

PER SIVEFORS

KLASS, KÖN OCH SHAKESPEARE

Elise Karlssons *Smuts*



TFL 2023:4

DOI: <https://doi.org/10.54797/tfl.v53i4.16885>

ISSN: 2001-094X

– Forskningsartikel –

Copyright © 2024 Author(s). This is an open access article distributed under the terms of the Creative Commons CC-BY 4.0 License (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>)

'Det finns sådant som tar död på lekfullheten. Man får tänka sig en Puck som vet det.'

'Sluta teoretisera!'

'Det är praktisk erfarenhet. Man får tänka sig en Puck som hemsöks av ...'

'Spela i stället för att hålla tal!'

'Visste du att Marx såg Puck som en metafor för revolutionens okynniga rörelse genom samhället?'

'Håll dig till manuset!'

'Det skulle vara lättare om vi inte fick ett nytt varje dag.'

Så här går diskussionen mellan skådespelaren Maria och regissören Charlie i Elise Karlssons *Smuts* (2021).¹ Citatet kan sägas belysa flera av romanens teman: ett fokus på prekaritet (svårhanterliga och ständigt skiftande arbetsförhållanden), klass (symboliserat av hierarkiska maktförhållanden i romanens teatermiljö), kön (en auktoritär manlig regissör gentemot en kvinnlig skådespelare) och, i samband med allt detta, en genomgående intertextuell koppling till Shakespeare. Romanen utspelar sig kring en uppsättning av *En midsommarnattsdröm* på en teater i Stockholm, som leds av paret Serner och Mikaela; den senare är ansvarig för nytolkningen av stycket, som beskrivs som "en dekonstruktion av hela pjäsen" (20).² Efter att tidigare ha arbetat på teatern är romanens huvudsakliga berättarjag Héléne tillbaka som dramaturg, assistent och stundtals sexuell partner till pjäsens regissör Charlie. Hennes arbetarklassbakgrund har inte gett henne en naturlig ingång till den kultursfär hon nu – mer eller mindre – vistas i, och hennes uppgifter på teatern består mest i att redigera och sammanfoga de manusbitar som Mikaela författat. En undersökande journalist, Clarice, ber berättarjaget att skaffa fram komprometterande informa-

tion om teaterns verksamhet, och efter att skådespelaren Maria, som gestaltar Puck, kommit till teatern med blåmärken och misshandels-spår bestämmer sig berättarjaget slutgiltigt för att kopiera och skicka över informationen. Det leder till rättegång med fällande utgång, och romanen slutar med att berättarjaget återvänder till sin tomma lägenhet medan Mikaela befinner sig ensam med den numera blinde Serner i deras storslaget inredda hem efter att den inte närmare beskrivna skandalen briserat i media. Bokens struktur återspeglar parallellerna och kontrasterna mellan de två kvinnorna, där kapitel berättade av Hélène varvas med korta avsnitt i andra person där 'duet' är Mikaela.

Det kan verka som ett övertydligt grepp att foga in världsdramatikens mest kanoniska manliga representant i en berättelse om klass, kultureliter och kvinnlig underordning. Men i *Smuts* aktiveras parallellerna på många plan. I den här artikeln argumenterar jag specifikt för att Shakespeareparallellerna i romanen fördjupar och utvecklar dess dubbla perspektiv på klass och kön. Klassematiken är ingalunda ny i Karlssons författarskap – hennes tidigare roman *Klass* (2017) har till och med samma huvudperson som *Smuts* – men här blir den i högre grad föremål för metalitterär behandling. Parallellerna mellan romanens gestalter och rollfigurerna i *En midsommarnattsdröm* är många, även om de ingalunda är schematiska: Oberon kan sägas motsvaras av både teaterns huvudman Serner och dess regissör Charlie, medan Puck speglas både i berättarjaget och, kanske mer uppenbart, i skådespelaren Maria. Berättarjaget har också drag gemensamma med pjäsens Helena, och då inte bara i sitt namn Hélène, och teaterns kvinnliga centralgestalt Mikaela saknar inte likheter med Shakespeares Titania. Shakespearekopplingarna sker dock på fler plan än rena karaktärslikheter: de är uttalat tematiska och ibland med en teoretisk spets, såsom till exempel i romanens invävning av Karl Marx allusioner till Shakespearepjäsens klasstruktur. Puck, som Marx omnämner i sitt välkända tal vid firandet av *People's Paper* 1856 (en text som Karlsson också citerar i romanens epigraf), blir något av en nyckelgestalt i romanen, men här rör det sig om en kvinnlig Puck, som får symbolisera underordningen av såväl romanens berättarjag som den kvinnliga skådespelare som spelar rollen. I vidare bemärkelse blir Puck den 'mullvad' som inte bara underminerar romanens teateruppsättning utan hela dess klasshierarki.

Frågan om romanens klassperspektiv implicerar frågan huruvida *Smuts* kan ses som 'arbetarlitteratur'. Allmänt kan romanen sägas spegla en förskjutning av det svenska litterära fältet i riktning mot klassfrågor.³ När Anneli Jordahls *Klass. Är du fin nog?* utkom 2003 var den uttryckliga utgångspunkten att klassfrågor inte uppmärksammades överhuvudtaget. I en ny upplaga av boken från 2018 menar Jordahl att "[v]iljan att tala och läsa om klassperspektiv är stor" jämfört med när boken först utkom, men frågar sig samtidigt "varför är det [...] så svårt att prata om klassförtryck med kollegor?"⁴ På ett delvis likartat sätt argumenterar Rasmus Landström för att arbetarlitteraturen åtnjutit en "formidabel renässans" under det senaste decenniet, men framställer också sin egen bok i ämnet som en intervention i ett otillräckligt belyst område.⁵ Detta motsägs delvis av det flertal böcker och studier i ämnet som utkommit på senare år,⁶ inte minst den serie antologier som Nordiskt nätverk för arbetarlitteraturforskning har publicerat sedan 2010.⁷ Det råder i vilket fall en bred konsensus om att arbetarlitteraturen faktiskt (på nytt) har blivit en viktig del av det skönlitterära fältet.

Är det då meningsfullt att diskutera *Smuts* som arbetarlitteratur? Det första, pragmatiska svaret på frågan är ja, eftersom Karlssons författarskap uttryckligen har diskuterats som just arbetarlitteratur av mer än en kritiker.⁸ Mer specifikt kan *Smuts* definieras som arbetarlitteratur utifrån de kriterier som Stefan Jonsson anför i en recension i DN av Karlssons tidigare roman *Linjen* (2015).⁹ För Jonsson blir *Linjen* ett exempel på hur arbetarlitteratur kan se ut i ett nyliberalt system där olika slags tillfälliga anställningar dominerar – vilket också gäller berättarjagets ekonomiska ställning i *Smuts*. Det är vidare helt möjligt, menar jag, att läsa Karlssons roman utifrån Beata Agrells begrepp 'arbetarlitteraritet', dvs. "en dynamisk aspekt av vilken text som helst, som till någon del skildrar lönearbetare utan makt och status i ett klassperspektiv".¹⁰ För Agrell handlar begreppet om *synliggörande* av samhällets klasskaraktär, vilket också kan sägas vara fallet i *Smuts*, med dess genomgående belysning av underordning och makt (och, än mer uppenbart, dess citat från Marx). Annorlunda uttryckt kan romanen sägas formulera sin klassgestaltning "i dialog med ideologiska föreställningar om att det inte längre skulle finnas något klass-samhälle",¹¹ även om klasstillhörigheten inte längre tydligt definieras

av traditionella arbetaryrken utan i relation till begrepp som prekaritet. Detta begrepp kommer att få betydelse för mitt resonemang i föreliggande artikel eftersom huvudpersonen i Karlssons roman just har en tydligt prekär ställning på arbetsmarknaden samtidigt som hon inte är en 'arbetare' i traditionell mening. Visserligen kan prekariat och arbetarklass ställas i motsättning till varandra i moderna arbetarskildringar, även om gränserna också kan bli suddiga, som Magnus Nilsson nyligen påpekat.¹² I *Smuts* är det uppenbart att romanen etablerar kopplingar mellan berättarjagets prekaritet och traditionella arbetaryrken, speciellt städarens/städerskans – en mycket vanlig yrkesreferens i romanen, liksom i Shakespeares pjäs, som vi skall se. Också genom sådana täta associationer förstärks intrycket att detta är en 'arbetarskildring'.

Men om *Smuts* utgör ett exempel på arbetarlitteratur speglar den också en betydelseförskjutning av själva begreppet, inte minst ifråga om en tydligare fokus på kvinnor i skildringarnas persongalleri (och ifråga om andelen kvinnliga författare av skildringarna), samt i ton och tematik.¹³ Jonsson ställer Karlssons *Linjen* i uttalad kontrast till den "episka, progressiva och maskulina anda" som präglat den traditionella arbetarlitteraturen och detsamma kan sägas om *Smuts* – en roman med bitvis klaustrofobiska inslag, där svärtan dominerar och fokuset är på en delvis maktlös kvinnlig huvudperson. I någon mån bekräftar romanen Beverley Skeggs tes från 1997 att "män i arbetarklassen kan använda klass som en positiv källa till identitet [...] men detta gäller inte arbetarklasskvinnor".¹⁴ Samtidigt finns det en tydlig ambition hos författaren att skapa ett komplext förhållande mellan kön och klass: de två dominerande kvinnogestalterna i boken, berättarjaget Héléne och hennes överordnade Mikaela, har skarpt kontrasterande klasstillhörigheter även om de på varsitt sätt är både offer och agenter i den manligt dominerade kulturvärld de befinner sig i. Dessutom är det, som vi skall se, berättarjaget som avgår med något slags seger över den socialt överordnade Mikaela, och detta just genom att berättarjaget till slut verkar erkänna sin klasstillhörighet. Därmed blir *Smuts* ett tydligt exempel på behovet av det som Åsa Arping kallar ett "flerriktat fokus" i analysen av modern arbetarlitteratur – i detta fall klass och kön.¹⁵

Att Shakespeare kan fungera som brännpunkt för ett sådant fokus illustreras kanske bäst av det faktum att det nyligen utkommit ytterligare en svensk roman med påfallande likartad miljö och tematik: Jenny Andreassons *Teatern* (2022).¹⁶ Också denna roman har ett kvinnligt berättarjag, utspelar sig runt en Shakespeare uppsättning på en teater i Stockholm och har ett tydligt fokus på arbete, kön och klass.¹⁷ En skillnad mellan de två romanerna är att *Teaterns* berättare är Shakespearepjäsens regissör och därmed har en maktposition som hennes motsvarighet i *Smuts* saknar; samtidigt är hon anställd på kontrakt och har en mycket diffus kunskap om sin arbetsrättsliga status. Huvudpersonen i *Teatern* är i mångt och mycket 'inne' i kultureliten men vill (kanske) ut, till skillnad från Karlssons berättarjag, som har en betydligt osäkrare tillgång till elitens privilegier. En annan olikhet är att *Teatern* accentuerar den feministiska kontexten mer än klassanalysen: medan *Smuts* använder Marx som stödpoint citerar *Teatern* istället Héléne Cixous, som även blir en uttrycklig referens för berättarjagets uppsättning av *Hamlet*.¹⁸ Trots dessa skillnader är det slående hur Shakespeare kan användas för att gestalta en modern arbetsmarknad och de mer eller mindre ofullbordade klassresor mot kulturfärens övre skikt som de kvinnliga huvudpersonerna i *Smuts* och *Teatern* representerar. I fråga om *Smuts* blir klasstematiken i *En midsommarnattsdröm* – förkroppsligad inte minst av hantverkarna, men också av Puck – av central betydelse för romanens gestaltning av prekaritet och underordning. Dessutom relateras, som vi skall se, underordningen till berättarjagets kön via namnligheten mellan romanens Héléne och pjäsens förnedrade Helena.

Min analys genomförs i två steg. Jag inleder med att diskutera specifikt hur klassdimensionen gestaltas i *Smuts* i anslutning till begrepp som 'gigekonomi' och 'prekariat'. Vidare förankrar jag romanens kopplingar till Shakespeares pjäs i termer av paralleller bland rollfigurer och tematik, och argumenterar för att *En midsommarnattsdröm* fördjupar och understryker klassaspekten på flera plan. I det andra avsnittet diskuterar jag hur romanens fokus på kön interfolieras med klass, och i det sammanhanget den roll pjäsens har för förståelsen av berättarjaget samt karaktärer som Maria, Mikaela och Serner.

Klass, arbete, *En Midsommarnattsdröm*

En av de mest uppenbara orsakerna till att *Smuts* kan läsas som en arbetarskildring är att berättarjaget kan sägas vara del av en 'gig-ekonomi': förutom sina tillfälliga uppdrag på teatern försörjer hon sig som författare av självhjälpsböcker, och trots att hon inte säger sig ha omedelbara ekonomiska problem¹⁹ är hon i en betydligt mer prekär ställning än teaterns välbärgade ledare Serner och Mikaela. Själva begreppet gigekonomi myntades naturligtvis för att belysa hur hela arbetsmarknaden alltmer liknar en frilansande kulturarbetares förhållanden.²⁰ Samtidigt *är* berättarjaget just kulturarbetare och därmed blir hennes roll dubbeltydig eftersom hon är 'gigarbetare' i både bokstavlig och överförd bemärkelse.²¹ Denna dubbeltydighet kan belysas av ett annat ofta använt begrepp i diskussioner av den samtida arbetsmarknaden, nämligen 'prekariat'. Termen syftar på den stora andel lönearbetare som saknar fast anställning och den därmed förknippade anställningstryggheten. I Guy Standings bok *The Precariat* (2011) betonar författaren att prekariatet inte bara upplever sitt arbete som otryggt utan som direkt meningslöst.²² För en aspirerande kulturarbetare som berättarjaget tänks dock arbetet nästan definitionsmässigt vara meningsfullt, innehållsrikt och styrt av egna val; bristen på 'trygghet' är här närmast en positiv 'frihet'. Å andra sidan är detta inte hur berättarjaget de facto beskriver sitt arbete, som är bokstavligen renons på mening.²³ Hennes uppdrag består i att sammanfoga de textfragment hon får av Mikaela till en fungerande, spelbar enhet, men hon upplever sig inte som en agent med kontroll över sin uppgift: "Vi får en scen i taget att arbeta med, får aldrig se helheten. Vet inte i vilken ordning de ska ligga. På så sätt försäkrar [Mikaela] sig om att hon trots allt skapar oss, inte vi oss själva" (21). I så måtto kan berättarjaget sägas förkroppsliga prekariatet, eller i mer traditionell bemärkelse till och med marxismens centralbegrepp alienation: arbetaren blir en kugge i maskineriet, förfrämligad från resultatet av sitt eget arbete.²⁴

Förutom dessa paralleller går det i viss mening att se berättarjagets ställning vid teatern som ett slags 'location-based on-demand work' i analogi med hur den västerländska arbetsmarknaden har utvecklats, särskilt sedan recessionen 2009.²⁵ Samtidigt saknar hennes arbete

flera av de attribut som ansetts utmärka den här typen av verksamhet: det sker exempelvis inte via en digital plattform (digitala medier har ingen större närvaro i *Smuts*). En annan skillnad är att berättarjaget inte interagerar med 'kunder' på det sätt som plattformarbetare i många fall förväntas göra. Hon är inte en del av teaterns ansikte utåt – är inte skådespelare eller på annat sätt synlig i media. Snarare än att vara medlem i den (oftast) ekonomiskt välbeställda medelklass som styr uppsättningen påminner hon om den grupp med litauiska arbetare som hjälper till med scenbygget (142–143). Hon är dessutom dotter till en utländsk man (53). I klasstermer hamnar hon därmed närmare botten av den hierarki där migranter underordnas svenska arbetare.²⁶ Hon och de representerar, med Landströms ord, "det arbete som det borgerliga samhället inte vill att allmänheten ska se", ett anonymt arbetslag bakom den framgångsrika fasaden.²⁷

Skillnaderna i ekonomiskt och kulturellt kapital mellan berättarjaget och paret Serner och Mikaela är uppenbara. De senare bor i en central, magnifikt inredd våning där allt andas prestige och ekonomisk stabilitet. Serner – vars namn givetvis kan läsas 'ser ner' – är en allestädes närvarande figur trots att han inte syns mycket till vare sig på teatern eller i romanen i stort: "Varför känns det som att det är Serner som fattar alla beslut? Varför känns det alltid som om Serner är här, som om det är för hans skull samtalen spelas upp?" (59).²⁸ Som ett slags motsvarighet till Shakespeares Oberon är han den skuggfigur som håller i trådarna, med rätt eller orätt, och romanen antyder också hans centrala ekonomiska roll: "Ändå försäkras det ofta och på de mest subtila sätt att han inte är här. Han är på resa, han *säkrar sponsorer*, han *bygger upp samarbeten*" (59; min kursiv). Om berättarjaget alltså motsvarar en av gigeekonomins proletärer med osäkra sociala aspirationer kan Serner sägas vara dess huvudsakliga kapitalist. Det är till och med frestande att se honom som en 'övervakningskapitalist' i Shoshana Zuboffs bemärkelse: en person som vakar över sina underordnade, inhämtar data med siktet inställt på vinst och upplevs som hotfullt närvarande även i sin frånvaro.²⁹ Men parallellen skall inte överdrivas – trots allt handlar *Smuts* i högre grad om kulturellt kapital än om ekonomiskt, och Serner är genomgående en diffus skugggestalt snarare än en genomarbetad karaktär.

Om det alltså finns vissa problem med att läsa paret Serner och

Mikaela som 'kapitalister' är berättarjagets roll som 'arbetare' också i behov av nyanserad analys. Å ena sidan kan berättarjaget sägas tillhöra prekariatet snarare än arbetarklassen eftersom hon saknar både fast anställning och en tydlig yrkesidentitet; som tidigare nämnts gör vissa arbetarskildringar en poäng av att skilja på prekariat och arbetarklass.³⁰ Å andra sidan skapar romanen genomgående associationer till en traditionell arbetarprofession, nämligen städning. Smuts och klass förknippas ofta med varandra,³¹ städerskor dyker upp i flera episoder i romanen, i regel utan röst och alltid utan namn, och Serner och Mikaela har naturligtvis en städerska till sitt hem (249). 'Städerskan' kan rentav sägas utgöra en länk mellan arbetarklass och prekariat, då berättarjaget även kan sägas vara en 'städerska' som putsar upp Mikaelas idéer och gör dem systematiska och spelbara: "Trots att det jag har framför mig är fragment måste jag få dem att haka i varandra, tolka spåren [Mikaela] har lagt ut" (20). Dessutom sägs berättarjagets pappa ha arbetat som städare medan han fortfarande var i livet (201). Å andra sidan framhåller hon ofta sin egen inkompetens som städerska av sitt eget hem, vilket kan läsas som en hänsyftning på hennes egen bristande klassmässiga förankring: en oförmåga att utföra de sysslor som anses 'typiska' för hennes bakgrund.³² Med andra ord är hon vare sig helt tillhörig den intellektuella medelklassen eller en fullvärdig 'arbetare'.³³ Romanens glidning mellan de symboliska och bokstavliga betydelserna av 'städning' kan dessutom sägas spegla den föränderliga betydelsen av själva termen 'arbetare' från att enbart omfatta manuellt arbete till att också inbegripa det 'intellektuella' men föga prestigeladdade arbete som berättarjaget utför.³⁴

Romanens diskussion av klass och arbete tydliggörs av dess genomgående förankring i Shakespeares pjäs. Till att börja med delar berättarjaget sin städarroll med Puck, tjänsteanden som deklarerar i slutet av *En midsommarnattsdröm*: "Jag har kommit med min kvast / För att städa upp i hast" (5.1). Det är också berättarjagets vidarebefordran av dokument från teatern till Clarice som slutligen leder till rättegången och teaterns fall – en 'städning' av både intrigen och scenen. I denna sekvens motsvaras Shakespeares Oberon snarast av teaterns regissör Charlie (också Oberon är ju ett slags 'regissör' i Shakespeares pjäs) som konfronterar berättarjagets Puck med hennes 'misstag'.³⁵ Charlie skriker "Vad har du gjort?", och

berättarjaget tänker: ”Om jag hade kunnat svara på Charlies fråga hade jag sagt att de aldrig förstod vilken berättelse de var i och nu är den slut. Dags att montera ner scenen” (188). I och för sig spelar berättarjaget inte Puck i själva pjäsuppsättningen – ett faktum jag strax skall återkomma till. Här vill jag bara poängtera att även om hennes underordning blir tydlig, är det också uppenbart att hon (och Puck) inte spelar enligt underordningens regler.³⁶ Både hon och Puck kan dessutom sägas vara ’outsiders’ i förhållande till uppsättningen respektive pjäsens värld.³⁷

Ytterligare paralleller mellan berättarjaget och rollfigurer i Shakespeares pjäs bidrar till att understryka Hélénes tvetydiga sociala och ekonomiska ställning. Hennes skenbart intellektuella arbete som skribent liknar snarare hantverkarens roll än den ’riktiga’ författarens, vilket symboliseras av den låga kulturella statusen hos självhjälpsböckerna hon skriver och av hennes beroendeställning till Mikaela. Det blir därmed belysande att sätta henne i relation till hantverkarna i Shakespeares pjäs. Här ger Göran O. Erikssons kommentar till sin översättning av *En midsommarnattsdröm* från 1979 vissa uppslag: hantverkarna, efter att ha uppfört sin pjäs, ”tvingas inse att den värld de har försökt härma inte alls är deras [...] Nu får de för första gången anledning att särskilja sig som klass, i kontrast mot det styrande skiktet”.³⁸ En sådan optimistisk, potentiellt ’revolutionär’ tolkning kan vid första anblick verka utesluten för huvudpersonen i *Smuts*.³⁹ Det ”styrande skiktet” är något hon tar sig in i även om det i slutändan är oklart i vilken grad hon lyckas förändra det (eller sig själv). Å andra sidan antyder romanen faktiskt en lösning i form av att solidarisera sig med sitt ursprung och den verkliga och symboliska smuts berättaren kommer från. När berättarjaget återvänder till sin lägenhet efter flera månaders frånvaro under rättegången konstaterar hon: ”Jag har försökt gå vilse, jag har kommit hem. En vagt syrlig lukt. Smutsen här är bara min” (233). Liksom hos Shakespeares hantverkare är det alltså återgången till ursprunget snarare än att ”härma” den dominanta klassens åtbörder som skapar något slags frigörelse.

Om detta klassperspektiv blir tydligt för läsaren är det desto mer av en blind fläck för de som sätter upp romanens *Midsommarnattsdröm*. Personerna i teatergruppen framställs som verklighetsfrämmande också av dess egna medlemmar.⁴⁰ När klassperspektivet väl

artikuleras avvisas det bryskt av regissören Charlie, som vi sett i det inledande citatet till denna artikel. Skådespelaren Maria, uppsättningens Puck, låter sig inte avvisas: ”Visste du att Marx såg Puck som en metafor för revolutionens okynniga rörelse genom samhället?” (88). Även om inga referenser ges är det uppenbarligen Marx tidigare omnämnda tal vid firandet av *People’s Paper* 1856 som Maria har i åtanke: ”In the signs that bewilder the middle class, the aristocracy and the poor prophets of regression, we do recognise our brave friend, Robin Goodfellow [Puck – min anmärkning], the old mole that can work in the earth so fast, that worthy pioneer – the Revolution”.⁴¹ Liksom i Marx perspektiv på Shakespeares pjäs blir Puck i romanen den mullvad som arbetar i jorden – smutsen igen – emot den klass som både sätter upp och ser pjäsen. Samtidigt är det återigen berättarjaget, snarare än Maria, som är ’mullvaden’ som underminerar hela teaterbyggets klassamhälle, då hon gräver fram den information som journalisten Clarice vill ha. Detta maktförhållande är naturligtvis inget som de överst i hierarkin – Serner, Mikaela, Charlie – reflekterar över.

Blindheten för klassperspektivet går igen också i romanens miljöskildringar. Mycket av handlingen försiggår, förutom på teatern, på barer, kaféer och i sovrum – ett slags drömvärld dit åtkomsten bestäms av sociala och ekonomiska privilegier. I motsats till tidigare arbetarskildringar definieras inte berättarjaget genom sin längtan efter ’bildning’ och böcker – dessa har hon redan tillgång till⁴² – utan av att befinna sig på insidan av en privilegierad sfär där hon också kan ses utifrån. Hon är naivt lycklig över att hennes överordnade kollegor på teatern kan ge henne tillträde till dessa platser, som i sin tur skildras som ett slags teatrar: ”Kaféet har stora glasfönster, brukar se härligt ut när man går förbi. Men man sitter på barstolar och personalen är ointresserad av att ta ens beställning om man inte är stammis. Charlie är det, som tur är” (55). I *En midsommarnattsdröm* är den flytande gränsen mellan teater och verklighet, dröm och vaka, ett centralt ledmotiv, och i *Smuts* används detta för att aktualisera pjäsens klasstematik. Mikaelas och Serners pampiga våning, i sig en uppenbar symbol för ägarnas ekonomiska och kulturella kapital, är en noggrant uppbyggd teater (skillnaden mellan dem är rentav oklar för Mikaela: ”Var det i våningen eller på scenen? Var det i

drömmen eller i din klarvakenhet? Den som aldrig tycks gå över”, 193), dit endast utvalda har åtkomst och dit verkligheten når först mot slutet, när berättarens och Clarices avslöjande har spridits till media. Mikaela skildras här i andra person: ”Du går fram till fönstret och ser ut. De därnere vinkar upp mot dig, de skriker. Fönstret är stängt, du behöver inte höra orden. De sträcker upp mikrofoner, som om mikrofoner kunde nå dig här” (191). Detta kan förstås som en inversion av det tidigare klassperspektivet: om Serner med viss tvekan kan sägas utgöra romanens ’övervakningskapitalist’ har förhållandena här vänts om. Övervakarna har själva blivit övervakade, eller, i Shakespeares termer, dröm har definitivt blivit vaka: ”tänk er / Att ni bara sovit här / Medan fruktan och begär / Tog gestalt som i en dröm” (5.1).

Denna omvända maktrelation kan också läsas i termer av skiftande relationer mellan romanens män och kvinnor, och jag övergår nu till att sätta dessa i uttryckligt förhållande till klassgestaltningen i *Smuts*. Även här, som vi skall se, är Shakespearekopplingarna centrala.

Kön och klass

En fråga som redan berörts i denna artikel är vad som händer när en manligt dominerad, progressiv arbetarlitteratur avlöses av ett ”pessimistiskt prekariat” med en tydligare närvaro av både kvinnliga rollfigurer och kvinnliga författare. Ett uppenbart svar är synliggörandet av kvinnlig underordning, och mycket riktigt är ett av romanens viktigare ledmotiv just klassperspektivets sammanflätning med frågor om kön. Också här fördjupas parallellerna med och kontrasterna mot *En midsommarnattsdröm*. I romanens avsnittsrubriker omnämns berättarjaget i tur och ordning med namnformerna ”H”, ”Hell”, ”Helen” och slutligen ”Hélène”, i vad som verkar vara en hänsyftning på hennes utveckling under romanens gång: hennes ’växande’. Som vi redan sett innebär det dock inte att hon gör en ’klassresa’ eller byter plats med de som styr över teatern – snarare kan hennes namn förstås som ytterligare en allusion på hennes underordning i anslutning till Shakespeares persongalleri. ”Hélène” är nästan samma namn som Helena i *En midsommarnattsdröm*, den kanske mest uppenbart självförnedrande rollfiguren med sin fåfänga vädjan till den förtrollade

Demetrius. Helenas replik ”Jag är din spaniel; och, Demetrius, / Ju mer du slår mig vill jag krypa för dig”⁴³ kan i någon mån sägas beskriva berättarjagets förhållande med pjäsens regissör Charlie, även om hon inte ”kryper” mot romanens slut, när Charlie faktiskt slår henne (188).⁴⁴ I det avseendet beskrivs den kvinnliga sexualiteten – för övrigt inget starkt framträdande tema i *Smuts* – som något problematiskt, men också som en ’förtrollning’ som kan brytas, om än inte utan komplikationer. Här kan Bibi Jonssons analys av arbetarklass och kvinnlig sexualitet i två 30-talsromaner av Moa Martinson och Elsie Johansson ge vissa insikter. Sexualiteten ”förknippas med skam, och skammen behärskas genom att största möjliga renlighet beaktas. Tvättandet och städandet blir till viktiga element i kvinnomoralen: Så länge kvinnan är ren och prydlig är hon oantastlig”.⁴⁵ Som tidigare diskuterats är städning och hygien ett uppenbart ledmotiv i *Smuts*, men också det faktum att berättarjaget i slutändan solidariserar sig med smutsen snarare än att lyckas eller ens vilja avlägsna den. ”Jag ångrar att jag gjorde slut” (232), tänker berättarjaget om sin tidigare partner Olov, men övergår som vi sett genast till att reflektera över att smutsen i hennes tomma lägenhet bara är hennes egen (233). Hon har (nästan) lagt såväl sexualiteten som det arbetarklassiga renlighetsnitet bakom sig, vilket på sätt och vis både stöder och motsäger Jonssons analys. Berättarjagets förhållanden framställs som destruktiva och sexualiteten som något som delvis övervinns, men vägen dit går inte genom ett renstädad hem.

Förutom sexualiteten tar *Smuts* tydligt fasta på det faktum att illusionen och förtrollningen i Shakespeares pjäs drabbar de kvinnliga rollfigurerna hårdast. Helenas förnedring gentemot Demetrius i akt 2.1 speglas i Titanias, som förtrollas på Oberons initiativ att bli förälskad i hantverkaren Botten, en person hon naturligtvis aldrig skulle se åt i andra sammanhang. I *Smuts* är det de kvinnliga huvudpersonerna Hélène och Mikaela som tydligast blir offer för ’förtrollningar’, även om romanen ställvis gör dem till handlande subjekt. Även om de klassmässiga skillnaderna mellan Hélène och Mikaela är avsevärda är på så vis den sociala underordningen i romanen länkad till kvinnlig underordning. *Smuts* kan därmed sägas gestalta det som Anneli Jordahl kallade ”[d]et dubbla underläget – kön och klass” i sin bok från 2003.⁴⁶

Detta perspektiv blir tydligt i beskrivningen av uppsättningens scenrum. Teaterns scenograf Mads sägs vara ”inspirerad av Titanias palats, dockskåpet sir Nevile Wilkinson lät bygga åt sin dotter 1922” (117). När berättarjaget kommer hem ”googlar” hon ”på Titanias palats”, och beskriver det: ”Inredningen är i enlighet med tidens ideal [...] Ett fängelse” (120). Åtminstone sedan Ibsens *Ett dockhem* har dockskåpet naturligtvis tjänstgjort som en metafor för kvinnlig instängning.⁴⁷ Wilsons dockskåp har också tolkats som en symbol för idén om ’hemmets lugna vrå’ under tiden efter första världskriget – en efterlängtd motvikt till offentligheten och slagfältet.⁴⁸ I romanen blir emellertid ’dockskåpet’ medvetet nedsmutsat som en del av scenografens arbete: inför premiären visar det sig att ”[d]e glänsande möblerna, väggarna, golvet, ja hela scenografin är fullkomligt täckt av lera” (144). I detta scenrum av smuts blir Puck (Maria) innesluten och tystad: ”I många av scenerna är Maria ensam, klädd i blekt linne som klibbar mot huden, stänken av lera. Ofta är Maria stum, medan de andra går kring henne. Som om hon redan är borta” (145).⁴⁹ Roman-titelns ’smuts’ blir här något som isolerar den kvinnliga skådespelaren, men blir också ånyo en metafor för bokens klassperspektiv.

Det är därmed inte enbart kvinnors underordning gentemot män som romanen, eller uppsättningen, synliggör. Helenas replik till Demetrius i *En midsommarnattsdröm* – ”Kan jag begära sämre ställning än hos dig – / Och ändå är det den jag längtar upp till”⁵⁰ – kan naturligtvis sägas gå igen i berättarjagets relation till Charlie i *Smuts*, men den kan också läsas som en mer allmän sammanfattning av hennes prekära ställning på teatern och i kulturlivet. Dessutom är den tydligast ’överordnade’ personen i förhållande till berättarjaget inte teaterchefen Serner, som får mycket litet direkt utrymme, utan hans partner Mikaela, som är den dominerande kraften gentemot berättarjaget (och alla andra på teatern): ”För henne är vi alla skuggor. En idévärld hon har skapat” (21). Än mer uppenbart blir detta maktperspektiv i berättarjagets reflektion, med tydlig hänсыftning på Mikaela, att ”[d]et finns människor för vilka makten är allt. En del av dem är kvinnor. Man får aldrig glömma det” (199). Som vi tidigare sett är det Mikaela som ’skapar’ resten av teatermedarbetarna genom sina texter. Å andra sidan kan berättarjaget sägas ’skapa’ Mikaela, inte bara i så måtto att hon förvandlar hennes textfragment till en fysiskt

gestaltningssbar text. Det ligger nära till hands att se berättarjaget som den namnlösa röst som tilltalar Mikaela som ”du” i partierna som handlar direkt om henne. I så fall ger hon Mikaela ’form’ också i mer bokstavlig bemärkelse. Även i scenen med Maria reflekterar den kvinnliga berättarrösten över sin aktiva roll i skapandet: ”Ett språk. Hennes ord i dem. Hans ord i hennes. Mina ord som sammanfogar allt” (145). Med andra ord: även om läsaren genomgående påminns om den sociala och ekonomiska klyftan mellan Mikaela och berättarjaget gör romanen en tydlig poäng av att båda besitter makt över språket – och att berättarjaget i slutändan är den som avgår med ett slags seger. En sådan språklig seger kan traditionellt sägas vara manligt kodad – det finns, som Jordahl framhåller, en tradition av arga arbetarklassgrabbar som ”erövrar världen med en skrivmaskin” medan arbetarkvinnan ”talar tyst och spelar vanlig”⁵¹ – men här gestaltas konfliktytan istället mellan två kvinnor.

Klassperspektivets interfoliering med kön framgår också av själva uppsättningen av pjäsen. Det är tydligt att romanen framhäver Pucks karaktär av offer – ett kvinnligt offer: ”Puck som Ofelia. Puck som berättelsens hjärta” (167). Skådespelaren Maria kommer vid ett tillfälle till teatern med ansiktet fullt av blåmärken. Dessa sminkas nödortfött över, föreställningen äger rum, men Maria visar upp sina skador under den kroppsstrumpa hon är iklädd för rollen: ”Puck väser sin replik, men i stället för att blotta kroppsstrumpan river hon upp den, torson blottas, över halsen en bred röd linje, som en snara” (177). Men i Marias gestalt blir Puck inte bara ett offer utan också – återigen – den ’mullvad’ som undergräver hela teaterbygget; det är nämligen just denna episod som slutligen driver berättarjaget att skicka det komprometterande materialet till Clarice. Givet Marx diskussion är det alltså teaterns Puck – här representerad av Maria och, som vi sett, berättarjaget – som underminerar teaterns klassystem. Kvinnornas uppror blir också ett klassuppror.

Naturligtvis överlever inte teatern skandalen, och dess ledare Serner – vars namn som tidigare påpekats alluderar på synsinnet – blir blind, i ett symboliskt utplånande av den manliga blicken, men också av den klasshegemoni han representerar.⁵² Likt Oberon är han en man som opererar i teaterns skuggor, men till skillnad från alfernas kung får han sin maktposition definitivt upplöst. I slutet

av Shakespeares pjäs deklarerar Oberon, upphovet till de flesta av pjäsens missförstånd, sin och alfernas välgörande närvaro i familjelivet och den reproduktiva sexualiteten:

Vi är med i brudgemaket,
Håller varje brudpar vaket
Så de barn de avlar här
Ska gå fria från besvär
Och de själva som förut
Älska troget livet ut.⁵³

Föga överraskande slår *Smuts* an ett annat och mer dissonant slutackord. Romanen slutar med en början, med Mikaelas dubbelbottnade fråga ”[ä]r det nu vår stora kärlek ska börja?” (253), efter att hon har greppat en kniv i köket och gått in i salongen där Serner sitter. Mannens blick och penetration ersätts här med en blind, passiv man som penetreras av ett knivblad. Samtidigt är det oklart om denna handling – som antyds snarare än faktiskt beskrivs – förändrar något i den grundläggande klasstruktur där Mikaela och Serner utgjort toppskiktet. Strax innan episoden med kniven ställer parets städerska – ännu en anonym medlem av yrkeskåren – frågan ”Och vem ska städa upp den där röran?” (249). I olikhet med Puck, pjäsens tjänstvillige städare, ställer denna sista i raden av städerskor i *Smuts* en fråga snarare än besvarar den i handling. Inga svar ges dock; det sägs inte ens ut vad ”röran” består av. Den sociala underordningen består bortom romanens slut, även om städerskeklassen – den dubbel underordnade kategorin kvinnliga arbetare – nu slutligen getts en egen röst.

Avslutande reflektion

Det är lätt att se hur Karlssons användning av Shakespeares pjäs – med dess grundmurade rykte som ’romantisk komedi’ – betonar mörkret och skuggorna som också finns i *En midsommarnattsdröm*. Denna teknik har Karlsson själv uppmärksammat i en intervju.⁵⁴ Det ligger också i linje med den uppsättning som romanen skildrar: den är en komedi ”som blivit drama” (56). I viss mån går det också

att se romanens förhållande till *En midsommarnattsdröm* i samma termer som teatern i romanen förhåller sig till Shakespeares original, det vill säga som en ”dekonstruktion av hela pjäsen” (20). Det är dock tveksamt om romanens användning av Shakespeare kan läsas som en ’dekonstruktion’ i strikt bemärkelse. Snarare leder den, som jag försökt påvisa, till en fördjupad förståelse för det dubbla fokus på klass och kön som båda texterna har.

Smuts genomför alltså en mångbottnad läsning av Shakespeares pjäs, där Puck blir både offer och agent, och även Oberons maktspel i pjäsens periferi både förstärks och kringkärs. Titelns smuts är inte bara kopplat till klass i allmänhet, utan även till Marx specifika läsning av klassperspektivet i Shakespeares pjäs. Det framgår också av romanen att maktperspektivet även handlar om kvinnors underordning – inte bara av män utan också, uttryckligen, av andra kvinnor, som i sin tur har en högre social och ekonomisk ställning. Dessa konfliktytor – klass och kön – blir gestaltade i de ofta förekommande hänsyftningarna på den traditionellt sett ’kvinnliga’ aktiviteten städning. *Smuts* kan i så måtto definitivt betraktas som en idéroman, vilket också återspeglades i recensionerna, men det står även klart att Shakespearestoffet har haft en stark och bärande betydelse för gestaltningen av idéerna. Pjäsens tematik blir också, på ett avgörande vis, romanens.

Noter

- 1 Elise Karlsson, *Smuts* (Stockholm: Natur och kultur, 2021), 88. Referenser till *Smuts* ges i parenteser i texten. Shakespearecitaten återges i Göran O. Erikssons översättning (Stockholm: Ordfront, 2003), som saknar radnummer; här anges därför endast akt och scen.
- 2 Flera recensenter påpekade att romanens teater har drag av den ”klubb” kring vilken Svenska Akademiens kris 2017 briserade; se t ex Malin Ullgren, ”Elise Karlssons roman ekar av saker som framkom kring Kulturprofilen”, *Dagens Nyheter*, 2021-09-15, <https://www.dn.se/kultur/elise-karlssons-roman-ekar-av-saker-som-framkom-kring-kulturprofilen/>). Som Per Klingberg framhåller kan dock inte romanen läsas som en enkel nyckelroman: ”Elise Karlsson blottar revorna i finkulturens fasad”, *Svenska Dagbladet*, 2021-09-16, <https://www.svd.se/a/y48V5x/elise-karlsson-blottar-revorna-i-finkulturens-fasad>. Också Karlsson själv har uttryckt sig skeptiskt till tanken: ”[d]et är klart att det är en roman som förhåller sig till metoo-åren, Forum och Akademiskandalen. Men jag blev förvånad när jag

- läste recensionerna, över att den så himla mycket upplevdes som en nyckelroman, för så har jag inte tänkt på den. Jag har inte ens varit på Forum. Märkliga maktstrukturer finns överallt”. Se Matilda Källén, ”Krisen i Svenska Akademien har skapat en skönlitterär våg”, *Dagens Nyheter*, 2021-11-19, <https://www.dn.se/kultur/krisen-i-svenska-akademien-har-skatat-en-skonlitterar-vag/>. Jag ansluter mig till dessa uppfattningar i så måtto att jag inte vidare kommer att diskutera verklighetsbakgrunden till *Smuts*.
- 3 Intressant nog speglas inte detta i särskilt hög grad i recensionerna av *Smuts*. Ullgrens recension i DN omnämner förtjänsterna i romanen men menar också att ”[s]toffet framstår bitvis som en vittfammande skiss, en mindmap”, och betonar anknytningen till ”krisen kring kulturscenen Forum” (”Elise Karlssons roman”). Jenny Högström i *Aftonbladet* nämner åtminstone klassperspektivet, men verkar avfärda det som otillräckligt genomfört: ”Karlsson är skicklig på att gestalta tystnaden, klassaspekterna, stämningen och obehaget. Men när det blir typ en spänningsroman i högborgerlig kulturmiljö med välkänt motiv och välkända förebilder, då har hon tappat mig för länge sedan” (”Ner till kallarkulturen – och tillbaka till Metoo”, *Aftonbladet*, 2021-09-16, <https://www.aftonbladet.se/kultur/bokrecensioner/a/L5Pjoq/ner-till-kallarkulturen--och-tillbaka-till-metoo>). Som Magnus Nilsson påpekar verkar klassperspektivet vara en blind fläck i mottagandet av Karlssons författarskap, t o m av romanen med den uppenbara titeln *Klass*; se ”Vart tog klassperspektivet vägen? Magnus Nilsson om mottagandet av Elise Karlssons *Klass*”, *Ord och Bild*, 2017-10-09, <http://www.tidskriftenordobild.se/ordoblogg/category/kritik-vart-tog-klassperspektivet-vgen-magnus-nilsson-om-mottagandet-av-elise-karlssons-klass>.
 - 4 Anneli Jordahl, *Klass. Är du fin nog?* (Stockholm: Atlas, 2018), 19–20.
 - 5 Rasmus Landström, *Arbetarlitteraturens återkomst* (Stockholm: Verbal, 2021), 27.
 - 6 Till exempel Åsa Arping, *Att göra klass: Nedslag i svensk samtidsprosa* (Göteborg: Makadam, 2022); Magnus Nilsson, *Arbetarlitteratur* (Lund: Studentlitteratur, 2006); Landström, *Arbetarlitteraturens återkomst*; samt de i följande noter anförda källorna.
 - 7 Bibi Jonsson et al. (red.), *Från Nexø till Alakoski: Aspekter på nordisk arbetarlitteratur* (Lund: Lunds universitet, 2011); Bibi Jonsson et al. (red.), *Från Bruket till Yarden: Nordiska aspekter på arbetarlitteratur* (Lund: Lunds Universitet, 2014); Beata Agrell et al. (red.), *’Inte kan jag berätta allas historia’*: *Föreställningar om nordisk arbetarlitteratur* (Göteborgs Universitet, 2016); Christine Hamm, Ingrid Nestås Mathiesen och Anemari Neple (red.), *Hva er arbeiderlitteratur? Begrepsbruk, kartlegging, forskningstradisjon* (Bergen: Alvheim & Eide, 2017); Margareta Fahlgren, Per-Olof Matsson och Anna Williams (red.), *Arbetsförfattaren: Litteratur och liv* (Möklinta: Gidlunds, 2020); Anker Gemzøe et al. (red.), *Nordisk arbejderlitteratur: Internationale perspektiver og forbindelser* (Ålborg: Aalborg Universitetsforlag, 2023).
 - 8 Se exempelvis Arping, *Att göra klass*, 147–148; Landström, *Arbetarlitteraturens återkomst*, 31–32.
 - 9 Stefan Jonsson, ”Elise Karlsson: ’Linjen’”, *Dagens Nyheter*, 2015-04-09, <https://www.dn.se/kultur-noje/bokrecensioner/elise-karlsson-linjen/>; också citerad i Landström, *Arbetarlitteraturens återkomst*, 32.
 - 10 Beata Agrell, ”Arbetarlitteratur och arbetarlitteraritet: Metoddiskussion med tillämpningar”, i Hamm et al., *Hva er arbeiderlitteratur*, 33–52, 35.

- 11 Magnus Nilsson, "Arbetarlitteraturen och klassamhället", i *Klass i Sverige: Ojämligheten, maken och politiken i det 21:a århundradet*, red. Daniel Suhonen, Göran Therborn och Jesper Weithz (Lund: Arkiv, 2021), 367–385, 377.
- 12 Magnus Nilsson, "Precarity and Class Consciousness in Contemporary Swedish Working-Class Literature", *Humanities*, vol. 12 (2023:28), 1–12, 5–6, <https://doi.org/10.3390/h12020028>.
- 13 Förskjutningen mot kvinnliga arbetarförfattare och kvinnliga arbetares erfarenheter har blivit föremål för relativt omfattande behandling. En kortfattad översiktlig diskussion finns i Nilsson, "Arbetarlitteraturen och klassamhället", 371–372; för mer ingående analys, se exempelvis Arping, *Att göra klass*; ett flertal fallstudier finns även i de antologier som listas i not 7.
- 14 Beverley Skeggs, *Att bli respektabel: Konstruktioner av klass och kön*, Annika Persson, övers., (Göteborg: Daidalos, 1999), 120.
- 15 Arping, *Att göra klass*, 13.
- 16 Jenny Andreasson, *Teatern* (Stockholm: Norstedts, 2022).
- 17 För diskussion av Andreassons roman med fokus på arbete och klassaspekter, se Per Sivefors, "Alienating Hamlet: Precarious Work in Jenny Andreasson's *Teatern*", *Critical Survey*, vol. 35 (2023:4), 41–57, [10.3167/cs.2023.350404](https://doi.org/10.3167/cs.2023.350404).
- 18 Andreasson, *Teatern*, 138.
- 19 Berättarjagets väninna Roz frågar henne: "Du har ju andra grejer du kan göra? Inte som du har ont om pengar, då frågar du väl din morsa?" och berättarjaget bekräftar, "Ja det är klart, och nej det vill jag helst inte". Samtidigt är arbetet hon utför "inte jättebra betalt" (45–46), så hon verkar inte direkt övertygad om sin egen ekonomiska soliditet.
- 20 Begreppet 'gig economy' har ofta försetts med positiva konnotationer till ett fritt och individuellt val av en fri aktör på arbetsmarknaden: "a free agent pursuing the next job in return for money, yet in no way beholden to the company that supplies the work: free to pursue whatever he or she wishes and even not to work at all if they so choose, with no semblance of any long-term expectations attached to any work that they undertake"; se Alex De Ruyter och Martyn Brown, *The Gig Economy* (Newcastle: Agenda, 2019), 5. Som författarna framhåller är det naturligtvis diskutabelt i vilken mån sådant arbete verkligen innebär ett fritt val, och som vi strax skall se upplever sig huvudpersonen i *Smuts* knappast som en "fri aktör".
- 21 Detta är ännu en likhet med Andreassons roman: Sivefors, "Alienating Hamlet", 43.
- 22 Guy Standing, *The Precariat: The New Dangerous Class* (London: Bloomsbury, 2011).
- 23 Kulturarbetares försämrade ekonomiska villkor kan naturligtvis reducera den upplevda meningsfullheten hos arbetet och skapa intrycket att det inte finns några egentliga skillnader mellan t ex ett 'gig' som musiker och ett 'gig' som cykelbud. Se Nilsson, "Precarity and Class Consciousness", 4–5.
- 24 Marx teori om alienation framläggs särskilt i hans *Ekonomisk-filosofiska manuskript*, först utgivna 1932. Svensk översättning av Sven-Eric Liedman tillgänglig som Karl Marx, *Ekonomisk-filosofiska manuskript*, hämtad 20 mars 2022, <https://www.marxists.org/svenska/marx/1844/40-d005.htm>.
- 25 Se särskilt Paul Glavin, Alex Bierman och Scott Schieman, "Über-Alienated: Powerless and Alone in the Gig Economy", *Work and Occupations* vol. 48 (2021:4), 399–431, <http://dx.doi.org/10.1177/07308884211024711>.

- 26 För denna hierarki, se t ex Nilsson, "Precarity and Class Consciousness", 2. Som Nilsson påpekar finns också en hierarki mellan migranter från olika länder, vilket dock inte är relevant för föreliggande analys.
- 27 Landström, *Arbetarlitteraturens återkomst*, 105.
- 28 Detta upprepas på sidan 105: "Serne är alltid här i bakgrunden, i tankarna".
- 29 Se Shoshanna Zuboff, *The Age of Surveillance Capitalism: The Fight for the Future at the New Frontier of Power* (London: Profile Books, 2019), *passim*.
- 30 Se den tidigare anförda Nilsson, "Precarity and Class Consciousness", 5–6.
- 31 Som berättarjaget uttrycker det efter rättegången: "Vi har varit uthålliga. Vi har väntat. Vi känner igen smuts när vi ser den. Man måste ha klass för att göra det" (227). Naturligtvis går det att peka på romanens titel *Smuts* tillsammans med Karlssons tidigare *Klass*.
- 32 "Jag putsar inte fönstren den här helgen heller. Men jag börjar rengöra spisknopporna och ger inte upp förrän de glänser. De sticker ut, för jag har inte rengjort resten av ugnen lika noggrant" (162). De smutsiga fönstren utgör något av ett ledmotiv i romanen – redan dess allra första mening handlar om en fönsterputsning som avbryts av ett telefonsamtal (11) och på nästa sida förstår vi att "[r]utorna kommer inte att bli putsade idag heller" (12). Kanske kan detta också sägas accentuera den brist på 'genomskinlighet' som präglar hela romanens teatervärld.
- 33 Jfr. Arping, *Att göra klass*: "[k]lassresenärerna beskriver sig som dubbelt 'hemlösa'" (211). Städrollen är naturligtvis också kvinnligt kodad; se mitt nästa avsnitt för diskussion.
- 34 Jfr. Landström, *Arbetarlitteraturens återkomst*: "Vad händer med arbetarlitteraturen när det inte längre finns en stor berättelse om arbetarklassen och arbetarrörelsen? Hur förvandlas dess former när ett progressivt (manligt) proletariat ersatts av ett pessimistiskt prekariat?" (32–33).
- 35 Puck blandar naturligtvis ihop Demetrius med Lysander då han droppar blomsaft på den senares ögon, inte på Demetrius som Oberon uppdragit åt honom. Oberon anklagar Puck: "Du bara slarvar. Ständigt tar du miste – / Såvitt du inte gör det här med flit" (3.2).
- 36 Å andra sidan har inte berättarjaget fullt ut den "ability to be the agent of metamorphosis, to transform himself and others" som Peter Holland ser som Pucks mest karakteristiska drag; se "Introduction", i William Shakespeare, *A Midsummer Night's Dream*, Peter Holland red. (Oxford: Oxford University Press, 1994), 1–126, 47.
- 37 Puck, med Alexander Leggatts ord, "appears to mortals – when he appears at all – in an assumed shape" (*Shakespeare's Comedy of Love*, London: Methuen, 1974, 107, n. 11), och berättarjagets klassidentitet i *Smuts* kan åtminstone i överförd bemärkelse sägas vara en "assumed shape".
- 38 Göran O. Eriksson, "Kommentarer, utgångspunkter", i William Shakespeare, *En midsommarnattsdröm*, Göran O. Eriksson övers., (Stockholm: Ordfront, 2003), 89–116, 113. Hantverkarnas klassidentitet är kanske inte så tydlig som Erikssons verkar mena; Shakespeareforskningen har sett dem som både ett "protoproletariat" och en "protobourgeoisie", ibland som en kopia av Shakespeares egen förkapitalistiska teatertrupp, ibland som en arkaisk gestaltning av den medeltida skråstrukturen. Se Gabriel Egan, *Shakespeare and Marx* (Oxford: Oxford University Press, 2004), 89.
- 39 Politiska uppsättningar av pjäsen har inte heller alltid följt denna utopiska läsning; i exempelvis Werner Freeses östtyska uppsättning från 1970 blev hantverkarnas

isolering från kärleksparen snarast ett förkastande av tidens programmatiska budskap om social integration. Se Jonathan Bate, *The Genius of Shakespeare* (London: Picador, 2008), 222–223.

- 40 "Det är omöjligt att prata med er", säger en av dem, Witold, till regissören Charlie och berättarjaget. "Ni är inne i er lilla värld av text". Berättarjaget reflekterar troskyldigt: "Jag tycker om det, tanken på vår värld" (118).
- 41 Karl Marx, "Speech at Anniversary of People's Paper", hämtad 20 mars 2022, <https://www.marxists.org/archive/marx/works/1856/04/14.htm>.
- 42 Sandra Mischliowitz menar att "Protagonisterna från 30-talet är alltid på jakt efter böcker och samma sak gäller barnen i den samtida arbetarlitteraturen": se Mischliowitz, "Finns det inga arbetare?": Klass, genus och barndom i den samtida svenska arbetarlitteraturen", i Jonsson et al. (red.), *Från bruket till yarden*, 191–204, 194. Berättarjaget i *Smuts* är naturligtvis vuxen och både skriver och läser böcker, om än av mindre 'respektabel' slag i det förra fallet.
- 43 *En midsommarnattsdröm*, 2.1.
- 44 I en tidigare episod vaknar berättarjaget upp med blåmärken på armarna efter en dejt, men förnekar uttryckligen att hon är offer för misshandel: "när jag vaknar nästa dag i min egen lägenhet ser jag stora blåmärken över mina armar. De är vackra, de gjorde inte ont när jag fick dem" (100).
- 45 Bibi Jonsson, "Det negativa klassmärket: Föreställningar om kvinnlig sexualitet hos Moa Martinson och Elsie Johansson", i Agrell et al., *'Inte kan jag berätta allas historia?'*, 185–197, 189. Viljan till respektabilitet genom prydlighet och hygien är också en fråga om (kvinnlighet) klasstillhörighet: jfr. Skeggs, *Att bli respektabel*, kapitel 4–5 och Åsa Arping, "Arbetarlitteraturens döda vinkel – hemarbete och klassmedvetande i Kristina Sandbergs *Att föda ett barn* (2010)", i Hamm, Nestås Mathisen och Neple, *Hva er arbeiderlitteratur?*, 253–270, 259.
- 46 Jordahl, *Klass*, 99.
- 47 Ibsens förhållande till feminismen är inte ett ämne som kan göras rättvisa inom ramen för denna artikel. Redan 1989 kunde Joan Templeton beskriva motståndet mot feministiska läsningar av Ibsen i termer av en "backlash": se "The Doll House Backlash: Criticism, Feminism, and Ibsen", *PMLA* vol. 104 (1989:1): 28–40, <https://doi.org/10.2307/462329>. För historiska översikter, se t ex Gail Finney, "Ibsen and Feminism", i James McFarlane (red.), *The Cambridge Companion to Ibsen* (Cambridge: Cambridge University Press, 1994), 89–105.
- 48 Med Rachel Duffetts ord, "[t]he stability and continuity of the nation's history were to be found in the privacy of the home rather than on the public stage or battlefield". Wilkinsons dockskåp kritiserades dock för att vara slöseri med pengar i en tid då verklig bostadsbrist rådde. Se Rachel Duffett, "The War in Miniature: Queen Mary's Dolls' House and the Legacies of the First World War". *Cultural and Social History* vol. 16 (2019:4): 431–449, <https://doi.org/10.1080/14780038.2019.1648165>.
- 49 Också berättarjaget skildrar en känsla av att vara instängd av sin tidigare sambo Olov och sin nuvarande älskare Charlie: "När jag kommer hem till lägenheten känner jag mig mer instängd än jag gjort på länge. Om det var Olov som höll mig kvar där inne förut är det nu Charlie. Den har blivit en bur han håller mig i just när jag gett upp tanken på att vi ska fortsätta ses" (128).
- 50 *En midsommarnattsdröm*, 2.1.
- 51 Jordahl, *Klass*, 99. Formuleringen om skrivmaskinen kommer – naturligtvis – från Ulf Lundell.

- 52 Vid ett tillfälle beskriver berättarjaget just Serners blick på Alex, som tidigare arbetat på teatern men nu sitter i publiken: ”Hon stirrade på skådespelarna och någon stirrade på henne, Serner från sin position i utkanten av rummet” (76). Återigen styr Serner verksamheten från ”utkanten”, själv nästan osynlig men iakttagande allt.
- 53 *En midsommarnattsdröm*, 5.1.
- 54 Kent Hägglund, ”*Smuts* – en roman med inslag av Shakespeare”, *Shakespeare*, no. 4 (2021): 11.