

# RECEPTION/ BEVAKNING/ KRITIK

Kristina Fjelkestam om Åsa Nilsson Skåve, *Den befriade sången*

Jonas Ingvarsson om Jerry Määttä, *Raketsommar*

Jorunn Hareide om Yvonne Leffler, »Jag har fått ett bref...«

Anna Cavallin om Bengt Lewan, *Den farliga renässansen*

Yvonne Leffler om Michel Houellebecq, *H. P. Lovecraft*

    samt om Mattias Fyhr, *Död men drömmande*

# Om Stina Aronson

Åsa Nilsson Skåve, *Den befriade sången: Stina Aronsons berättarkonst*

Växjö University Press, 2007, 214 s. (diss. Växjö)

Kvinnors vara eller icke vara i det samhälls-tillstånd vi benämner »modernitet« är ett hett tvisteämne för feministiska forskare. Statsvetaren Carol Pateman menar att kvinnor inte hade något tillträde till den förrän möjligen i samband med att kvinnlig rösträtt infördes, medan historikern Carla Hesse gör gällande att de hade tillgång till vissa delar redan tidigare. Litteraturvetaren Nancy Armstrong hävdar för sin del att modernitetens emblematiska individ faktiskt var en kvinna, medan kulturteoretikern Janet Wolff menar att kvinnliga motsvarigheter till modernitetstyper som flanören var en omöjlighet. Och så där håller det på. Men den springande punkten är naturligtvis frågan om hur modernitet definieras: för vad och av vem?

Åsa Nilsson Skåve vill i sin avhandling *Den befriade sången* diskutera just modernitet och genus i förhållande till Stina Aronsons berättarkonst, och hur definierar hon då begreppet modernitet? Jo, hon väljer en tämligen traditionell variant där ingen av ovanstående debattörer finns med. Istället bygger Nilsson Skåve sin definition på bland andra Marshall Berman och Anthony Giddens. Visserligen lutar hon sig mycket även på Rita Felskis tesar *The Gender of Modernity* (1995), men utan att problematisera dem.

Felski menar att det finns två dominerande berättelser om moderniteten, nämligen den positiva, manligt kodade utvecklingsberättelsen om rationalitet och produktion, samt den negativt tecknade »kvinnliga« berättelsen om hedonism och konsumtion. I Sverige har Nina Björk följt Felski i spåren och vill i sin bok *Sireners sång* (1999) uppvärdera den kvinnligt kodade berättelse hon döpt till »parfymflaskans modernitet«. Hennes analys är inte fruktbar, menar jag, utan motverkar snarare sitt syfte. Det är naturligtvis

av största vikt att problematisera den patriarkalt hegemoniska berättelsen om Moderniteten med stort M, och Felskis (liksom Björks) analys belyser visserligen problemen, men når inte längre än till den civilisationskritiska baksidan av samma gamla mynt. Varför kan man inte helt enkelt byta mynt? Först då sätts rådande tolkningsföreträden i gungning på allvar, först då blir analysen verkligt angelägen.

Men det är förstas orättvist att låta Nilsson Skåve klä skott för en allmänt utbredd ovilja till mer grundliga ifrågasättanden. Nilsson Skåve har fått ihop en väl utförd avhandling som fördjupar tidigare feministisk forsknings förståelse av Aronsons verk som modernistiskt, och komplicerar den bild av civilisationskritiken i Aronsons senare författarskap som litteraturvetenskapen hittills tecknat.

Stina Aronson fick sitt stora genombrott med *Hitom himlen* 1946, och den brukar anses som hennes konstnärligt mest fullgångna verk. Som sådant bildar den ett slags höjdpunkt i författarskapet, vilket Nilsson Skåve skriver under på. Hon väljer därför att ställa *Hitom himlen* i avhandlingens fokus, och avsnittet om den utgör den första och den längsta delen. Nilsson Skåve vill också följa vad hon ser som författarskapets tematiska kontinuitet, vilket hon gör i avhandlingens andra och avslutande del. I jämförelse med Aronsons övriga oeuvre vill hon framhålla att *Hitom himlen* kan betraktas som både unik och typisk: en kanske inte alltför provocerande slutsats.

Aronsons sjuutton böcker uppvisar imponerande bredd både vad gäller genre – romaner, noveller, dramatik och dikter – och stil. Från 1920-talets borgerliga realism tog hon steget till modernistiskt experimenterande under pseudonym runt 1930, för att under senare delen av författarskapet glida över mot ett slags lyrisk prosaform. Från början definierade Aronson *Hitom himlen* som en samling noveller, men när den genrerubriken togs bort framträdde istället den episodiskt impressionistiska roman vi idag känner som hennes främsta.

Nilsson Skåve ger inledningsvis en översyn av vad hon menar utgör *Hitom himlens* modernistiska stilmedel, främst i form av berättarperspektiv och genrebrott. Men i sin analys av romanen diskuterar hon framförallt modernitetens innebörd i verket, vilken studeras utifrån kategorierna språk, tid, tro och individualitet – tillsammans med tidlig långsamhet är nämligen tystnaden emblematiserad för den karga, norrbottniska laestadianska miljö *Hitom himlen* beskriver. Avstånd och kyla gör möten sällsynta, men därför desto mer betydelseaddade. Glappet mellan det man önskar uttrycka och språkets begränsningar är en ofta upplevd svårighet för karaktärerna, vilket hänger samman med synen på den jordiska tillvarons småttighet i jämförelse med de andliga sfärerna. Men det handlar också om ett rent fysiskt förhållande till språket, där orden känns i munnen efter lång tystnad och med läppar stela av köld.

Den huvudsakliga linjen i avhandlingen handlar dock om Nilsson Skåves ifrågasättande av den tidigare rådande synen på *Hitom himlen* som en rent civilisationskritisk text, och jag tror hon har rätt i sin kritik. Hon menar att inte bara moderniteten skildras i ambivalenta termer, utan att även den förmoderna tidens traditioner framställs i komplex dager. Dessa problematiseringar länkas framförallt till de båda kvinnliga huvudkaraktärerna, menar Nilsson Skåve, vilket föranleder avhandlingens genusperspektiv.

Nilsson Skåve menar att de kvinnliga huvudgestalterna, den gamla änkan Emma Niskanpää och den yngre Mira, med viss modifikation kan ses som företrädarskor för det gamla gentemot det moderna. Avhandlingens titel, *Den befriade sången*, anspelar på Miras extas vid ett bönemöte. Plötsligt reser hon sig upp, stämmer upp i ett slags tungomålssång, och flyr sedan med predikanten. Mira vill något mer och annat med sitt liv än vad det instängda äktenskapet kan erbjuda och för första gången handlar hon utifrån sina egna önsningar. Men hela äventyret slutar med att hon stukad kommer tillbaka till

byn och familjen. Genom Miras gestalt problematiseras kvinnors inträde i moderniteten, och Nilsson Skåve pekar på hur de i högre grad än männen är fastlåsta i kollektivets normer och konventioner. Miras modernt fria val kompliceras ytterligare eftersom det hänförs till en uppmaning från högre instans. Till predikanten hon flyr med säger hon: »Jag må väl ha lyssnat efter kallelsen nog länge. Varje dag väntade jag att du skulle komma.«

Romanens andra huvudkaraktär, Emma Niskanpää, tycks däremot inte göra några aktiva val överhuvudtaget, utan lägger sitt liv i den laestadianska trons händer. Hon är strävsamt tillfreds med sitt lilla liv, där sonen hon fött i mogen ålder utgör ljuspunkten, men samtidigt naivt omedveten, som ett barn. Åldringens och barnets stereotypa oskuldfullhet tycks alltså mötas i denna gestalt, men Nilsson Skåve påpekar att det snarast är fråga om ett slags skyggglappar inför de känslolitningar som trots allt finns inom henne. I förhållande till sonen, till exempel, betar hon sig överbeskyddande och svartsjukt, och hon är misstänksam och snål mot alla utomstående. För Emma handlar det dock i grunden om att överleva tillvarons umbäranden och sin egen utsatthet, och detta skildras inte alls som någon nostalgiskt lantlig idyll. Dessutom, menar Nilsson Skåve, gör Emma trots allt tämligen frihetliga val eftersom hon hela tiden skapar egna tolkningar av det hon menar Gud avsett, utifrån vad den egna livssituationen kräver.

I dynamiken mellan de båda huvudkaraktärerna gestaltas det som Nilsson Skåve finner vara verkets huvudtematik, nämligen motsättningen mellan modernitetens frihet och individualitet, och den förmoderna tidens anpassning och kollektiva konventioner. Men samtidigt bryts den skarpa gränsen mellan dessa förment polariteter, och avhandlingens kontenta blir att Aronson i sitt författarskap strävar efter att bryta etablerade föreställningar och normer för att istället förespråka det avvikande eller motsägelsefulla. Hon försöker helt enkelt uttrycka

sig bortom det givna, vilket förstås är tacknäm-  
ligt i konstnärliga sammanhang.

*Hitom himlen* förespråkar alltså varken modernitet eller förmodernitet, menar Nilsson Skåve, utan laddas med ambivalens, mångtydighet, motsättningar och konflikter. Nilsson Skåve visar förtjänstfullt fram allt detta, men det är trots allt fråga om det gamla mynt jag inledningsvis talade om, det vill säga den klassiska analysen av modernitetens janusansikte med civilisationskritisk udd. Visst inbjuder *Hitom himlen* till den typen av läsning, men jag hade gärna sett en motvalls läsning som från grunden innefattat kritik av de etablerade modernitetsteoretikerna och gjort något radikalt annat utifrån till exempel kvinnoemancipationens historia. Genom att på detta sätt ta modernitetens politiska konsekvenser på allvar skulle plötsligt könskomplementaritetens tankefigur framstå som en effekt av den sociala och kulturella turbulens som skapades av kvinnors kamp för rätten till medborgarskap, och med den typen av klangbotten tror jag att avhandlings-sången hade ljudit både högre och starkare – rentav befriad.

FD Kristina Fjelkestam, Södertörns högskola

## Svensk Science Fiction

Jerry Määttä, *Raketsommar: Science fiction i Sverige 1950–1968*

Lund, Ellerströms förlag, 2006, 607 s. (diss. Uppsala)

Den stora förtjänsten med Jerry Määttas avhandling *Raketsommar: Science fiction i Sverige 1950–1968* är att den torde vara mycket användbar inte bara i den akademiska världen utan även för en sf-intresserad allmänhet. I denna bok står, såvitt jag kan bedöma, verkligen allt som är värt att veta om lanseringen i Sverige av litterär science fiction – eller »faktasiromaner« eller »vetsagor« eller »teknovisioner« (ja, Määttä redovisar förstås de svenska namnförslag på genren som lanserades vid olika tillfällen). *Raketsommar* formar sig sålunda till en i många

stycken imponerande översikt över en genres introduktion, blygsamma uppsving och kanske något märkliga brist på genomslag i svensk litterär offentlighet. Det märks att författaren verkligen vill kommunicera sina rön – undersökningen drivs av en smittsam entusiasm och överlag är boken också mycket välskriven.

Jag menar naturligtvis att detta är berömvärda egenskaper – få avhandlingar besitter sådana kvaliteter. Om något skulle hindra textens tillgänglighet så är det möjligen det i mina ögon oerhörda (drygt 600 sidor!) omfånget, och en emellanåt alltför nitisk och ibland förbryllande tilltro till statistik. Och även om *TFL*:s läsare nog känner sig tämligen bekanta med de litteratur-sociologiska (läs: bourdieuska) resonemangen, kan de för den sf-intresserade lekmannen kanske te sig lite mer gåtfulla. Detta till trots: som referensverk är jag övertygad om att *Raketsommar* kommer att finna sina användare, såväl innanför som utanför vår del av akademien.

Ovanstående beröm ropar, enligt genrens konventioner, på ett »men«. I fallet med Jerry Määttas avhandling är mina detaljfrågor få. Mina funderingar kring *Raketsommar* befinner sig snarare på en metodologisk och teoretisk nivå. Määttä genomför, det ska slås fast från början, i allt väsentligt den arbetsuppgift han förelagt sig på ett konsekvent och kompetent sätt. Det som kommer diskuteras nedan är problem som dels har med skrivsättet att göra, dels med den bourdieuska terminologin.

Määttä inleder sin undersökning med att redovisa sina litteratursociologiska utgångspunkter – begrepp som *symboliskt kapital*, *fält* och *delfält* lanseras. Därefter följer ett avsnitt med några av de väsentligare stipulationerna, där i synnerhet begreppsparet *kategoriserad* respektive *okategoriserad sf* visar sig vara användbart – till kategoriserad sf hör texter som utger sig för att vara, och redan från början lanseras som, science fiction; till den okategoriserade sf-litteraturen räknas texter som inte primärt klas-sats som science fiction, men av olika skäl så småningom kommit att associeras med genren.

Detta gäller oftast verk som tillkommit före genrens framväxt, t.ex. klassiker som *Frankenstein* och »Der Sandmann«, och i synnerhet pionjärer som Jules Verne och H. G. Wells.

Avhandlingen är häftefter en i princip kronologisk undersökning av sf-rörelsens och sf-litteraturens försök till etablering under 1950- och 60-talen. Förlagens utgivningar granskas, enskilda entusiaster presenteras, debatter och kritik redovisas. Längre avsnitt ägnas de dominerande sf-magasinen *Häpna!* och *Galaxy*. Ett kapitel ägnas »konsekrationen av Ray Bradbury« och redovisar (på ett sätt som påminner om Magnus Perssons receptionsstudie i *Kampen om högt och lågt*, 2002) den ambivalens varmed kulturkritiken hanterade begreppet science fiction i samband med den respekterade Bradbury. Dispositionen är relativt hanterbar för läsaren även om jag går lite vilse i årtalen under genomgången av de olika tidskrifterna. Jag förstår dock avhandlingsförfattarens överväganden.

Fram växer en bild av svensk sf, där man med viss framgång och stor optimism försöker lansera genren under 50-talet – »framgång« här mätt i att några förlag satsar på utgivning, att en månatlig tidskrift etableras, att genren, om än kritiskt, uppmärksammas i t.ex. *BLM* och att fenomenet får en viss medial uppmärksamhet.

Att Määttä's bok, liksom ett antal besläktade avhandlingar de senaste åren (Gedin 2004, 524 s.; Furuland 2007, 655 s.) har ett så betydande omfång i sidantal räknat är inte minst frukten av att litteratursociologin tycks ha axlat rollen som vår tids empiriska gren av litteraturvetenskapen. Undersökningarna beledsagas av staplar, diagram, statistiska uträkningar och ofta appendix med dokumentation över insamlat material. Det ger ett elegant sken av vetenskaplighet (något som litteraturvetenskapen ju faktiskt tycks ropa efter); litteratursociologin uppehåller sig gärna och på goda grunder vid produktionstal, förläggarstatistik, läsarundersökningar, ja, en rad katalogiserbara faktorer som på olika sätt kan bidra till att sortera in en litterär företeelse i de kategorier som under-

söks. Det finns uppenbara fördelar med denna empiriska nit: läsaren serveras annars svårtillgänglig statistik, ett visst område, som kanske är tillgängligt endast vid ett givet ögonblick i historien (som t.ex. i Johan Svedjedals *The Literary Web*), kan ringas in och bli tillgängligt för framtida historiska undersökningar. Litteratursociologin som den oftast ser ut i Sverige är alltså synnerligen serviceinriktad, vilket är en utmärkt egenskap även om just denna servicenit emellanåt kanske lägger sordin på läsoplevelsen.

Ett problem i *Raketsommar* uppstår när denna materialredovisning, som för det mesta är klargörande och lättillgänglig, ska kopplas till undersökningens teoretiska kategorier. Bourdieus sociologiska teorier handlar i hög grad om aktörer (t.ex. författare, kritiker, bokförlag) som med symboliskt och ekonomiskt kapital (d.v.s. cred respektive kredit) agerar på olika offentliga (kultursidor, tidskrifter) eller semi-offentliga (konvent, fanzines) arenor, vilka tillsammans kan konstituera ett »fält«. I Määttä's undersökning tycks positioneringen av dessa aktörer avläsas mest med hjälp av – *gissningar*. Ett av avhandlingstextens vanligaste retoriska grepp är nämligen formuleringar av typen »möjligen«, »tyder på«, »bör ha« och »kan man anta«, eller passager som denna:

Det är därför svårt att värja sig för misstanken att fansen, med sin avvikande smak, sina umgängesformer, sina publikationer och sin interna kod kan ha uppfattats som ett smärre hot mot rådande normer, varför man tog avstånd från rörelsen eller rentav försökte oskadliggöra den genom att förlöjliga anhängarna. (s. 195 f., min kurs.)

Med detta skrivsätt blandas i samma mening rena – om än kvalificerade – gissningar med ett konstaterande som har sin grund i ett redovisande av några raljerande artiklar om sf-rörelsen. Ett faktum »bevisas« av en spekulering. Ett annat exempel på detta är resonemanget kring Karl Vennbergs symboliska kapital. Määttä påpekar att i samband med mottagandet av Folke Fridells roman *Äldst i världen*

är det återigen nästan endast i Karl Vennbergs mycket positiva recension i *Aftonbladet* som genrebeteckningen [sf, JI] nämns, när Vennberg – som i egenskap av kulturredaktör [...] *knappast bör ha riskerat att förlora i anseende på att nämna genren och ge sken av att vara påläst inom den* – menade att Fridells roman delvis kretsar kring »ett hälso- och åldersexperiment år 1980 i ett pensionärshem av måttfull science-fictionkaraktär»[...] (s. 335, min kurs)

Några sidor längre fram har denna gissning blivit en del av argumentationen:

Karl Vennberg och Bengt Holmqvist räknas till verkliga giganterna inom 1900-talets svenska dagskritik, och deras uttalanden medförde *antagligen mycket liten risk* att förlora i anseende eller position i fältet [...]. (s. 346, min kurs)

Den okritiske läsaren köper gissningen som ett bevis; den misstänksamme läsaren känner grunden för hela resonemanget vackla och ifrågasätter i värsta fall även det redovisade faktaunderlaget. Alla teoretiska perspektiv begränsar ju – kanske är detta teoriernas viktigaste funktion – men ovanstående visar hur den bourdieuska matrisen ibland skärmar synfältet i Määttä's undersökning på ett mindre lyckat sätt. Det tas för givet att en acceptans av »fältet sf« är ett risktagande som endast ett fåtal etablerade kritiker »har råd med«. Kan man inte, frågar jag mig, lika gärna »anta« att kritiker av Vennbergs och Holmqvists kaliber erhållit sina positioner *just på grund av* att de varit så öppna och vidsynta och skaffat sig en bred repertoar, och därmed respekt inom en rad olika kulturella områden?

I rättvisans namn ska sägas att Määttä behandlar sitt material på ett sätt som gör att jag i allt väsentligt delar hans spekulationer. Men skrivsättet skapar ändå en vaghet som såvitt jag kan förstå uppstår i författarens ambition att få ihop undersökningens empiri med den sociologiska teoriapparaten.

Fallet Vennberg sätter fingret på ytterligare en bourdieusk detalj i Määttä's avhandling: detta med »kampen«. Att aktörer strider om inflytande och symboliskt kapital på fältet är numera

vardagsspråk. (Nu har vi dessutom ett par kulturarbetargenerationer som växt upp med Bourdieu, och hans terminologi har därmed fått något självbekräftande över sig – istället för att bli *beskriven* i bourdieuska termer, så *agerar* man i enlighet med hans analyser, man skaffar sig kulturellt kapital, reflekterar över sin egen habitus, etc. – eller så förläser man sig på Bourdieu och konstruerar ett kulturkapitalistiskt fält av en ideell tidskrift.) Denna taxonomi är försåtlig för att den i viss mån fungerar som ett cirkelbevis: man benämner ett (slag)fält, anger sedan vilka som slåss på detta fält, och har därmed »bevisat« fältets existens. Återigen: Määttä beskriver sf-rörelsens företeelser och aktörer på ett informativt och trovärdigt sätt ända tills taxonomin kopplas på: den till antalet deltagare ganska blygsamma svenska sf-rörelsen beskrivs t.ex. som ett delfält där »en ständig kamp« råder om hur fältet ska avgränsas och definieras:

Sf-delfältets specifika symboliska kapital bestod i kunskaper, kontakter och aktiviteter förknippade med genren och dess fankultur. [---] Detta kapital, som i likhet med allt symboliskt kapital *tjänar till att skänka makt, prestige och en aktad position i det fält eller delfält där kapitalet tillerkänns värde*, skiljer sig dock från det kulturella kapitalet [...] genom att det, eftersom de sanktionerade karriärvägarna varit betydligt färre, *endast till viss del var möjligt att växla till ekonomiskt kapital*. Vad detta kapital sedan användes till är *inte heller helt uppenbart*, då mycket *tyder på* att kampen inom delfältet under åtminstone dess första tid inte lika mycket handlade om makten att definiera föremålet för intresset, att lansera tolkningsperspektiv eller värdera olika berättelsetyper och/eller författarskap, som om själva formerna för rörelsen och *kontrollen över* diskussions- och publiceringsfora. (s. 177 f., min kurs)

Här har vi en förträfflig katalog över den bourdieuska terminologin. Flera iakttagelser i ovanstående (och liknande) resonemang är lätta att instämma i: fanzine-skribenter och utövare av subkultur kan inte omsätta sin verksamhet i lika mycket pengar som en aktad kulturskribent. Men någon kamp om »kontrollen över diskussions- och publiceringsfora« har jag svårt att se. Det

handlar, som Määttä själv förtjänstfullt redovisar, om en handfull driftiga aktörer varav några ger ut egna fanzines samtidigt som de medverkar i andra; några få får skriva på kultursidorna; flera träffas på ett antal sf-konvent; några lyckas och några misslyckas. Men någon *kamp* om *kontrollen*...? I avhandlingens slutdiskussion heter det också: »I dessa egna fora – klubbarna, fanzinen, kongresserna och *Häpna!* – tävlade fansen om anseende och makt« (s. 400).

Denna krigs- och tävlingsmetaforik rimmar illa med den bild av rörelsen som Määttä själv målar upp: möjligen försöker man överträffa varandra i argument för att sf-litteraturen ska få det anseende man tycker den förtjänar – men det förefaller vara ett arbete för *alla* sf-entusiasternas bästa. En »kamp« som man möjligen kan utläsa är försöken att värva läsare från en *annan* populärlitterär genre, nämligen kriminallitteraturen. I *Raketsommar* framgår att denna strid var ojämn; kriminallitteraturen tappade aldrig sitt grepp om fritidsläsaren. Till syvende og sist är ändå den »strid« avhandlingsförfattaren beskriver i själva verket en strid mellan sf-kommuniteten och det finlitterära kretsloppet. Määttä ägnar också stort utrymme till att i olika sammanhang redovisa hur »finkulturen« hanterat sf-genren. I dessa avsnitt finns flera läsvärda stycken, och kapitlet om Bradbury-receptionen framstår i det sammanhanget som ett av avhandlingens intressantaste.

Varför fick sf-litteraturen inte det genomslag man kunde ha förväntat sig? Det var ju rymdålder, Sputnikfeber, små gröna män och UFO-vittnesmål; en allmän teknik- och prylfixering, nya fenomen som TV och elektronhjärnor, ja, allt detta tycks utgöra en fin mylla för denna teknovisionära genre. Määttä levererar sympatiskt nog inga slutgiltiga svar på frågan – den information han förser läsaren med utgör ett gott underlag för att denne själv ska kunna spekulera vidare. Några hypoteser framkastas och förkastas; som att genren på grund av uteblivna succéer i den tidiga etableringsfasen skulle ha fått »dåligt« rykte, eller att man valde att

översätta fel titlar (flera av de tidigt översatta verken har senare översatts på nytt, och vissa rentav fått sf-klassikerstatus); man kan heller inte skylla på att genren skulle ha fått bristande exponering – sf ägnades inte så liten uppmärksamhet under 1950-talet, och även de »finkulturella« arenorna tog upp genren till granskning. Mer plausibel finner Määttä förklaringen att det förekom överetableringar – flera satsningar, på t.ex. bokserier, tenderade att sammanfalla, man kan ju kalla det dålig tajming. Än mer troligt är att genren olyckligtvis kom att jämföras med kriminalgenren, och där var man, som nämnts ovan, med avseende på popularitet chanslös. Kanske, och Määttä snudrar vid detta, beror sf-litteraturens blygsamma genomslag på att det svenska folkhemmet hade lyckas få fram ett antal egna deckarförfattare som var just folkhemiska – identifikation och spänning i mördande förpackning levererades av författare som H. K. Rönnblom, Maria Lang och Stieg Trenter. Denna identifikation kunde sf-genren aldrig konkurrera med.

Jag undrar dock om det verkligen var så att sf-genren inte slog igenom!? Määttä skriver om »genren« men behandlar egentligen endast litteratur och jag saknar därför en belysning av en såvitt jag kan se fullständigt central aspekt av sf: TV och film (och i viss mån även radio). Jag hade gärna sett en genomgång av det genomslag filmer som *Världarnas krig*, *Triffiderna anfaller* och andra kultfilmer från 50- och 60-talen hade, och hur man inom sf-kommuniteten såg på TV-serier som *Star Trek* (om man nu hade tillgång till amerikanska serier) och *Rymdpatrullen*. Det förefaller mig vara en nog så angelägen undersökning att ställa sig frågan hur sf-proselyterna i Sverige såg på olika medier – var gick *gränsen* för den sf man ville sprida till folket? Här infiner sig också ytterligare en delförklaring till sf-litteraturens blyga genomslagskraft: genren är till sin art väldigt visuell, och alla de detaljerade beskrivningar av olika tekniska apparater som måste ha förekommit i texterna låter sig snabbt och tacksamt avbildas på vita duken eller i den

flimrande TV-rutan. Att sf-genrens guldålder (åtminstone internationellt) sammanfaller med TV:ns framväxt är ur denna synvinkel ingen tillfällighet. Men hur såg sf-litteratörerna på detta? Var TV ett hot, en möjlighet, eller *var* den kanske rentav ett stycke sf i sig själv? Ansågs Hollywood förlöjliga en genre med seriösa anspråk? *Raketsommar* ger inga svar därvidlag.

En sista spekulering från min sida efter att ha läst Määttäs avhandling är att sf-litteraturens blygsamma avtryck i den kulturella offentligheten kan bero på att man inte lyckades definiera sig. Några namntävlingar var kanske det mest publika försöket att begreppsbestämma den egna verksamheten. Andra stipulationer fördes fram av genrens tongivande debattörer, men när det kommer till t.ex. Ray Bradbury har, som Määttä utmärkt redovisar, finkulturens kritiker ändå ingen tydlig definition att luta sig emot. Möjligen hade en systemteoretisk analys här kunnat sätta fingret på hur sf-litteraturen kanske aldrig konstituerar ett operativt system, med »insida« och »utsida«. Istället för att stirra alltför stint på de enskilda aktörerna i »fältet« hade man då kunnat ägna uppmärksamheten åt att försöka analysera de villkor, händelser och faktorer som leder fram till att sf-systemet får det utseende som det får. Men det är en annan historia.

EN ANNAN HISTORIA: P.O. Sundmans briljanta novell »Förhandlingen« från 1963 handlar om ett möte mellan en fackföreningsföreträdare och den kommunala lönenämndsordföranden. Man ses hemma hos den facklige förhandlaren för att diskutera ett beting för en städerska. Det är många faktorer som ska tas i beaktande: Vad är det för typ av sal – lärosal? grupprum? sammanträdesrum? Hur stora är fönstren? Hur många minuter räknar man för ett fönster? »Man mäter upp en skola, beräknar tidsåtgången för städning per kvadratmeter golvyta och år.« Precisionen är hög, och man tvistar om vissa av beting. När man sedan funnit en siffra man kan godta så ska man bestämma »städfrekvensen«: hur många dagar städerskan ska arbeta.

Först räknar man alltså med exakta och precisa siffror, tiotusendelar av minuter till och med. Därefter gör man en grov höftning.

Man dividerar den exakta och precisa summan med sex och multiplicerar den därefter med den godtyckligt valda siffran två.

Det är lätt att se parallellen mellan Sundmans novell och Määttäs undersökning – och man kan oförsiktigt också se något raljant i jämförelsen. Men det är tydligt i novellen att de exakta siffrorna behövs, lika väl som den godtyckliga siffran. Det som Sundman tillför är medvetenheten om att det är just så här det går till: hårddata varvas med höftskott. Men novellen slutar inte med denna insikt. Mötet äger rum en kall, mörk och stjärnklar vinterkväll 1957. Utanför radhuset samlas en liten skara för att spana upp mot himlen. Så, efter någon minut:

– Där, sade mannen med klockan och jag kunde skymta hans pekande arm.

Sputniken rörde sig som ett stjärnfall över himlen från väster mot öster – men mycket långsammare. Den lyste klart sedan man väl fått syn på den. Vi stod tysta. Den passerade nästan rätt över våra huvuden och gick förlorad i dunkel ungefär när vi såg den i fyrtiofem graders vinkel mot vår östra horisont – om jag minns rätt.

– Ryssarna är för jävliga, sade Gunnarsson.

– De kom först, sade mannen med klockan – om det nu var han.

– Jänkarna mår nog ganska illa just nu.

– Nästan åtta kilometer i sekunden, sa någon.

Det var varken mannen med klockan eller Gunnarsson, det var en kvinnlig röst, kanske bara en flicka. Minst fyrahundra kilometer i minuten – vad gör det i timmen?

– Nära trettitusen, sa jag, osäker på om jag räknat rätt.

Ändå, hastigheten till trots, hade den inte rört sig långsamt?

En synvilla bara.

Ja, de petimäter-beräkningar som äger rum ramas in av Sputnik, stjärnhimlen, framtiden, rymden, det oändliga (som också det utsätts för beräkningsivern). Det uppstår en sällsam kontrast mellan radhuset, förhandlingen och satelliten, minutberäkningar av beting och de hisnande avstånden ovanför. På något sätt

fångar Sundmans text vår fascination för rymden, samtidigt som den märkligt nog andas en respekt för det lilla, gnetande arbetet. Den ambivalens som utgör novellens styrka speglar mitt intryck av Määttäs *Raketsommar* – och om denna ambivalens inte i alla stycken utgör avhandlingens styrka så utgör gnetandet och fascinationen det. »Ni måste försöka förstå: vi diskuterade väsentliga ting.«

FD Jonas Ingvarsson, Universitetslektor i litteraturvetenskap, Karlstads universitet

## Brevromaner

Yvonne Leffler, »Jag har fått ett bref...«: *Den tidiga svenska brevromanen 1770–1870*

*Hedemora, Gidlunds förlag, 2007, 318 s.*

Yvonne Leffler gav för några år sedan ut det banbrytande arbetet *I skräckens lustgård. Skräckromantik i svenska 1800-talsromaner*. Nu har hon följt upp med en stor monografi om den svenska brevromanen från 1770 till det moderna genombrottet.

Monografen inleds med ett par inledningskapitel där den svenska brevromanen och den tidigare, mycket sparsamma forskningen kring denna presenteras. Brevromanen blev ute i Europa en populär genre under 1700-talet med verk som Samuel Richardsons *Pamela* och *Clarissa*, Jean-Jacques Rousseaus *Julie* och Johann Wolfgang von Goethes *Den unge Werthers lidanden*. Dessa och andra romaner blev i Sverige lästa i original eller i svensk översättning ganska tidigt efter utgivningen och fick stort genomslag i de läsande kretsarna. Så småningom började också svenska författare att försöka sig på genren. Som en av orsakerna till denna popularitet pekar Yvonne Leffler på det autentiska brevets unika roll som kommunikationsmedel i europeiska kulturer under denna tid, långt före telegraf, telefon, e-post och SMS blev uppfunnet. Brevet var inte bara viktigt i privat och offentlig kommunikation, utan många inhemska tid-

ningar och tidskrifter tryckte till exempel resebrev. Tidningarna publicerade också läsarbrev, ofta också längre brevväxlingar. Dessa kunde lika gärna vara fiktiva som verkliga och var ofta av satirisk, samhällskritisk art, eller fungerade som ren underhållningslitteratur. Fiktiva brev ingick dessutom ofta i undervisnings- och uppfostringslitteraturen. Brevet var således en utbredd offentlig genre.

Denna kulturhistoriska bakgrund är nyttig när Yvonne Leffler härefter går över till att analysera de utvalda brevromanerna. Först följer, i ett kapitel lite för sig, en analys av Hans Bergeströms *Indianiske bref* från 1770. Avhandlingens huvuddelar behandlar därefter i tur och ordning den *monologiska*, den *dialogiska* och den *polylogiska* brevromanen. Slutligen följer ett mindre kapitel i vilket Yvonne Leffler hopsummerar resultaten av sina undersökningar och sätter in dem i ett större litteraturhistoriskt och genremässigt sammanhang. Presentationen och diskussionen av alla de fjorton romaner som gavs ut under perioden är utförlig och bygger både på en ingående teoretisk kunskap om brevromaner och brevgenren i stort, samt på god kunskap om skolexemplen på den europeiska, särskilt franska, tyska och engelska brevromanen.

När Bergeströms *Indianiske bref* behandlas för sig beror det dels på att denna är det allra första exemplet på en längre svensk brevberättelse, dels för att den skiljer ut sig från de övriga i urvalet. Den är visserligen i likhet med många andra brevromaner utformad som en serie resebeskrivningar, men den utspelar sig i en fantasivärld. Adria skriver till sin vän efter tjugo års vistelse i landet Philippinien, en slags dystopi, en förvriden och perverterad version av det slutande 1700-talets Europa. Adria har äntligen lyckats fly till ideallandet Petrea, som har lånat drag från Norden, med sin stränga lutheranism och sin rättfärdiga lagstiftning. Stilen är satirisk, och boken har enligt den fiktive utgivaren ett didaktiskt, uppfostrande syfte; Yvonne Leffler visar på att författaren kan ha

varit inspirerad av Jonathan Swifts *Gullivers resor*. Till innehållet ligger *Indianske brev* väldigt långt ifrån huvudparten av de senare svenska brevberättelserna, som närmast kan läsas som kärleksromaner med spännande intriger och ett mer eller mindre lyckligt slut.

Analysen av *Indianske brev* avslutas med en kort karakteristik över brevromanen som genre. Det framhävs här att en brevroman utger sig för att vara en samling autentiska brev, antingen dessa är skrivna av en person eller av två eller flera. Breven följer oftast på varandra utan mellanliggande texter, men kan innehålla en slags ramberättelse skriven av en (fiktiv) utgivare, som redogör för hur han (det är oftast en han) kom över breven och varför han valt att ge ut dem. Breven framställer brevskrivaren och indirekt också mottagaren, och synliggör dessutom förhållandet mellan brevskrivare och adressat. En intressant fråga som tas upp här är tidsaspekten, närmare bestämt förhållandet mellan berättartid och berättad tid, och vilken funktion detta spelar i upprullningen av intrigen. Formellt sett är brevromanen en samling ögonblicksrapporter, eftersom varje brev på sätt och vis är en avslutad helhet som ger uttryck för brevskrivarens sinnesstämning i skrivögonblicket. Av samma skäl har brevromanen inget egentligt slut. Detta är ett klart genrekarakteristika menar Yvonne Leffler, i anslutning till Elizabeth J. MacArthur, som skrivit utförligt om brevromanens oavslutade karaktär i avhandlingen *Extravagant Narratives* från 1990. Därmed kommer Yvonne Leffler även in på ett annat av brevromanens kännetecken, nämligen avsaknaden av ett överordnat, icke dramatiserat berättarperspektiv, och vad detta innebär för fokaliseringen i romanerna. Allt detta är lärt och upplysande, med många hänvisningar till allmän narratologi.

Även om de tre delgenrerna har många likheter bär de också på olikheter. De tre svenska exemplen på monologiska romaner har i motsättning till de polylogiska till exempel ett klart didaktiskt syfte. Petter Wahlströms *Bref till en vän under en resa i landsorterna* och Per Adolf

Granbergs *Enslighetsälskaren eller bref från en ung man till dess vän i staden*, båda från 1800, och Marie Sophie Schwartz' *På Götha Kanal. Bref från en ung flicka* från 1865, är alla typiska reseskildringar där en del av poängen är att meddela fakta om det som brevskrivaren ser och upplever under vägen. Yvonne Leffler diskuterar här hur (den tysta) mottagaren motiverar brevskrivaren och därmed är med och utformar dennes brev, och dessutom hur författaren etablerar trovärdighet och autenticitet genom bland annat hänvisningar till en yttre reell, känd värld, som Stockholms omgivning eller båtresa från Stockholm till Göteborg. Det är trots detta tydligt att böckerna balanserar på gränsen mellan fiktion och verklighet. Det fiktiva blir hos Petter Wahlström bland annat tydligt genom litterära allusioner och citat från en räkka av författare från Cicero till Rousseau och Schiller. Dessutom måste resebeskrivningen i alla tre romanerna så småningom vika för brevskrivarens kärlekshistoria, som är skildrad i överensstämmelse med den samtida sentimentala och romantiska kärleksromanens konventioner.

I alla dessa monologiska romaner avslutas framställningen av brevskrivaren själv, efter att den historia han (eller hon) gradvis förtäljer har kommit till en slutpunkt där det inte längre är meningsfullt att fortsätta skriva. Annorlunda förhåller det sig med de tre sista monologiska romaner Yvonne Leffler diskuterar, Wilhelm Fredrik Palmblads *Åreskutan* (1818), Fredrika Wilhelmina Carstens' *Murgrönan* (1840) och Clas Livijns *Spader Dame. En berättelse i bref funne på Danviken* (1824). I den första avslutar visserligen brevskrivaren själv sin berättelse, men först många år efter det att korrespondensen upphört. I *Murgrönan* är det en annan skribent som får sista ordet, och i *Spader Dame* agerar en (fiktiv) utgivare både först och sist i boken. Dessa skilda sätt att avsluta den monologiska romanen på har gett Yvonne Leffler anledning till grundliga, perspektivrika och pedagogiska resonemang kring brevromanens slut i ett eget litet kapitel.

De två dialogiska kärleksromaner som där-  
efter begrundas är Fredrika Bremers *Axel och Anna* (1828) och J. L. Almqvists *Araminta May* (1838). Axels och Annas korrespondens består av korta, dramatiska biljetter snarare än långa berättande, introverta brev. De två konstruerar en fiktionsvärld, där de iscensätter sig som ett romantiskt par som inte kan få varandra. I verkligheten är det dock inget som hindrar dem och utgivaren berättar i ett postskriptum hur de har blivit gifta och därför inte behöver skriva till varandra längre. Almqvists roman är också en lek med illusioner, men på ett lite annat sätt. Henrietta uppfinnar den vackra och älskvärda Araminta, vilken hon skildrar i sina brev till Fabian i det syftet att göra honom förälskad i henne. I verkligheten är det emellertid sig själv hon beskriver, och på så sätt kan hon visa fram sidor av sig själv som han inte känner till sedan förut. Allt går efter planen. Slutligen i ramberättelsen avslöjas det att korrespondensen inte är »autentisk«, utan en brevroman uppbyggd av en tredje person. Och bakom honom döljer sig i sin tur Almqvist, som till fullo utnyttjar brevvets möjligheter till manipulation.

Fem av romanerna är polylogiska. Det karakteristiska för denna delgenre är, som begreppet antyder, att de är flerstämmiga, det vill säga att fler än två brevskrivare kommer till uttryck. Detta innebär att läsaren får ta del i flera mer eller mindre sammanhängande händelseförlopp ur flera olika berättares och karaktärers perspektiv. Detta, sammantaget med frånvaron av en allvetande berättare, ställer stora krav på läsarens medskapande förmåga. Han eller hon måste själv etablera ett sammanhang och en mening i det som passerar, och dessutom värdera de olika brevskrivarnas pålitlighet, betydelse och plats i sammanhanget. Därmed ställs också indirekta frågor om möjligheten av att finna en objektiv sanning och av att etablera stabila auktoriteter.

Bland dessa författare finner vi på nytt Fredrika Bremer (med *Grannarne*, 1837), och dessutom två andra kvinnor, Christina Charlotta

Ulrika Berger (med *Hilda och Ebba eller ruinererna vid Brahehus*, 1816) och Wilhelmina Stålberg (med *En vinter i Hernösand. Novell i bref*, 1834, och *Fru Stålsvärd. Historisk berättelse från 1750-talet; innehållen i en brevsamling, som funnits i en aflidens gömmor*, 1851). Den fjärde romanen som behandlas i detta avsnitt är Fredrik Cederborgs korta brevberättelse *Något litet om Grefve Jacques Pancrace von Himmel och Jord. En timmas skämt, af Författaren till försök öf. mer skönheter* (1818). Att detta är en satir uppdragas redan med titeln. Det är också brevformen som satir Yvonne Leffler intresserar sig mest för här, vid att analysera och diskutera detta i förhållande till annan samtida svensk satir. Wilhelmina Stålbergs två romaner dryftas mest i ljuset av dåtidens »brevställare« eller brevmanualer, som Leffler finner att de har en del gemensamma drag med. Wilhelmina Stålberg utgav nämligen några år senare en *Brevställare för damer* (1857), den första av det slaget på svenska. Yvonne Leffler har grundligt satt sig in även i denna genre. Konklusionen av analysen blir att goda brevmanualer kunde tjäna både till upplysning och underhållning, det vill säga också läsas som romaner, samtidigt som kvinnliga läsare helt säkert lät sig inspireras av brevstilen i brevromanerna. De två genrererna fyllde följaktligen samma funktion. Christina Charlotta Bergers roman är en kärlekshistoria med förhinder, vilken också visar sig bottna i ekonomiska strategier.

I den slutgiltiga goda och koncisa sammanfattningen av brevromanens utveckling spekulerar Yvonne Leffler också över orsakerna till att kvinnliga författare uppenbarligen har känt sig mer dragna till brevromanen än manliga författare. Hon säger det inte rakt ut, men de olika möjligheter hon diskuterar avspeglar tämligen väl de två könsens sociala och kulturella villkor i samtiden.

Som det väl har framgått är »*Jag har fått ett bref ...*« ett vägröjande arbete. Yvonne Leffler avtäckar ett stoff som bör vara okänt också för många svenskar, och hennes stora beläsenhet,

grundliga analyser och säkra värderingar gör ett kanske stundtals trivialt material till spännande läsning. Om man skall invända något är det att framställningen ibland blir aningen omständlig, med lite för långa fotnoter, men det kanske är en konsekvens av författarens grundlighet. Mer substantiellt studsar man till lite över hennes förklaring till att det skrivs färre svenska brevromaner efter det moderna genombrottet. Att litteraturen ändrar karaktär blir inte nämnt som en orsak, utan Yvonne Leffler pekar på att utvecklingen av ett mer omfattande telegraf- och telefonnät efter 1850 skulle ha gjort brevet överflödigt. Men den privata brevskrivningen avstannar ju inte i och med det moderna genombrottet, snarare tvärt om. Det skulle i detta sammanhang vara nog att nämna den enorma korrespondensen till Bjørnstjerne Bjørnson, Georg Brandes och August Strindberg. Brevskrivningen har ju även fortsatt ett långt stycke in på 1900-talet och upphörde väl först då e-posten blev vanlig omkring 1990?

Men detta är en *petitesse* i sammanhanget. Det finns all grund till att gratulera Yvonne Leffler till ett grundligt och insiktsfullt arbete som man har mycket att lära utav.

*Prof. Jorunn Hareide, Institutet för lingvistiske og nordiske studier, Universitetet i Oslo*

*Översättning från norskan av Rikard Ericsson*

## Renässans i svensk litteratur/dikt

Bengt Lewan, *Den farliga renässansen: Svenska diktare möter Italien*

*Stockholm, Carlsson Bokförlag, 2006, 234 s.*

När P.D.A. Atterbom år 1818 skriver hem från Florens om den »Ny-italienska ungdomligheten« till sina vänner i Uppsala ger han uttryck för ett intresse i tiden och en litterär strömning som skulle leda långt in i framtiden. Bengt

Lewan tar i sin bok *Den farliga renässansen* sin utgångspunkt i Atterboms italienska resa och följer så i tio kapitel hur detta italienska inflytande avsätter spår i den svenska litteraturen under nära tvåhundra år, från Gustaf III:s pjäs *Den svartsjuka neapolitanar'n* från 1793 till det sena 1900-talets verk av författare som Göran Tunström och Torbjörn Säfve.

Lewan inleder med en rundmålning av romantikernas italienintresse, koncentrerat huvudsakligen till tre tydligt urskiljbara hjälte-typer som alla understryker det som ansetts som renässansens särskilda egenart: den starka individualismen, gränsande till övermänniskokult. Dessa tre typer – den stolta frihetsvännen, den stora konstnären och den asociala skurken – återkommer i olika skepnader i de litterära verk Lewan behandlar, men vid något olika tidpunkter. Så intresserade sig Atterbom och hans generationskamrater framför allt för konstnärerna och de nattsvarta skurkarna, inspirerade av tidens gotiska litteratur och även av det rykte Italien hade som ett farligt land, där stråtrövare härjade i dystra bergslandskap och ondskefulla munkar lönmördade sina oskyldiga offer med dolkar inmonterade i krucifix, medan man senare mer kom att uppmärksamma kopplingarna till idealism eller övermänniskokult.

Den italienska renässansen väckte intresse hos de svenska författarna som en särskild epok också innan den fått sin beteckning – vilket ju inte skedde förrän 1855 i och med att Jules Michelet myntade termen som omfattande både en tidsperiod och en stil, en kulturell helhet. I och med Jakob Burckhardts *Die Kultur der Renaissance in Italien* från 1860 fick denna beteckning en fastare förankring och vidare spridning och blev ett etablerat begrepp. Men Burckhardts inflytande tycks, enligt Lewan, ha nått Sveriges författare mer indirekt, via dennes tidigare verk samt genom böcker av andra författare som sin tur läst Burckhardt, och det är först i och med Schück och Warburgs svenska litteraturhistoria 1896 som en sammanfattning och översikt av renässansen blev tillgänglig på

svenska. Ändå avsatte redan existerande föreställningar om renässansen spår i den svenska litteraturen, bl.a. hos författare som C.D. af Wirsén och Carl Snoilsky. I synnerhet kom renässansen att användas som förebild eller motbild i frågor som rörde konstnärens uppgift i samhället och där historiska personligheters livsöden kunde användas som speglar för samtiden: en Savonarola, en Borgia, en Medici.

Lewan visar också hur renässansen användes till stöd för olika konstnärliga och politiska ställningstaganden hos författare som Verner von Heidenstam och Gustaf Fröding och inte minst hur Friedrich Nietzsches tankar om den över vardagen upphöjda övermänniskan lät sig sammanlänkas med renässansens framhävande av individen. Renässansbegreppet framhölls även som ett modernitetstecken, som en trotsig utmaning mot det som Heidenstam benämnde »grävädersdikten«, och epokens föreställt lössläppta, obekymrade hållning i moraliska frågor var också ett drag som yngre svenska författare med radikala ambitioner kunde framhäva till de konservativas förargelse. Så kunde August Strindberg en smula avundsjukt tala om »kleptomannen Heidenstam, som griper hela kakan som vi bakat, och hälsas som Renässansmannen, oaktat jag skrivit Lifsglädjen, Giftas I, Hemsöborna och Modernt Drama«.

*Den farliga renässansen* beskriver väl hur Italien under 1800-talet fungerade som en projektyta för en mängd olika idéströmningar och föreställningar i tiden. Det var ett populärt resmål för kulturellt intresserade personer med dess kopplingar bakåt till antikens Rom och vidare till samtidens gotiska skräckskildringar, som i sin tur kontrasterade mot de leende vackra landskapen och de storslagna städernas färgprakt. Lewan framhåller också hur under första hälften av 1800-talet det framförallt var Rom som utgjorde målet för författarnas och konstnärernas vallfarter, medan efter Italiens enande 1871 Florens istället kom att träda fram som den stad där föreställningar om historiska epoker och samtidens Södern sammansmäl-

te. Italien var ju i hög grad just ett föreställt land, en imaginär, sydländsk plats befolkad av fantasier, förstärkta av konstens och litteraturens bilder, kontrasterande mot ett kyligt Norden. Lewan visar också mycket övertygande hur fruktbart detta renässans-Italien verkligen var för de svenska författarna, både som stöd för teorier om individens, och i synnerhet om konstnärens autonomi, men också, som i fråga om Pär Lagerkvists *Dvärgen*, ett avskräckande exempel på hur ett samhälle som sätter den extrema individualismen i centrum verkligen ser ut och vilka konsekvenser det får.

Det är den ingående analysen av *Dvärgen* som är bokens starkaste parti, då Bengt Lewan där framför en i förhållande till tidigare forskning något avvikande tolkning av Lagerkvists text. Han understryker vikten av att det är just renässansen som Lagerkvist valt som fond för sin berättelse, att detta val sammanhänger med denna epoks individualistiska människosyn snarare än att bara utgöra en historisk fondtapet med särskilt livliga och klara färger och att *Dvärgen* drar parallellerna mellan denna tid och 1900-talets krigshärjade Europa på ett mycket klarsynt sätt. Framförallt visar Lewan hur framställningen av den av tidigare forskning helt och hållet sympatisk uppfattade Bernardo – ett lätt maskerat porträtt av Leonardo da Vinci – i själva verket inrymmer en betydligt mer kritisk diskussion om konstnärens ansvar och den kreativa nyfikenhetens likgiltighet inför det mänskliga lidandet.

Även läsningen av Hjalmar Bergmans *Savonarola* är givande och intressant, om än något mindre utförlig än Lagerkvistanalysen. Här tar Lewan upp berättarinstansens funktion och position hos Bergman och visar tydligt hur valet av den aktade – men kylige – borgaren och skeptikern Vespucci får konsekvenser för framställningen av renässansen, både som historisk epok och i förhållande till samtidens föreställningar om denna tid.

Läsningarna av dessa två verk är de mest utförliga och nyanserade i Lewans bok, vilket

uppenbart motiveras av att både Lagerkvist och Bergman problematiserar renässansbegreppet samtidigt som de belyser drag i det som går att spåra bakåt i tiden. I en bok som har till syfte att ge en översiktsbild av ett begrepps väg in i och igenom den svenska litteraturen kan naturligtvis inte så stort utrymme avsättas åt analyser av enskilda verk, och det är en nödvändighet att göra ett urval. Samtidigt tenderar en del av läsningarna av andra verk något åt innehållsreferatet, och det samlade intrycket blir att en mängd texter huvudsakligen får fungera som exempel på olika tendenser i föreställningar om renässansen, men där en fördjupning saknas.

En annan invändning som kan göras mot *Den farliga renässansen*, är att Lewan tydligare kunde ha problematiserat renässansindividualismens genusaspekter och diskuterat de implikationer framhållandet av de typer som omnämndes i början – konstnären, frihetskämpen och stråtrövaren – fick för konstruktionerna av och förhandlandet kring maskuliniteter under 1800-talet. Det vill säga, hur förhöll sig de – manliga – svenska författare som Lewan tar upp, till de maskulinitetsideal som dessa individtyper ställde upp? I skiftet mellan 1880- och 1890-tal kom ju den samhällsengagerade litteratur, där många kvinnliga författare etablerat sig med tydliga egna röster, att alltmer utmanövreras till förmån för en mer individcentrerad, estetiserande norm. Då den individ som framför allt kom att stå i centrum kunde identifieras som en man, hade det varit intressant om det reflekterats mer kring förhållandet individ-kön. Lewan berör på ett par ställen kopplingarna mellan renässansens starka kvinnogestalter och samtidens Nya kvinna, som exempelvis i läsningen av Per Hallströms drama *Bianca Capello* från 1900. Han skriver om att i »kvinnofrigörelsens tid var det naturligt att erinra om kvinnors insatser i gångna tider« och nämner i sammanhanget två artiklar ur tidskriften *Dagny*. Han framhåller också ett par tydliga kvinnliga individer under renässansperioden i Italien, men i övrigt får kvinnorna mestadels

utgöra bifigurer såsom väna jungfrur som faller offer för skurkar i olika skepnader, någon gång en furstinna eller en kurtisan. Till de fåtåliga undantagen hör den Bianca Cappello som skildras i Per Hallströms drama med samma namn, samt en roman av Hélène Welinder.

Vad gäller de internationella influenserna så omnämns en så inflytelserik författare som Mme de Staël endast i en bisats i ett stycke som för övrigt handlar om Georg Brandes, trots att de Staëls roman *Corinne ou l'Italie* var ett av de första verken som tog upp Italiens betydelse för konst och litteratur, från antik och renässans och vidare till samtiden. Detta verk var dessutom en bästsäljare under hela 1800-talet och översattes till svenska bara ett år efter publiceringen på originalspråket, något som med stor säkerhet påverkade de svenska författarnas föreställningar om Italien. Det är med andra ord ett något ensidigt androcentriskt synsätt som Lewan anlägger på renässansens inflytande på den svenska litteraturen. Så framstår inte bara renässansen som en i stort sett helt och hållet maskulint präglad epok, utan även den svenska litteraturen under 1800-talet framställs som huvudsakligen befolkad av manliga författare, vilket är en något missvisande bild, även när det gäller de författare som influerats av renässanslitteraturen.

Detta är synd på en i övrigt så sympatiskt inbjudande och tillgänglig bok. En ökad problematisering av just individualismens implikationer i förhållande till genus skulle kunnat göra boken både mer aktuell och potentiellt mer långlivad än vad som nu är fallet. Som det är nu blir helhetsintrycket något ensidigt, med just känslan av att väsentliga aspekter saknas, som skulle ha kunnat göra bilden av renässansens väg in i och igenom den svenska litteraturen mer nyanserad.

Vad gäller verkets fysiska utformning så är det en vacker och generös bok Bengt Lewan har skrivit, rikt illustrerad med många färgbilder och en hel del svartvita. *Den farliga renässansen* är också sympatiskt tillgänglig i sin utform-

ning med ett pedagogiskt upplägg där de många litterära exemplen, både från välkända verk och mindre bekanta, sammanfogas med åskådliggörande historiska kommentarer på ett klart och behagligt språk. Texten är satt med spatiösa, läsarvänliga marginaler och utan noter. Istället har referenserna samlats i korta bibliografiska notiser längst bak i boken, något som också kan bidra till att boken får en räckvidd utanför den huvudsakligen akademiska läsekretsen.

Vad som däremot får betraktas som en miss från formgivarens sida är textningen av själva titeln på skyddsomslaget: det vita snirkliga typsnittet är närmast oläsbart mot den brokiga bakgrund som Medicéernas Florens utgör, vilket är synd på en annars så fin bok. Titeln i sig förefaller också något missvisande, då renässansen som den uppfattades av de svenska författarna inte framstår som så särskilt farlig – även om en viss ironi naturligtvis kan anas, syftande mot de reaktioner som den renässansinspirerade litteraturen kunde väcka hos motståndarna.

*Anna Cavallin, doktorand vid Institutionen för litteraturvetenskap och idéhistoria, Stockholms Universitet*

## Lovecraft

**Michel Houellebecq, *H. P. Lovecraft : Emot världen, emot livet* (1991)**

*övers. Kennet Klemets, Stockholm, Fischer & Co, 2005.*

**Mattias Fyhr, *Död men drömmande: H. P. Lovecraft och den magiska modernismen***

*Lund, Ellerströms, 2006.*

Den internationella forskningen om engelskspråkig skräckfiktion och gotisk litteratur har varit intensiv de senaste decennierna med hundratals avhandlingar, artiklar och populärvetenskapliga arbeten per år. Genreteoretiska och narratologiska undersökningar har visat hur komplex skräckgenren är medan genusteoretiska och psykoanalytiska studier har gett nya perspektiv på en mängd författarskap. Intresset

för skräckförfattare som Ann Radcliffe, Mary Shelley, Bram Stoker och Edgar Allan Poe har dessutom lett till nyutgivningar och nyöversättningar. I Sverige har exempelvis förlaget Hammarström nyligen gett ut Poes *Samlade noveller*, Shelleys *Den sista människan* och Radcliffes *Udolphos mysterier* i nya svenska översättningar med informativa för- eller efterord av svenska litteraturforskare.

En av de klassiska gotiska skräckförfattarna som fram till nu i någon mån har hamnat på undantag är amerikanen Howard Phillips Lovecraft (1890–1937). Många kritiker har ansett att hans verk är av sämre litterär kvalitet än hans landsman Poes. Därtill har forskarna inte lika självklart som med Poe kunnat placera hans romaner och berättelser i den gotiska traditionen. De har ansetts för egenartade och obegripligt modernistiska med okulta inslag och science fiction-liktande lösningar. Själv har Lovecraft i sin långa filosofiska essä *Supernatural Horror in Literature* (1925–1926) hävdad att god skräcklitteratur bör väcka »kosmisk fruktan«, en känsla som enligt honom kan liknas vid en religiös vördnad inför okända krafter och makter. Hur stort inflytande essän har haft på publiken och forskningen är svårt att avgöra. Däremot är det tydligt att hans litterära verk fram till idag främst har intresserat Science Fiction-läsare och ockultister.

Det förefaller dock som om intresset för Lovecraft har vaknat på senare år, inte minst i Europa. Redan 1991 publicerade den franska författaren Michel Houellebecq sin långa essä *H. P. Lovecraft: Contre le monde, contre la vie*. Åtta år senare kom dem finske filosofen Timo Airaksinen *The Philosophy of H. P. Lovecraft: The Route to Horror* (1999). Under de senaste fem åren har det i Sverige publicerats flera uppsatser i antologier och tidskrifter av exempelvis Aase Berg, Jens Heimdahl, Richard Berghorn och Mattias Fyhr. Nu har dessutom Houellebecqs essä kommit i svensk översättning av Kennet Klemets med titeln *H. P. Lovecraft: Emot världen, emot livet*. Därtill har Mattias

Fyhr kommit med den första längre svenska studien om Lovecraft, *Död men drömmande: H. P. Lovecraft och den magiska modernismen*.

Båda dessa böcker ger uttryck för den fascination Lovecraft och hans verk kan väcka hos läsare. Men även om de har detta gemensamt finns det desto mer som skiljer dem åt: Houlebecqs bok är en fransk essä som snarare ger uttryck för författarens personliga förhållande till ämnet än redovisar fakta. Fyhres *Död men drömmande* är en faktaspäckad svensk akademisk avhandling, där allt som går att belägga redovisas och dokumenteras. Trots dessa olikheter kompletterar de båda verken varandra på ett berikande sätt.

HOULLEBECQ INLEDER sin bok med att konstatera att vi människor behöver ett effektivt motgift mot alla former av realism och att vi dessutom behöver fiktion som kompensation för ett bristfälligt liv. Kanske är det just därför som Houlebecq i förordet motvilligt bekänner att han sedan tonåren ständigt återvänder till det han kallar Lovecrafts »stora texter«, trots att de egentligen inte motsvarar hans litterära preferenser. En förklaring till Lovecrafts tjuskraft tycks för Houlebecq ligga i att Lovecrafts texter är mytiska; Lovecraft serverar läsaren en grundläggande och populär myt. Hans texter fungerar därför som rituell litteratur, »en ritual som läsaren otåligt väntar på, som han återser med växlande glädje, var gång förförd av en nu upprepning i obetydligt annorlunda ordalag, något som han uppfattar som ännu en fördjupning« (s. 23).

Houlebecqs bok tar sin utgångspunkt i två för honom själv överraskande upptäckter: Lovecrafts tydliga materialism och rasism. Enligt Houlebecq såg Lovecraft aldrig sina berättelser och myter annat än som fantasiprodukter, samtidigt som de ger uttryck för hans övertygelse om den anglosaxiska människans överlägsenhet och rädsla för andra raser. Houlebecq återkommer ständigt till bilden av Lovecraft som materialist och rasist i sin tredelade essä. I den

första delen »Ett annat universum«, där han ger en allmän karakteristik av Lovecraft och hans författarskap, konstaterar han exempelvis att Lovecrafts skräck är strikt materiell, och att hans stora monster, »Cthulhu«, precis som vi människor bara består av en uppsättning elektroner. Det är endast på grund av slumpmässiga omständigheter i kosmos som han, enligt Lovecraft, har blivit utrustad med större makt och handlingsförmåga än vi vanliga människor.

I andra delen »Angreppstekniker« ligger fokus på Lovecrafts texter, och Houlebecq visar hur berättelserna snarare kan liknas vid arkitektur än måleri med en mer utarbetad komposition än miljö- och personteckning. Om Houlebecq redan i första delen har konstaterat att Lovecraft i grunden var rasistisk och reaktionär med puritanska hämningar återkommer han här till att konstatera att pengar och sex aldrig förekommer i hans berättelser. Det senare bekräftas delvis av att det i Lovecrafts berättelser sällan förekommer några kvinnor. Inte ens den som verkligen letar kan hitta mer än två kvinnliga bipersoner i hela författarskapet.

I tredje delen, »Förintelse«, är det Lovecrafts biografi som Houlebecq vänder blicken mot och han konstaterar här att Lovecraft utgör ett strålande exempel för alla som vill misslyckas med sina liv. Han redovisar inledningsvis hur litteraturkritikerna föraktade Lovecrafts litterära stil och hur Lovecraft – trots sin popularitet hos dåtidens publik – ständigt befann sig i penningnöd på grund av att han inte förmådde ta betalt för sina texter. Det som Houlebecq dock mest uppehåller sig vid är Lovecrafts oväntade och korta äktenskap med Sonia Haft Greene, vilket tycks vara en av de få påtagliga tilldragelserna i Lovecrafts annars så synbart innehållslösa liv. Avslutningsvis konstaterar Houlebecq att Lovecraft i dag skulle ha varit »en missanpassad ensling«, en bakåtsträvande reaktionär som avskydde allt vad frihet och demokrati står för i dagens amerikanska samhälle. Han skulle aldrig, enligt Houlebecq, kunna förlika sig med vår tids sätt att mäta en män-

niskas värde utifrån hennes ekonomiska och sexuella framgångar.

Houllébecqs essä kan liknas vid en elegant väv, där essäförfattarens personliga upplevelser av Lovecraft och hans texter vävs samman med reflektioner om Lovecrafts litterära teknik, biografi och personliga åsikter, så som de framkommer i brev och andra autentiska dokument. I förordet inleder han med att konstatera att han egentligen skrev boken som ett slags roman, där alla återgivna fakta och citat måste vara korrekta. Efter avslutad läsning är man som läsare böjd att hålla med. *H.P. Lovecraft: Emot välden, emot livet* är snarare en roman om och av Houllébecq än en vetenskapligt dokumenterande studie om Lovecrafts biografi och författarskap, även om Lovecraft och hans texter ständigt är närvarande som föremål för intressanta påpekande och slutsatser. Trots detta lyckas Houllébecq fånga och förmedla oerhört mycket om Lovecrafts litterära universum och ställa det i relation till vad som är känt om hans biografi. Den läsare som vill få en introduktion till Lovecraft och skräckmytologi kan med fördel rekommenderas Houllébecqs bok.

DET INFLYTANDE som Houllébecqs essä redan har haft bekräftas inte minst av Mattias Fyhrs studie *Död men drömmande*. Fyhr hänvisar upprepade gånger till Houllébecq för att hävda Lovecrafts ställning som god skräckförfattare i jämförelse med Edgar Allan Poe, samt för att bekräfta Lovecrafts livströthet och vägran att kommersialisera sig och sitt författarskap. Liksom Houllébecq ägnar Fyhr ett avsnitt åt Lovecrafts biografiska liv och hans textvärlds mytologi, och liksom Houllébecq tecknar Fyhr – om än med viss reservation – Lovecraft som en livshatande rasist med intresse för kosmos.

Men till skillnad från Houllébecq är det Lovecrafts förhållande till ockulta föreställningar och samtida ockultism som står i centrum för Fyhrs studie. I det biografiska kapitlet redogör Fyhr ingående för Lovecrafts intellektuella utveckling och påverkan av andra författare,

tänkare och idéströmningar. Förutom att Fyhr diskuterar hur Lovecraft tog intryck av tidigare skräckförfattare som Poe, redovisar han hur Lovecraft läste och förhöll sig till samtida författare som T. S. Eliot. Den enda modernist han personligen tycks ha umgåtts med är emellertid, enligt Fyhr, Stephen Crane.

Det som tar störst utrymme i det biografiska avsnittet är Lovecrafts kontakter med ockultistiska kretsar och deras medlemmar. Fyhr redogör för hur Lovecraft efter 1925 kom i kontakt med olika personer som på ett eller annat sätt hade förbindelse med ockultistiska organisationer eller verksamheter och hur han alltmer kom att läsa litteratur inom området, t.ex. Sir Oliver Lodges *Raymond, or Life and Death* (1916) och Camille Flammarions *Haunted Houses* (1924).

Även i avsnittet »Lovecrafts mytologi« märks Fyhrs intresse för att placera in Lovecraft i samtidens idéströmningar. Han vill se Lovecraft och hans verk utifrån samtidens modernism, populärlitteratur och ockultism, för att visa hur litteratur, naturvetenskap och ockultism samverkar vid sekelskiftet 1900. Inledningsvis konstaterar Fyhr att Lovecrafts mytologi bygger på uppfattningen om att universum rymmer varelser och krafter som är helt överlägsna människan och inte kan definieras utifrån mänskliga kategorier. I detta sammanhang redogör han för Lovecrafts Cthulhu-mytologi, hur den tar sig uttryck i hans verk och vilket inflytande den får för andra författare och konstutövare. Liksom Houllébecq anser dock Fyhr att det snarare är arkitektur och landskap än karaktärerna som är viktiga i Lovecrafts verk och liksom fransmannen poängterar Fyhr Lovecrafts besatthet av språk och text, vilket också illustreras upprepade gånger i Fyhrs studie när han redogör för Lovecrafts namnsymbolik och försök att återge totalt främmande eller bortommänskliga språk.

Det som utmärker Fyhrs bok är att han med en imponerande överblick och sakkunskap utreder Lovecraft i relation till dåtidens litteratur

och författare. Han behandlar ingående Lovecrafts förhållande till och påverkan av exempelvis välkända skräckförfattare som Poe och Machen, samtidigt som han lyckas belägga att Lovecraft också beundrade dåtidens moderna författare som Eugene O'Neill, liksom svenska författare som August Strindberg och Selma Lagerlöf. Han redogör också övertygande för hur Lovecrafts mytologi har intresserat andra författare, konstnärer och musiker. Han jämför Lovecrafts texter med latinamerikanen Jorge Luis Borges, redogör för fransmannen Jacques Bergiers introduktion av Lovecraft i Frankrike, hur Lovecraft först introduceras för den svenska publiken i *Jules Verne-Magasinet* 1940 och hur även texter av svenska författare som Fröding och Strindberg kan sättas i relation till Lovecrafts textvärld. Med en mängd exempel visar Fyhr hur Lovecrafts texter har inspirerat bildkonstnärer, som exempelvis Hans Arnold, till illustrationer av hans verk. Därtill visar han hur Lovecraft har inspirerat till tecknade serier i exempelvis den franska tidningen *Métal Hurlant*.

I samband med Lovecrafts inflytande på eftervärlden utreder Fyhr inte bara hans litterära och konstnärliga betydelse utan också hur han har blivit välkänd inom kaosmagin, hans relation till teosofi och hans plats inom ockult vetenskap och vetenskaplig ockultism. Här ges en ingående skildring av kända teosofier, vetenskapligt inriktad ockultism som mesmerism, spiritism och telepati, samtidigt som Fyhr placerar in Lovecraft och hans texter i dessa strömningar. Det rika bildmaterialet illustrerar också väl tidens tankeströmningar och dess intresse för spiritistiska experiment, ekoplasma och astralkroppar.

Detta försök till contextualisering av Lovecraft märks också i Fyhurs avsnitt om monstret, där han jämför Lovecrafts monster med tidigare författares gestaltningar, allt från Mary Shelleys Frankenstein's monster till Jan Fridegård självbiografiska jag i *Den gåtfulla vägen*. Han diskuterar också hur andra forskare och filosofer har behandlat Lovecrafts monster, exempel-

vis den franske filosofen Gilles Deleuze förespråkande av Lovecrafts »monster-blivande«. Detsamma gäller när han redogör för Lovecrafts sätt att återge monstrets bortommänskliga språk. Förutom att illustrera hur detta språk återges och dess förbindelse med religiösa rituella uttryck och olika antaganden om de dödas kommunikation inom spiritism, visar Fyhr hur andra författare – från antiken till modern tid – har arbetat med att återge främmande språk och kommunikationssystem.

För den läsare som är intresserad av Lovecraft, hans litterära kontext och ockultism är Fyhurs studie en guldgruva. Ockultismens historia och dess förgreningar under 1800-talet och det tidiga 1900-talets behandlas ingående med en mängd exempel och belägg. Det rika bildmaterialet adderar ytterligare till framställningen med intressant information. Här refereras och citeras en mängd av Lovecrafts litterära texter, brev och anteckningar, samtidigt som de sätts i relation till ett stort urval andra såväl internationella som svenska författares texter. Fyhr drar sig inte för att jämföra Lovecraft med Strindberg, Lagerlöf och Lagerkvist och helt plötsligt framstår nya kulturella strömningar och sammanhang där även svensk litteratur har en given plats.

Fyhr håller alltså verkligen vad han lovar i inledningen, när han deklarerar att han vill belysa Lovecraft »ur ett bredare kulturellt spektrum, utifrån hans tid och dess populärkultur i form av t.ex. skräcklitteratur, dess finkultur i form av modernism samt dess blandningar av naturvetenskap och ockultism« (s. 10). Men det som är Fyhurs styrka är också hans svaghet. Den informationsrika framställningen med 1326 slutnoter och en mängd infogade citat på engelska får läsaren att drunkna i detaljer och detta gör det ibland svårt att komma i håg den inledande frågeställningen. Ibland försvinner Lovecraft och hans texter i mängden av andra författare och idéhistoriska strömningar.

Det som utmärker Fyhurs studie är alltså att han mer förevisar än analyserar och tolkar. Vad

som saknas är en inträngande analys av Lovecrafts textvärld och dess egenheter. Författarskapet placeras in i en kontext men dess plats i sammanhanget beläggs inte utifrån Lovecrafts enskilda texter. Läsaren har efter avslutad läsning lärt sig massor om samtidens ockultistiska idéströmningar och den biologiska personen Lovecrafts förhållande till sin tids litteratur, konst och idévärld. Likaså har läsaren fått en mängd mer eller mindre väntade och oväntade exempel på Lovecrafts inflytande på senare tiders kultur. Att Fyhr är väl inläst på området är uppenbart. Att han dessutom är angelägen att dela med sig av detta är också tydligt. Hans studie hade dock blivit mer läsvänlig och lätt-tillgänglig om han tydligare hade selekterat och sorterat bland sitt rika material.

Det är denna brist på koncentration som gör att den läsare som förväntar sig en djupdykning i Lovecrafts texter känner sig en aning besviken och otillfredsställd med Fyhres konstaterande att Lovecraft är »en intim del av sitt verk, lika mystisk som någon av hans huvudpersoner«

(s. 114). Efter avslutad läsning återstår den grundläggande frågan: vad utmärker Lovecrafts texter, vad ger de uttryck för och hur kan de tolkas? När Fyhr exempelvis understryker att Lovecraft skildrar en typ av »monstruös transcendens« i sina verk (s. 195) övergår han inte, som förväntat, till att visa hur detta sker, utan fortsätter istället med att peka på kända monster hos andra tidigare eller samtida författare. När han återkommer till Lovecrafts verk är den ursprungliga frågan glömd och hur exemplen på olika monsterrepresentationer i Lovecrafts texter belyser monstruös transcendens är inte självklart. Om Houillebecq klassificerar Lovecrafts litteratur som fantasy, tycks Fyhr mest se den som en spegel för en mångfacetterad och komplex tidsepok. Hur svårt det än är att definiera och tolka Lovecrafts texter vore det dock intressant med en diskussion kring problemet. Detta överlämnar emellertid Mattias Fyhr till andra forskare att ta sig an.

*Docent Yvonne Leffler, Göteborgs Universitet*