectics as: give/take, love/desire, feed/devour, self-sacrifice/voracity, and scapegoat/predator. With respect to this latter point, the article also discusses Paul Heyse's so-called "Falcon theory". Theoretical perspectives utilized in the analysis include: short story theories of restriction and intensity (Allan Pasco, Kay Dollerup); Gérard Genette's concept of "hypertextuality"; and René Girard's theory of mimetic desire and the need for a scapegoat.

Keywords: aestheticism, Boccaccio, didactics, hypertextuality, Per Hallstrom, short story

