

SKRIVEN OCH OSKRIVEN LAG

Selma Lagerlöf läst inom forskningsområdet
»Rätt och litteratur«

av Elise Iuul

Iuul (1977) är cand. mag. i danska och litteratur samt filosofi. Artikeln bygger på hennes examensuppsats från 2006: »Kejser eller nar? En retsfilosofisk og fortælleteknisk undersøgelse af Selma Lagerlöfs *Kejsarn av Portugallien*«. Iuul är anställd som editionsfilolog på *Søren Kierkegaard Forskningscenteret* vid Köpenhamns Universitet.

Selma Lagerlöfs romaner och noveller sker alla möjliga brott mot lagen: familjer blir dräpta och såväl levande som döda blir bestulna; det pågår ljusskygg trafficking och folk utsätts för utpressning och tvingas ut på tvångsauktion. Törsten efter hämnd är ofta stor och rättskänslan hos personerna kan växla som vinden. I alla verken döms människor på gott och ont – någon i en rättsprocess, men de flesta i livet i allmänhet då de faller utanför de normer som för tillfället råder i samhället.

De många lagöverträdelserna, på det ena eller andra sättet, gör Lagerlöfs verk väl lämpade för en undersökning inom forskningsområdet »Rätt och litteratur«. Detta tvärvetenskapliga område i gränslandet mellan juridik och litteraturvetenskap har fått stor uppmärksamhet de senaste åren. »Nordiskt nätverk för rätt och litteratur« är till exempel ett samarbete mellan Danmark, Finland, Norge och Sverige.¹

Med denna artikel vill jag visa hur Lagerlöfs författarskap kan läsas ur ett Rätt och litteraturperspektiv, för att på så vis synliggöra Lagerlöfs positiva etiska utsagor. Dessa framstår på många sätt som lika starka som i de grekiska och shakespearska tragedierna.

En tolkning med utgångspunkt i Rätt och litteratur verkar fruktbar då domen och fällandet av domen görs till läsningens prisma. Det blir således möjligt att i analysen ställa in skärpan på det problemfält som generellt ligger i det att fälla en dom. Samtidigt blir det möjligt att koncentrera sig på de dramatiska korsvägar där motsatspar så som fiktion och verklighet, det universella och det partikulära, samhället och individen, slutsats och undersökning/analys korsar varandra.

Den diskussion om rättfärdighet som förekommer i Lagerlöfs berättelser, belyses således genom detta prisma, och därmed undgår de positiva etiska utsagorna att framstå som naiva happy-end-berättelser från en »sagotant« som inte förstår en värld i konflikt. I gengäld framhävs lödigheten i de etiska utsagorna. Detta förhållande avspeglar det Leif Dahlberg beskriver i sin introduktion till *TFL*:s temanum-

mer om Rätt och litteratur (2003:3): att det på en övergripande nivå finns ett positivt och ett negativt sätt att uppfatta rättssamhället och de juridiska lagarna.² Det positiva betonar det moraliska och förnuftiga med rättssamhället och lagarna och ser dem som garantier för gemenskap och samexistens. Det negativa framhäver det maktförhållande som råder mellan dem som bestämmer över lagarna och dem som måste följa dem.³ Både det positiva och det negativa synsättet återfinns i Lagerlöfs berättelser.

Därutöver kräver en undersökning inom Rätt och litteratur en dubbelrörelse som tar hänsyn både till berättelsernas direkta diskussion om rättfärdighet och den epistemologiska, stilistiska självreflexion som verken indirekt placerar de etiska utsagorna i. Detta är en konsekvens av tvärvetenskapligheten inom Rätt och litteratur samt av sammankopplingen mellan estetik och etik, vilket förbinder den litterära formen med det rättsfilosofiska innehållet och så att säga tvingar den att förhålla sig till sitt eget innehåll.

Trots de mycket starka positiva etiska utsagorna kan man således genom berättarstrukturen avläsa en viss ödmjukhet i Lagerlöfs berättelser i fråga om den epistemologiska möjligheten att överhuvudtaget göra etiska utsagor. Detta visar sig i det indirekta framställningssätt som är en konsekvens av Lagerlöfs spel med flera berättarröster och som i sin tvetydighet kan påminna om Platons eller Søren Kierkegaards lek med en »indirekt meddelelse«.

Lagerlöf, Rätt och Litteratur

Inom Rätt och litteratur finns en rad olika inriktningar, som antingen har sin utgångspunkt i juridiken eller i litteraturvetenskapen. En undersöker juridiska texter med analytiska redskap hämtade från språk- och litteraturvetenskapen (Law as Literature); en annan undersöker rättens roll och funktion i skönlitterära texter och

om det överhuvudtaget kan vara relevant för rättsvetenskapen att studera skönlitterära texter (Law in Literature). I det sistnämnda fallet kan det röra sig om texter som återberättar juridiska händelser, exempelvis rättsaker och utredningsarbeten, eller texter som mer allmänt berättar om den enskilda människans lott i tillvaron. Inom denna inriktning uppkommer ofrånkomligt frågan om var gränsen för det juridiska går. Måste litteraturen innehålla konkreta rättsliga problem för att vara relevant för juridiken eller kan den sträcka sig ut på rättsfilosofins område där den kan diskutera, eller i varje fall bli en metafor för, den enskilda människans ställning i förhållande till generella lagar – juridiska som etiska?

Detta debatteras ivrigt inom Rätt och litteratur. Litteraturvetaren och juridikprofessorn Richard Weisberg ser till exempel litteraturens relevans för juridiken i ett brett sammanhang, det vill säga i samband med filosofi (särskilt Nietzsches begrepp *ressentiment*) och litteraturkritik, medan till exempel juristen och domaren Richard Posner hävdar att juridik i litteratur endast kan vara relevant om juridiken uppfattas som en metafor för människans lott i tillvaron. Juridik i litteratur är enligt Posner inte realistisk nog att kunna tas på juridiskt allvar. Posner är inte ensam om denna ståndpunkt, men har kritiserats kraftigt av andra forskare, där förutom Richard Weisberg också James Boyd White, Robin West och Robert Weisberg bör nämnas.⁴

När Lagerlöf läses inom Rätt och litteratur, inser man snabbt att det är nödvändigt att ansluta sig till de forskare som inte har en allt för snäv uppfattning om vari tvärvetenskapligheten består, och som är öppna för att sätta in litteraturen i ett större rättsfilosofiskt sammanhang. Skälet är att Lagerlöfs författarskap genomgående rör sig på gränsen mellan det existentiella och det juridiska, vilket blir särskilt markant när det rör sig om den enskilda människans ställning inför generella lagar.

Det centrala i den rättsfilosofiska analysen är rättfärdigheten, och i Lagerlöfs verk är just rättfärdigheten ofta berättelsernas centrum, förut-

satt att rättfärdighet definieras som det grundläggande värdet i all etik. I Lagerlöfs verk sker en uppgörelse med verkligheten så direkt, att människoöden bokförs, inte alltid på ett entydigt vis men dock på så sätt att det kastas ljus över huvudpersonernas öden på gott och ont.⁵

Men även om Lagerlöfs verk alltid innehåller denna avvägning av vilka handlingar som är rätta och vilka som är felaktiga, liksom implicita diskussioner av hur de etiska lagarna för hur vi ska uppföra oss är utformade, skildras sällan utpräglade rättsaker. De lagar som det döms efter är inte nödvändigtvis rättens lagar. Ändå befinner sig Lagerlöfs avvägning inom rättsfilosofins område, då rättsfilosofin som disciplin inte enbart förhåller sig till den positiva rätten. Den talar också om vilka lagar som existerar i det gällande rättssystemet och hur det faktiska förhållandet mellan den stiftande, den dömande och den utövande makten fungerar, men undersöker också mer generellt vilka problem som finns nedlagda i själva begreppet rättfärdighet. Rättsfilosofins grundläggande frågeställning är: vad är rätt och rättfärdighet?⁶

Dessa frågeställningar diskuteras ivrigt i Lagerlöfs verk, och de har också tagits upp av många Lagerlöfforskare genom tiderna. Som utgångspunkt för denna undersökning kan bland annat nämnas Gunnel Weidels avhandling *Helgon och gengångare: Gestalten av kärlek och rättvisa i Selma Lagerlöfs diktning* (1964) som bland annat undersöker framställningen av rättfärdighet och kärlek i Lagerlöfs verk ur ett idéhistoriskt perspektiv.⁷ Men där Weidel, särskilt med utgångspunkt i *Kristus-legender* (1904), betonar det kristna budskapet, är mitt perspektiv rättsfilosofiskt. Därtill bör Jenny Bergenmars avhandling *Förvildade hjärtan: Livets estetik och berättandets etik i Selma Lagerlöfs Gösta Berlings saga* (2003) nämnas.⁸ Hennes undersökning av vilken konsekvens det berättartekniska får för det etiska innehållet i *Gösta Berlings saga*, demonstrerar den sammankoppling mellan form och innehåll som är betydelsebärande också i ett Rätt

och litteratur-perspektiv. Bergenmars infallsvinkel är »ethical criticism« med definitioner hämtade från Adam Zachary Newton, Wayne C. Booth, Martha Nussbaum, Andrew Gibson och Mickhail Bachtin. Den gemensamma utgångspunkten för dessa är att litteraturen inte kan avskiljas från livets etiska frågor och existentiella villkor, och i sig själv utgör en episk form av etisk kunskap.

Bergenmar utvinner sin definition av etik och moral bland annat ur Bachtins teori om den polyfona romanen: »Med moral avser jag de normer om det rätta sättet att uppträda som finns i samhällets plikter och krav, medan etik är en personlig ansvarighet som inte bestäms av sådana regler, utan uppstår som svar på den enskilda situationen.«⁹ Definitionen har den omedelbara styrkan att den i etiska frågor riktar uppmärksamheten mot det subjektiva och det individuella och således mot den moderna människans förhållande till sin egen existens; samtidigt verkar fokuseringen av det existentiella medföra att moralen blir sekundär och att regler och normer endast belyses negativt.

I detta sammanhang kan emellertid Rätt och litteratur bidra med ännu ett perspektiv. Genom att göra domen till brännpunkt skiljs inte, som hos Bergenmar, samhällets regler och krav från den enskilda människans sätt att förhålla sig till sin tillvaro. Det intressanta ur mitt perspektiv blir de ställen där den enskilda människan och de generella etiska lagarna sammanstötter och korsar varandra i det ultimativa: domen. Rätt och litteratur bibehåller således intresset för det generella och det universella i etiska frågeställningar och därmed för litteraturens positiva etiska utsagor. Samtidigt drar den in det subjektiva perspektivet, särskilt genom att peka på den litterära formens koppling till det etiska innehållet. Därför skiljer jag inte i det följande, som Bergenmar, mellan etik och moral. I stället uppfattar jag »etik« och »moral« som två olika nomenklaturer – en grekisk och en latinsk – för en och samma sak: hur vi bör leva för att kunna leva i gemenskap med andra.¹⁰

Litteraturen och juridiken utövar således ömsesidigt inflytande på varandra. Juridiken gör litteraturen konkret och sätter den i förhållande till tillvaron och inriktningen i det mänskliga samhället. Litteraturen tar juridiken ut ur den konkreta situationen och över i det fiktiva, medan den genom sin berättande kunskapsform framhäver den enskilda människans problematik och juridikens epistemologiska sidor.

En undersökning av Lagerlöfs verk med hjälp av Rätt och litteratur, med hänsyn tagen till såväl formen som det etiska innehållet, visar att de etiska frågor som Lagerlöf ställer inte alls är besvarade. Frågorna kan – för att bara nämna ett exempel – återfinnas hos en så pass modern och annorlunda författare som dansken Jens-Martin Eriksen. Hans roman *Vinter ved daggrø* (1997), som handlar om etnisk utrensning i före detta Jugoslavien, söker sig, liksom Lagerlöfs verk, mot en rättfärdighetens nollpunkt för att finna tillvarons enhetsskapande kraft.¹¹ Där Lagerlöf finner den i kärleken till nästan, finner Eriksen den, i likhet med moderna rättsfilosofer som Giorgio Agamben, Emmanuel Lévinas och Hannah Arendt, i mötet mellan människor.

Nomos och fysis som rättsfilosofisk språngbräda

En av flera Lagerlöf-noveller som beskriver en konkret rättsak är *Tösen från Stormyrtorpet* (1913). Inledningsvis möter vi den myndige domaren, som bär ansvaret för att lagen efterföljs och att rättfärdighet fullbordas. Han beskrivs inte bara som en neutral ämbetsman, som distanserat och rationellt ska döma vad som är riktigt och fel; men också motsägelsefullt som en människa som påverkas av de långa hårda dagarna i tingssalen och som på grund av de många rättsfallens förutsägbarhet har blivit bla-

serad och endast sällan griper in i de mer eller mindre fastlåsta rutinerna.

Denna domare ska döma i saken mellan Helga vs. Per Mårtensson. Helga är en fattig piga som har anklagat sin tidigare arbetsgivare för att inte vidkänna faderskapet till sitt oäkta barn.

Redan i novellens inledning presenteras vi således för det grundläggande filosofiska problemet i den konkreta rättsutövningen: att människor dömer andra människor. Det blir en frågeställning som kan spåras i hela Lagerlöfs övriga författarskap, inte nödvändigtvis som här, där det är en domare som ska döma i en rättsak mellan en anklagande och en anklagad, men ofta genom att framställa det problematiska i att människor generellt dömer andra människor utifrån en norm, som endast för tillfället gäller inom detta samhälle, och som kan vara ytterst exkluderande.

Problemet tar som nämnt en existentiell etisk vändning genom att inte bara handla om själva rättsaken, utan tillvaron generellt. Det demonstreras explicit i *Tösen från Stormyrtorpet* genom att Helga ogiltigförklarar den konkreta rättegången då Per Mårtensson är kapabel till att ljuga under ed. Per Mårtenssons uppsåt avslöjar nämligen rättsakens basala problem med att åstadkomma rättfärdighet. Domstolen önskar ett avgörande och är beredd att köpslå med rättfärdighetens högre princip för att nå fram till detta avgörande. Men om domstolen tillåter lögn, så finns det inte längre någon sanning som den kan mäta rättfärdigheten mot. Helga förstår detta intuitivt och det får domaren till att vakna till ur sin likgiltighet. Äntligen är det en människa som bryter mönstret, och domaren räcker med tårar i ögonen henne sin hand, för han har nu återfått tron på att det trots allt finns en rättfärdighet.

Rättfärdighetsbegreppet flyttas således från rättsalen och ut i tillvaron i allmänhet. En kristen evig kärlek till nästan kommer i novellen att stå i stark kontrast till, samt motsäga, den samhällseliga och materiellt baserade rättfärdigheten i rättsalen, vilken inte är evig utan bunden av tid och rum och av aldrig helt opartiska domar. Denna motsägelse drar fram ett

konflikttema vars rötter sträcker sig tillbaka till det antika Grekland och begreppsparet *nomos/fysis*. Begreppsparet är särskilt känt från Platons dialoger mellan Sokrates och sofisterna, men också i tragedierna, i synnerhet Sofokles *Antigone*, som är en av de tragedier Lagerlöf själv nämner i sitt författarskap.¹²

I *Antigone* – tragedin om kungadottern som döms till döden för att hon trotsar den nykrönta kungens bud och begraver sin broder, förrädaren – framträder begreppsparet tydligt. *Nomos*, som filosofiskt sett är de lagar som är avhängiga av tid, rum och medvetande, uppträder i tragedin i sin dramatiska klädsel som de skrivna och människoskapade lagarna. *Fysis* är de lagar som är oavhängiga av tid, rum och medvetande, och uppträder som de oskrivna och gudomliga lagarna.¹³

Konflikten uppstår genom att Antigone och Kreon är oeniga om vilka lagar som är *fysis* och vilka som är *nomos*. Antigone menar att de gudomliga lagarna påbjuder henne att begrava sin broder. Kreon menar att eftersom han har ärvt kungamakten på naturlig väg, har hans påbud gudomlig status. Bägge menar de alltså att de handlar utifrån den gudomliga lagen (*fysis*).

Begreppsmässigt uppstår oenigheten genom att det finns en gråzon mellan *nomos* och *fysis*. Det är inte bara *fysis* som är oskriven. *Nomos*, de skrivna lagarna, är också ofta oskrivna. När *nomos* är oskriven, täcker den de normer som vi stillatigande accepterar och handlar utifrån, utan att ifrågasätta om de är sanna (hävd). *Nomos* får då det oskrivna och det osynliga gemensamt med *fysis*, och det går inte att avgöra hur vi med säkerhet kan *meta* att de gudomliga lagarna inte bara är de människoskapade lagarna, eller hur vi kan *meta* om de lagar vi själva anser oss ha skapat, men vilkas ursprung vi inte kan stadfästa, inte är gudomliga.¹⁴

Frågeställningen, som i grunden är epistemologisk, rymmer ett stort rättsfilosofiskt konfliktstoff, vilket utnyttjas till fullo av de grekiska tragedidiktarna såväl som av Selma Lagerlöf. Den världsbild som kommer till uttryck i de grekiska tragedierna är nämligen inte så entydig som det

ofta görs gällande (hos bland andra Bachtin).¹⁵ I *Antigone* diskuteras rättfärdigheten genom de olika rollerna; svaret på frågan hur ödets räkenskap utfaller måste avläsas ur händelseförloppet. På motsvarande sätt »diskuteras« rättfärdigheten i Lagerlöfs verk genom de olika personerna och berättarrösterna. Dessutom kan man utläsa en utsaga ur »händelsernas språk«, som Erik A. Nielsen kallar det i sin opposition på Henrik Wivels avhandling *Snedronningen* (1991 och, i en hårt reviderad version 2005).¹⁶

Händelsernas språk kan enligt Nielsen uppfattas som en episk form av begreppsbyggnad, där berättelsens händelser ger inträde till en särskild insikt i den världsbild som skildras, alltså en episk kunskap. Meningen är att händelseförloppet är med-diskuterande, när berättelsens personer diskuterar rättfärdighet – och kanske ofta ges sista ordet genom att visa vad som rent faktiskt sker.¹⁷ Härmed är dock inte sagt att händelseförloppet inte ger utrymme för möjligheten att det skulle kunna ha gått till på ett annat sätt. Kärlekens blotta existens ger ju personerna hopp om och möjlighet till ett annat och bättre liv i gemenskap.

Tösen från Stormyrtorpet är mig veterligen det Lagerlöfverk som har tydligast *happy end*, då visionen om en medmänsklig kärleksgemenskap realiserar redan inom novellens ramar. Helga slutar som en (kanske orealistisk) Jesusinkarnation, och blir en etisk måttstock mot vilken andra människor i samhället kan mäta sina handlingar. I många andra av Lagerlöfs verk återstår bara ett mycket magert hopp vid berättelsens slut.

Hur kan man ha kännedom om de oskrivna lagarna?

Med det grekiska begreppsparet *nomos* och *fyssis* som språngbräda kan man således gå genom Lagerlöfs författarskap utifrån perspektivet Rätt

och litteratur. I *Löwensköldska ringen* (1925) är en konkret rätts sak berättelsens nav. Romanen är så tydlig i sitt bildspråk att den faktiskt kan betraktas som en nyckel till förståelsen av Lagerlöfs rättsfilosofiska världsbild. Den skildrar också det problematiska med att döma en annan människa. Mänskliga domar är ofta tillfälliga just för att människan inte kan skilja de oskrivna lagarna från de skrivna och omvänt. Samtidigt argumenterar romanen episkt för att några lagar är sannare än andra.

Löwensköldska ringen handlar om en avliden general som går igen, eftersom hans ring har blivit stulen från hans grav. Tre män anklagas, många år efter förbrytelsen för att ha stulit ringen. Saken tas först upp i »häradsrätten«, som frikänner; därefter i »hovrätten«, som förklarar dem skyldiga. Slutligen tas saken upp inför kungen, som beslutar att eftersom man inte kan bestämma vem av de tre som har stulit ringen, skall det spelas tärning om saken så att Gud kan träffa ett avgörande. Saken är högst märkvärdig eftersom den ena parten, den anklagande, är död.

Den som slår lägst antal prickar är den skyldige. Folket i häradet är tillfreds med kungens beslut eftersom man ser att kungen därmed i all ödmjukhet lägger ned sin spira i respekt inför Guds allmakt. I tärningsspelet har alla lika rättigheter och det är bara en högre makt som kan påverka tärningsskastens utgång.

Det var en vis dom, en rättvis dom. Alla människor här nere i Värmland var nöjda med den. Var det inte vackert av den gamle kungen, att han inte utgav sig för att se klarare än någon annan i denna dunkla sak, utan vädjade till den Allvetande? Nu äntligen kunde man vara säker på att få se sanningen träda i dagen.¹⁸

Alla tre slår emellertid sexor, vilket är en så ovanlig situation att även om en högre makt har spelat med, måste det ändå till en mänsklig tolkning. De närvarande tror att alla tre ska gå fria men kungen, som nu återigen bär sin spira, beslutar enväldigt att de är skyldiga. De döms därför till döden genom hängning.

Endast kungens dom bestämmer alltså de tre männens öde och det som skulle ha varit en gudsdöm blir istället en »kungsdom«. Liksom i *Antigone* är det i *Löwensköldska ringen* en kung som dömer gudomligt (fysis), även om han bara är människa (nomos).

Frågan inställer sig därför om kungens dom också är rättfärdig. Kan den inte vara styrd av hans önskan att få saken avgjord? Ringen var ju trots allt en gåva från kungen till generalen och en symbol för kungens makt.

Rättssaken avslöjar de mänskliga domarnas skröplighet. De garanterar inte rättfärdigheten och kan lätt påverkas av ett eller annat intresse. Många av de närvarande menar att kungen har dömt fel. De ändrar sig från att aggressivt ha önskat hämnd på de skyldiga och vilja de anklagades död, till att känna ett starkt medlidande med Marit Eriksdotter, som är dotter till en av de skyldiga, brorsdotter till den andre och förlovad med den tredje. De tolkar alltså tärningarnas utfall på helt motsatt sätt jämfört med kungen.

Tron på att tärningsspelet kan leverera sanningen i ett rättssammanhang verkar därför ytterst problematisk. Detta markeras genom att just tärningsspelet har valts som rättssakens sanningsorakel – spelet som är känt som tillfälligheternas spel. Vi kan inte med säkerhet veta om den allvetande makt man refererar till i rättssaken verkligen finns bakom tärningarna eller ej. Det bygger på sin höjd på tro och möjligen på övertro.

Något tyder emellertid på att högre makter faktiskt har spelat med i rättegångens utfall. Det visar sig att den unge Paul Eliasson, när allt kommer omkring, har haft ringen i sin ägo, även om han troligtvis själv inte vetat om det. Domen faller alltså ut till den anklagandes, det vill säga generalens, fördel. Den har drabbat ringbäraren, och på så sätt stöder den generalen, som vill ha hämnd på tjuvarna och ringen tillbaka. Domen har inte varit tillfällig – men frågan är fortfarande om den är rättfärdig.

Berättelsens episka förlopp visar att generalen som en annan Michael Kohlhaas rasar genom landet och förorsakar död och ödeläggelse

var än han slår ner, och det på ett sätt som går ut över oskyldiga och inte alls tycks rättfärdigt.¹⁹ »Han ger sig inte, förrän han får vad han vill ha«, sägs det om honom.²⁰ Dessutom visar det episka förloppet att hämndtörsten inte har något slut utan sprider sig. Senare är det Marit Eriksdotter som vill ha hämnd och arrangerar så att ringen hamnar hos generalens egen familj så att det nu är de som blir offer för generalens vrede. Det episka förloppet visar alltså att straff genom hämnd kanske kan drabba förbrytaren, men att den nödvändigtvis inte åstadkommer rättfärdighet. Först när en ung piga i huset påverkar Marit Eriksdotter att ge upp sin hämnd och avslöja var ringen är så att den kan läggas tillbaka i generalens grav, stoppas hämndkedjan. Det som får Marit Eriksdotter att ge upp hämnden, är att hon får syn på kärleken. Den lyser ur ögonen på den unga flicka som älskar Löwensköldsfamiljens unge son. Det påminner Marit Eriksdotter om hennes egen kärlek till Paul Eliasson, som hon har mist.

Kärleken segrar alltså över hämndtörsten och det är den som till sist sörjer för försoningen mellan de stridande parterna: generalen och ringtjuvarna. Försoningen uppstår emellertid inte genom att den ena parten naivt förlåter den andra. Marit Eriksdotter förlåter inte. Rättfärdigheten måste upprättas på annat sätt: generalen ska få sin ring. Kärlekens rättfärdighet är hos Lagerlöf inte eftergiven och naiv, utan hård och nödvändig. Dess villkor är hårda i denna värld, vilket understryks av att den unga flickan inte kan få sin älskade, då hon bara är en ung, fattig piga och han hennes herre.

I *Löwensköldska ringen* möts och kolliderar således olika uppfattningar om rättfärdighet, vilka till sist besegras av kärlekens rättfärdighet. Romanen illustrerar det problematiska i att skilja de skrivna lagarna (nomos) från de oskrivna (fysis), och att överhuvudtaget känna till de oskrivna lagarna. Vilken lagmässighet, frågar den, är det som styr tärningarnas utfall – är det kärlekens lag eller kraven på hämnd och straff från den döde generalen? Den episka begreppsbild-

ningen visar att det är en gudom, kärlekens gud, som styr tärningskastan och vill att alla tre ska gå fria. Det finns således en lag som är sannare än alla andra lagar, nämligen kärlekens lag.

Problemet är att människan, i all välmening, tolkar lagarna fel. Rättssaken i romanen, som på intet sätt är realistisk, kan därför läsas som en metafor för rättskänslans villkorlighet och för hur godtyckliga domar fällda av människor kan vara. Rättskänslan styrs av en önskan om att få de skyldiga dömda och av det sensationella i att få en så fasansfull sak upplärd.

Kärlekens rättfärdighet

I *Herr Arnes penningar* (1904) är frågeställningen den samma, men perspektivet ett annat. Här diskuteras den enskilda människans ställning i förhållande till de gudomliga lagarna (fysis) genom en undersökning av kärlekens väsen. Kärleken i novellen har två sidor. Den är på en gång tidsbunden och otidsbunden. Därför försätter den människorna i det fruktansvärda dilemmat om huruvida de ska offra den tidsbundna kärleken för den otidsbundna eller omvänt. Begreppsmässigt ligger kärleken således i gråzonen mellan *nomos* och *fysis*. Å ena sidan är den något mänskligt, som vi själva skapar i vårt möte med andra, å andra sidan är den något gudomligt som är större än oss och som vi inte kan styra.

Precis som i *Löwensköldska ringen* är den anklagande i *Herr Arnes penningar* död. Det är Herr Arne och hans familj. De har på ett brutalt vis blivit slaktade av skotten Sir Archie och hans följesvennar som har avvikit från den svenska hären. Till att börja med ser det ut som att Sir Archie skall gå fri, men handlingsförloppet håller också i denna novell ett stadigt tag om konflikten, så att Sir Archie inte slipper undan förrän han fått sitt välförtjänta straff.

I novellen är detta strama grepp lagt i naturbeskrivningen. Isen i fjorden bryter inte upp

förrän Sir Archie och hans svennar har blivit fångade. På detta sätt blir naturen en aktör i novellens handlingsförlopp. Samtidigt kan handlingsförloppet förlänga rättsuppgörelsen, så att ödenas räkenheter inte görs upp förrän konflikten är över. Under tiden blir det därigenom möjligt för Lagerlöf att, genom den ovan nämnda episka begreppsbyggnaden, pröva personernas olika uppfattningar om rättfärdighet och avgöra om någon är sannare än andra.

Det är inte i samhällets rättsinstans som den slutgiltiga rättsuppgörelsen kommer att komma till stånd. Då spår i snön visar att mördarna har kört i sjön och drunknat, vet inte rätten bättre än att stänga målet och upphöra med efterforskningarna. Rätten utgår från att saken är upplärd och menar att den inte kan komma längre. Mördaren är ju högst sannolikt död. Detta väcker prästfamiljen till liv igen. Den vet med säkerhet att mördaren inte är död och med Herr Arne i spetsen tvingas de själva skrida till verket för att rättfärdighet ska fullbordas. Familjen sänder ut sin unga dotter för att straffa den skyldige. Hon börjar därför gå igen bland de levande och ge dem dåligt samvete genom att viska i deras öron.

Det är emellertid inte alla som kan känna gengångarens närvaro. Det tar Sir Archie lång tid innan han förstår vad som plågar honom. Läsaren möter däremot de övernaturliga händelserna genom den gamle fiskaren Torarin, som färdas genom det iskalla vinterlandskapet. Han förändras från att först inte registrera de övernaturliga varsel han får, till att kunna ta till sig det i prästgården hos den döda familjen.²¹ Genom Torarin blir man varse den rädsla som mötet med det övernaturliga för med sig. Elsalill, den enda överlevande efter brottet och novellens huvudperson, förstår däremot då hon möter sin älskade fostersystems gengångare att fostersystemen inte kan få ro i graven och att hon behöver hennes hjälp.

När det inte är i samhällets rättsinstans som den egentliga rättsuppgörelsen kommer till stånd, sker den istället i personernas inre. No-

vellen beskriver efterspelet för de personer som har varit involverade i brottet och hur det blir nödvändigt för dem att förhålla sig till brottet för att kunna leva vidare. Sir Archie plågas, alltmedan tiden går, av dåligt samvete eftersom den unga prästdottern följer efter honom och påminner honom om hans brott. Elsalill, som har sorg, förs ut i ett vanskligt dilemma: om hon ska frälsa Sir Archie, som hon under tiden har blivit förälskad i eller hjälpa prästfamiljen att få ro i gravan. Novellens konflikt är uppbyggd runt detta dilemma. Elsalill splittras mellan behovet att få personlig tillfredsställelse genom att förlösas av sin kärlek och en önskan om en ädlare identitet med kärlekens rättfärdighet som styrande princip.

Det övernaturliga i novellen blir således en bild av tillståndet i personernas själsliv, som de själva inte omedelbart känner till, men som tränger sig på med en insisterande nödvändighet och sannhet. Det är ett sätt att beskriva de saker i själen som inte låter sig förklaras inom det gängse språkets ramar, och som existerar som dunkla krafter som personerna inte är medvetna om. Genom det övernaturliga skjuts ännu ett skikt in i personernas psyken, som ger tillgång till en sanning om livet och rättfärdigheten, som är större och annorlunda än det de känner till och som först verkar mycket skrämmande.

Det rättsfilosofiska får således också i denna novell en existentiell vändning. Också här är det kärlekens rättfärdighet som segrar över en tidsbunden rättfärdighet, som genom att ha fått den enskilde människans tillfredsställelse som mål, endast har kommit att bli egocentrisk. Kärlekens rättfärdighet är däremot riktad mot gemenskapen och det goda livet tillsammans med alla andra, men det sker inte utan omkostnader för individen. Elsalill måste utplåna sig själv för att vara den sköld hon är, och som Archie kan gömma sig bakom. Kärleken mellan dem har gett Archie möjlighet att uppnå snabb förlåtelse för sitt brott. Han kan älska fostersystern till den flicka han har dräpt och ge henne ett liv i lyx som ett slags återbetalning.

Men handlingsförloppet visar att denna form av naiv förlåtelse är för lätt. Elsalill inser det med fostersystemets hjälp. Hon måste dock genomgå många överväganden innan hon når fram till beslutet att avslöja Sir Archie. Men då hon inser att tanken på brottet kommer att plåga henne resten av livet, då hon ständigt kommer att höra sin fostersystems snyftanden, tar hon sitt beslut. Hon måste säkra rättfärdigheten på ett högre plan.²²

Kärlekens rättfärdighet visar sig således vara hård. Den är riktad mot gemenskapen och inte i första hand mot den enskilda människan. Därför har den ofta döden i släptåg. Konflikten speglar den nämnda, grundläggande filosofiska frågeställningen om hur det otidsbundna kan förbindas med det tidsbundna. Denna frågeställning gör sig särskilt gällande i rättssammanhang. Där är syftet att samla det tidsbundna och det otidsbundna i en ultimativ punkt: fällandet av en dom över en människa utifrån domstolens generella lag.

I Lagerlöfs värld är kärleken ett paradoxalt bevis på att det otidsbundna finns i det tidsbundna, och att den gudomliga lagen existerar i människan som en möjlighet att döma utifrån. Kärleken är på en gång något som är större än oss, och som vi inte kan styra, och något som ligger immanent i oss som människor. Samtidigt understryker Lagerlöf dock att fullbordandet av kärlekens lag inte kan existera i det ändliga; den kan på sig höjd vara närvarande som en möjlighet och som något människan kan tro på. Hon lämnar därför i *Herr Arnes penningar* bara ett ynkligt hopp om ett gott liv i gemenskap med andra.

Epistemologin: Kejsare eller narr?

I likhet med *Herr Arnes penningar* slutar de flesta av Lagerlöfs berättelser i en stark etisk utsaga. Ur ett rättsfilosofiskt perspektiv kommer alltså Lagerlöf med ett positivt bud på rättfär-

dighetens existens. Hon finner den i kärlekens rättfärdighet, vilken stöds av berättelsernas insisterande övernaturliga händelser och naturens determinerande roll. Kärlekens rättfärdighet är i Lagerlöfs verk högre och sannare än den rättfärdighet som samhällets rättssystem och mänskliga bestämmelser försöker frambringa.

Samtidigt med dessa etiska utsagor finns emellertid hos Lagerlöf en mycket stark medvetenhet om att det ur ett epistemologiskt perspektiv kan vara ytterst problematiskt att komma med sådana positiva etiska utsagor. Frågan är därför hur Lagerlöf, som när allt kommer omkring ju bara är en människa, med säkerhet kan *veta* att kärlekens rättfärdighet är den sanna rättfärdigheten? Ett sådant vetande om rättfärdigheten måste ju ha en viss säkerhet om människor i rättssammanhang, i slutänden skulle bli dömda utifrån det. Men Lagerlöfs berättelser är inte dogmatiska. De testar vetande, men gör det genom att berätta – och det är just det berättelsen som genre i rättssammanhang kan. Den episka berättelsen är inte som andra vetenskapliga skrifter sammanfattande. Den genomsöker istället människotillvaron efter de avslöjande hål där de etiska lagarna visar sig i sitt sammanhang med den enskilda människan; och ändå är den målinriktad, såtillvida att den innehåller ett förlopp som går mot ett slut och har en slutdom som riktmärke.

Inom Rätt och litteratur kan skönlitteraturen på detta sätt bidra med att berätta om tron på en sanning – och gränsen mellan tro och vetande är just en av knutpunkterna i rättsfilosofin. Här går skiljelinjen för det verifierbara och det överifierbara och den gränsen balanserar Lagerlöf på i stora delar av sitt författarskap. Hon berättar om en tro på en inriktning i världen, livet och den mänskliga gemenskapen, en tro som är kristen och kanske hennes egen. Men hon visar också berättartekniskt att det bara är *en enskild människas tro* och att dess budskap därför inte ska tas dogmatiskt. Det gör hon genom att sätta in flera berättarröster som uttrycker olika tro. Berättarrösterna spelas ut mot varandra så att det är svårt att avgöra vilken tro som är »den riktiga«.

Detta är särskilt tydligt i *Kejsarn av Portugalien* (1914) som utmärker sig bland Lagerlöfs verk genom att vara den roman som har den mest tvetydiga berättarstilen och därför tydligast inkorporerar denna epistemologiska frågeställning i sin litterära form. I romanen skildras inte någon egentlig rättsak, men ödets räkenskap görs i högsta grad upp. Det fölls således en dom över människödet, som om det var fråga om en rättsak. Också här har den rättsliga uppgörelsen alltså flyttat ut från rättsalen, ut i tillvaron generellt.

Romanen handlar först och främst om kärlek. Den handlar om en fars (Jan) oändligt djupa kärlek till sin enda dotter (Klara Gulla) – en kärlek som är så stark, att den inte släcks även om hon vållar honom en våldsam sorg genom att fly hemmet och till sist hamna i prostitution. Men den handlar också om rättfärdighet och om omvärderingen av ett samhälles etiska värdesystem, vilket gör det möjligt för den fattige mannen att bli kejsare, skökan kejsarinna och den galne en mycket vis man. Detta slås in i en berättarteknisk tvetydighet och ett spel med dikotomier som gör det svårt att avgöra om det är Jan som tror att han har blivit kejsare, har blivit galen eller faktiskt mycket vis.

Denna berättartekniska tvetydighet gestaltas genom att berättelsen berättas av flera berättarröster. Först och främst av personerna (karaktärerna) själva, men det finns också såväl en explicit som en implicit berättare som spelas ut mot och utmanar varandra i sina tolkningar av händelserna.

Den explicite berättaren är en tredjepersonsberättare som själv träder fram som person och skapar distans till berättelsens övriga personer genom att fälla etiska domar.²³ Den explicite berättaren är alltså tydlig som berättare men hos Lagerlöf använder den explicite berättaren på flera ställen ett ordförråd som är lika enkelt som Jans, vilket gör det svårt att avgöra när framställningen är direkt och när den indirekt driver med personerna. Att Jan i första kapitlet slutligen, efter att ha suttit och väntat i

flera timmar ute i regnet, får lov att komma in i den varma stugan, är bara ett av många exempel som visar denna sammanblandning av Jans egen röst och den explicite berättarens:

Han kunde inte låta bli att tycka, att det såg ut, som om han den här gången skulle vara den förnämsta i laget. Kattrina såg bort till honom med en mild blick, som ville hon fråga om han var nöjd med henne. Alla de andra vände också ögonen mot honom, liksom väntade de beröm för allt det besvär, som de hade gjort sig för hans skull.

Men det går inte så lätt att bli glad, när man har suttit och varit ond och frusen en hel dag. Han kunde inte få bort Erik i Fallas min ur ansiktet och blev stående utan att säga ett ord.²⁴

Stycket är hållet i tredjeperson; det är inte fråga om någon jagberättare som i exempelvis *Gösta Berlings saga* eller *Löwensköldska ringen*, utan tredjepersonsberättaren har glidit in i ett naivt (och indirekt kritiskt) sätt att berätta Jans tankar på. I meningen »Men det går inte så lätt ...« märker man exempelvis Jans barnsliga surande över den, som han tycker, ansträngande situationen. Detta gör det uppenbart mycket svårt att reda ut om det är Jan själv som tänker, eller om det faktiskt är den explicite berättaren som talar för honom.

Utöver personerna själva och den explicite berättaren finns den implicite berättaren. Den implicite berättaren har kunskap som personerna och den explicite berättaren inte har. Den implicite berättaren är den som arrangerar hela berättelsen och lägger in ett övernaturligt bildspråk för att berätta vad som djupast sett försiggår i personernas psyke. Strängt taget är den implicite berättaren den som i berättelsen vet det vi människor epistemologiskt sett inte kan veta, både om själslivet och om den gudomliga rättfärdigheten, men istället för att fälla explicita domar låter hon händelsernas språk avslöja sanningen genom den episka begreppsbildningen.²⁵

I motsats till den explicite berättaren, som på många sätt är konkluderande och inte ser allt omkring sig eftersom hon/han snabbt söker sig mot konklusionen, är den implicite berättaren under-

sökande. Den implicite berättaren vågar vänta med att fälla domen och låter allt komma till tals i en erfarenhetsbaserad beskrivning av världen. Därför erbjuder den implicite berättaren också en tolkning som på flera ställen i berättelsen går emot den tolkning som personerna själva och den explicite berättaren »explicit« kommer med.

Exempelvis ser man detta tydligt i avsnittet »Den förbjudna frukten«, som redan genom rubriken antyder att bildstoffet hämtas från den bibliska berättelsen om syndafallet. Å ena sidan upplever personerna och den explicite berättaren »ett syndafall« i själva situationen, å andra sidan redigerar den implicite berättaren berättelsen så att det på ett överordnat handlingsplan sker ett existentiellt syndafall och avsnittet kan få rubriken »Den förbjudna frukten«.

Men det är skillnad på tolkningarna av syndafallet. För de involverade personerna och den explicite berättaren upplöses syndafallet i en *happy end*, utan att man tillmäter det någon större betydelse, men på ett överordnat handlingsplan hos den implicite berättaren sätts tolkningen i ett större perspektiv och får tragiska konsekvenser för personernas öde. Exempelvis avslutar en av personerna, Löjtnant Liljecrona, genom att berömma Klara Gulla för sitt mod att stå upp och ta på sig skulden:

– Se, det var rätt, det, flicka mi, sa han. Det var rätt, att du inte lät far din ta skulden på sej. Se, du vet, att när Vår Herre blev så ond på Adam å Eva, så var det inte därför, att di stal äpplen, utan därför att di var fege å skylldande undan, den ena på den andra. Du får gå din väg å ta äpplena med dej, därför att du inte var rädd för å säga sanningen.

Därmed vände han sig till en av sönerne sina.

– Ge Jan ett glas punch! sa han. Vi ska skåla med honom, därför att hans tös svarade bättre för sej, än moder Eva gjorde förr i världen. Det hade varit väl för oss alla, om Klara Gulla hade stått i paradiset's lustgård i hennes ställe.²⁶

Men episoden väger tyngre i personernas psykologiska räkenskap än Liljecrona vet. Detta understöds av berättelsens vidare förlopp, som visar att det faktiskt har skett ett existentiellt

syndafall. Kort efter episoden hos Liljecronas lustgård iklär sig Klara Gulla den röda kjolen som markerar att hennes begär och sexualitet nu har väckts och att hon inte längre är ett barn. Strax kräver Lars Gunnarsson de 200 riksdalerna för Jan och Kattrinas daglönarbostad, vilket tvingar Klara Gulla att lämna sina föräldrar och fara till Stockholm och bli prostituerad. Den implicite berättaren kan således indirekt, genom händelseförloppet och bildspråket, beskriva grundläggande existentiella förhållanden hos de involverade personerna. Den implicite berättarens särskilda insikt och större vetande avslöjar den explicite berättarens begränsade kunskap och personernas snäva självförståelse. Den implicite berättaren är emellertid mycket tillbakahållen i förhållande till den explicite berättaren. Hon är synlig bara där situationen blir särskilt tillspetsad för personerna, samt i berättelsens arrangemang och struktur.

Därför kan den explicite berättaren, som är långt mer dominerande, lätt lura läsaren om denne tar den explicite berättarens utsagor för allvarligt. Den explicite berättaren kan lägga krokben för läsarens försök att nå fram till berättelsens egentliga utsaga och få inblick i hur det verkligen förhåller sig med de personer som skildras. Den explicite berättaren vänder uppmärksamheten bort från de enskilda personerna och riktar den mot gängse uppfattning. Hon drar helt enkelt sina slutsatser utifrån vad som uppfattas som normalt i samhället. På så sätt undgår hon att det avslöjas saker om människans existens som skulle kunna ändra på en gängse syn och därmed skapa tvivel om riktigheten i det allmänna sättet att betrakta livet. Således står hon för ett konservativt drag i berättelsen.

Å andra sidan hjälper den explicite berättaren oavsiktligt läsaren på traven i tolkningen genom att avslöja vilken människoförståelse som härskar i samhället och var gränsen går mellan vad som är ett riktigt respektive felaktigt uppförande. För denna norm utmanas ju av den implicite berättarens kunskap, som utgör ännu en kunskapsnivå i berättelsen. Uppmärksamheten

flyttas då från den explicite berättaren över till den implicite och läsaren kan knappast undgå att fatta intresse för vem denna berättarstämman är som gömmer sig berättelsens nedersta lager. Är det författaren, en författarperson eller en annan auktoritativ röst?

Om detta förs vidare måste det leda till frågan om vad identitet övertaget är och vad det på det hela taget innebär att veta något. Den implicite berättaren har tillgång till en sanning som är större än den sanning som både personerna och den explicite berättaren känner till, men vad är det för en sanning, var hämtar den sin auktoritet ifrån och vad tillåter att denna kunskap framställs som sann?

Alltså spinnas hela rättfärdighetsdiskussionen in i en epistemologisk väv av berättarröster med följden att det blir svårt att peka ut författaren och överföra berättelsens starka etiska utsagor på henne. Berättarrösterna används till att se händelserna från olika vinklar. Det blir särskilt tydligt när det rör sig om Jan. Från samhällets synvinkel är han en narr; för de som älskar honom är han en kejsare. Således fälls det en dom över hans person, både utifrån samhällets normer (nomos) och kärlekens lag (fysis), och hans metamorfos blir tvetydig.

Denna epistemologiska ödmjukhet, som *Kejsarn av Portugalien* är ett mönsterexempel på, är inte ett uttryck för relativism. Den säger inte att ett slutgiltigt kunskapspåstående i Lagerlöfs verk alltid är villkorad av något annat. Den är heller inte uttryck för någon skepticism i den bemärkelsen att säker kunskap förnekas. Den utgör snarare en medvetenhet om att en stark etisk utsaga är problematisk och att skiljelinjen mellan vetande och tro är härfin. I rättsliga sammanhang finns, som sagt, ett implicit tvång att nå fram till en positiv utsaga: det ska fällas en dom, och det måste nödvändigtvis ske utifrån några föreställningar om rättfärdighet och utifrån en tro på en mänsklig gemenskap. Dessa föreställningar kan därför antingen mynna ut i mänskliga bestämmelser (nomos) eller i gudomlig lag (fysis). Litteraturen kan, som Lagerlöfs förfat-

tarskap visar, bland annat med hjälp av sin form, peka på att det filosofiskt sett är ytterst problematiskt att nå fram till föreställningar om rättfärdighet och samtidigt veta, att de är sanna.

Lagerlöfs litterära och rättsfilosofiska grepp är en dubbelrörelse som på många sätt ger hennes verk en dubbelposition: dels är de samtida, dels pekar de fram mot nutiden. Inte minst är det med hennes författarskap tydligt att littera-

turen kan göra något annat än filosofin. Utöver att argumentera och diskutera kan litteraturen också berätta, och i rättsfilosofiska sammanhang bidrar Lagerlöf med några av de bästa berättelser av detta slag.

Översättning från danskan av
Camilla Brudin Borg

1. Nätverket har just gett ut en antologi om »Law and Literature« i serien *Moderne litteraturteori*: H.S. Nielsen, H. Porsdam & K. M. Simonsen (red.), *Lov og Litteratur*, Århus: Århus Universitetsforlag, 2007.
2. *Tidskrift för Litteraturvetenskap* 2003:3. Se också temanumret av den danska tidskriften *Kritik*, Köbenhavn: Gyldendal, 2001:150.
3. Leif Dahlberg, »Rätt och litteratur: Introduktion« i *Tidskrift för Litteraturvetenskap* 2003:3, s. 4.
4. Richard Weisberg, »Text into Theory: A literary approach to the constitution«, *Georgia Law Review*, 1986:20, samt *Poethics: And Other Strategies of Law and Literature*, New York: Columbia University Press, 1992; Richard Posner, *Law and Literature*, reviderad och utökad utgåva, Boston: Harvard University Press, 1998, s. 77; se även Ian Ward, »Law and Literature – en introduktion«, *Kritik* 150, Köbenhavn: Gyldendal, 2001.
5. På denna punkt kan Lagerlöfs verk påminna om grekiska och shakespeareanska tragedier. Själv kallar Lagerlöf, i ett brev till sin förläggare Karl Otto Bonnier, *Kejsarn av Portugallien* en svensk *King Lear*. Lagerlöf skriver: »Titeln är jag som vanligt inte riktigt färdig med. Jag har tänkt på 'En svensk Kung Lear', 'Kejsarinnans fader', 'Kejsar-Jan', 'Johannes av Portugallien', 'Ett hjärtas historia' – m.m.m.m. Till sist blir det kanske något helt annat.« Jfr Selma Lagerlöf, *Brev 1–2, 1871–1940*, i urval och med kommentarer av Ying Toijer-Nilsson, Lund: Gleerup, 1969, s. 138. Vad gäller tragisk verklighetsuppgörelse, se definitionen för »metamorfoser« i Nielsen, Erik A., *Holbergs komik*, Köbenhavn: Gyldendal, 1984, s. 338.
6. Se ex. Jacob Dahl Rendtorff, *Retsfilosofi*, Roskilde: Roskilde Universitetsforlag, 2005, s. 9.
7. Gunnel Weidel, *Helgon och gengångare: Gestalten av kärlek och rättvisa i Selma Lagerlöfs diktning*, Lund: Gleerup, 1964.
8. Jenny Bergenmar, *Förvildade hjärtan: Livets estetik och berättandets etik i Selma Lagerlöfs Gösta Berlings saga*, Stockholm/Stephag: Symposion, 2003. Ytterligare en avhandling som länkar samman form och innehåll i analysen av Lagerlöfs verk är Maria Karlssons *Känslans röst: Det melodramatiska i Selma Lagerlöfs romankonst*, Stockholm/Stephag: Symposion, 2002. Karlsson nämner för övrigt att rättssaken är en flitigt använd konstellation i det melodramatiska eftersom den skildrar livet ställt på sin spets.
9. Bergenmar, *Förvildade hjärtan*, 2003, s. 29.
10. Det ska understrykas att Bergenmars undersökningsområde skiljer sig från mitt. Då hon koncentrerar sig på den mycket fragmenterade *Gösta Berlings saga*, koncentrerar jag mig på noveller och romaner vars handlingsförlopp är långt mycket mer stram och sammanhängande.
11. Jens-Martin Eriksen, *Vinter ved daggy*, Köbenhavn: Rosinante, 1997.
12. I ex. *Antikrists mirakler* (1897), s. 164. Hänvisningarna till Lagerlöfs verk är samtliga till *Skrifter av Selma Lagerlöf*, Stockholm: Albert Bonniers Förlag, 1939.
13. Definitionerna är hämtade ur filologen i grekiska, Felix Heinemann, *Nomos und Physis: Herkunft und Bedeutung einer Antithese im griechischen Denken des 5. Jahrhunderts* (1942), Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1978.
14. Frågeställningen med den gudomliga lagens osynlighet tas upp i Thomas Manns roman *Das Gesetz* (1943), som är en återberättelse av Bibelns berättelse om Moses och de tio budorden. Med en god portion humor sätter novellen

- ett frågetecken vid om Moses själv har hittat på den gudomliga lagen som han lägger ner i de tio budorden, eller om det rent faktiskt är en Gud som har dikterat dem. Det går inte att avgöra i novellen just eftersom Gud är osynlig. Jfr Thomas Mann, *Das Gesetz*, Frankfurt a.M.: Ullstein, 1964. (På Selma Lagerlöf-arkivet på Kungliga Biblioteket i Stockholm finns för övrigt en korrespondens mellan Lagerlöf och Thomas Mann.) Se också min examensuppsats: Elise Iuul, *Kejsrer eller nar? – En retsfilosofisk og fortælleteknisk undersøgelse af Selma Lagerlöfs Kejsarn av Portugallien*, Københavns Universitet, 2006.
15. I Mikhail Bachtin, *Problems of Dostoevsky's Poetics*, övers. Caryl Emerson Manchester: Manchester University Press, 1984. Bachtin placerar tragedin tillsammans med den monologiska litteraturen och i motsats till polyfon litteratur. Han tar således inte hänsyn till att det i tragedierna också är tal om en flerstämmighet. Bachtin utestänger i sitt begrepp om det polyfona allt tal om handlingens meningsskapande funktion och tolkar Dostojevskijs romaner därefter, även om en roman som *Brott och straff* (1866) just skapar klarhet över Raskolnikovs öde genom skildringen av händelseförloppet. Raskolnikov infångas ju av sitt samvete trots sina försök att stå utanför, vilket inte minst framgår av hans samtal med polismästare Pofirij.
 16. Se Erik A. Nielsen, »Den tragiske kulde«, *Kritik*, nr 99, 1992, s. 92.
 17. Se också Martha Nussbaum, *Love's Knowledge: Essays on Philosophy and Literature*, New York & Oxford: Oxford University Press, 1990.
 18. Lagerlöf, *Löwensköldska ringen*, 1939, s. 48.
 19. Heinrich von Kleist, *Michael Kohlhaas*. Sämtliche Werke, Brandenburger Ausgabe, Frankfurt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1990.
 20. Lagerlöf, *Löwensköldska ringen*, 1939, s. 77.
 21. För en analys av det övernaturliga i novellen hänvisas till Tzvetan Todorovs redogörelse för och definition av det fantastiska i *Den fantastiske litteratur* (från 1970). Definitionen av det fantastiska är den tvekan personerna eller (den fiktive) läsaren känner, när hon möter det övernaturliga. Jfr Tzvetan Todorov, *Den fantastiske litteratur*, Århus: Klim, 1989, s. 28.
 22. Antigone försätts i samma dilemma. Hon älskar Haimon, som är son till Kreon, som är den som har dömt henne till döden. Hon kan välja att inte begrava sin bror med hänsyn till sin kärlek till Haimon, men väljer liksom Elsalill att lyda den gudomliga lagen och offra sig själv.
 23. Jag stödjer mig på Dorrit Cohns begrepp i *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton: Princeton University Press, 1983, s. 14 samt innehållet i den första delen: »Consciousness in Third-Person context«. Cohn beskriver tre tekniker som författare använder för att via en tredjeperson beskriva sina personers själsliv: Den första är »psycho-narration« där tredjepersonsberättaren berättar om personernas själsliv så att säga bakom ryggen på dem. Den andra är »quoted monologue« då tredjepersonsberättaren citerar personernas inre tankegång, som uppfattas som ett inre tal. Och den tredje är »narrated monologue«, då tredjepersonsberättaren återberättar personernas inre tankegång i ett språk som mer eller mindre är personernas eget språk. Inom »psycho-narration« redogör dessutom Cohn också för på vilket sätt berättaren kan lägga sig olika tätt på sina personer. Om berättaren är distanserad från sina personer (»dissonant psycho-narration«), kan det ge utslag i två berättardimensioner. Den ena är etisk – berättaren är här konkluderande och dömande (den explicite berättaren). Den andra är analyserande – berättaren är fördjupande och undersökande (den implicite berättaren).
 24. Lagerlöf, *Kejsarn av Portugallien*, 1939, s. 6.
 25. Vivi Edström uppmärksammar ett liknande berättarförhållande i *Gösta Berlings saga* där hon förklarar att jagberättaren både har en subjektiverande funktion på grund av det framträdande subjektet samt en objektiverande funktion på grund av den tidsmässiga distansen till stoffet. Jfr Vivi Edström, *Livets stigar: Tiden, handlingen och Livskänslan i Gösta Berlings saga*, Stockholm: Svenska Bokförlaget, 1969, s. 40. Av andra avhandlingar som tar upp det berättartekniska kan nämnas Bergenmar, *Förvildade hjärtan*, 2003 (om *Gösta Berlings saga*) samt Sven-Arne Bergman, *Getabock och gravlilja: Selma Lagerlöfs »En herrgårdssägen« som konstnärlig text*, Göteborg: Litteraturvetenskapliga institutonen vid GU, 1997 (om *En herrgårdssägen*).
 26. Lagerlöf, *Kejsarn av Portugallien*, 1939, s. 47–48.