

## KUSLIGT OCH ABJEKT

### Magiskt tänkande hos Rydberg och Lagerlöf

Det ligger nära till hands att jämföra Carina Rydbergs apologetiska romaner *Den högsta kasten* (1997) och *Djävulsformeln* (2000) med Strindbergs *En däres försvarstal*, och andra likartade texter, men att läsa in en hommage till Selma Lagerlöfs författarskap är kanske mer överraskande. Länken mellan Rydberg och Lagerlöf är att det hos båda finns gestalter som använder sig av magiskt tänkande – vanligt i Selma Lagerlöfs texter, men också i *Den högsta kasten* och *Djävulsformeln*. Såväl kvinnogestalten Thea Sundler i *Charlotte Löwensköld* (1925) och *Anna Svärd* (1928) som protagonisten Carina i *Djävulsformeln* ger sig hän åt magiskt tänkande.

I denna studie skisseras några drag av magiskt tänkande i de anförda verken, men syftet är också att låta ett psykoanalytiskt begrepp, använt i ursprunglig freudsk betydelse från uppsatsen där det lanseras, ”Das Unheimliche” (1919) möta Kristevas begrepp *l’abjet* och *l’abjection* för att jämföra de olust- och skräckupplevelser som förekommer. Men vad menas då med *magiskt tänkande*? Annelen Masschelein har i sin 300-sidiga översikt över teoriutvecklingen av begreppet *das Unheimliche*, det begrepp som Freud gjorde odödligt i sin uppsats med samma namn från 1919 om E.T.A. Hoffmanns fiktion, kopplat magiskt tänkande till författande: ”The idea of the

artist’s manipulation of the fictional world in ‘The Uncanny’ is linked with the notion of the artist as ‘magician’ [...]”<sup>1</sup> Den kopplingen har betydelse såväl för den skrivande Carina som för Selma Lagerlöfs metafiktionella ansatser i Löwensköldscykeln.<sup>2</sup> För övrigt utmärks *magiskt tänkande* av att en person – eller agenten i en text – *tror sig om att på avstånd kunna förändra andra människors livslopp eller händelseförlopp genom sin vilja, sina tankar eller sina talakter*. Det är den definition jag stipulerar och som ligger till grund för textakttagelserna.

Metoden här är inte att låta den litterära texten illustrera en teori, utan i stället låta de begreppsliga verktygen mejsla fram tidigare oupptäckta överensstämmelser mellan de litterära texterna. Verktygen bör därför beskrivas. I ”Das Unheimliche” relaterar Freud en analysands *magiska tänkande*, som vi förstått det här. Efter att ha önskat livet ur en man tror sig analysanden ha framkallat ett dödsfall när mannen dör av slaganfall två veckor senare.<sup>3</sup> Freuds resonemang leder till tankegångar om ”*animismens* världsuppfattning” som är fylld av ”människoandar” genom:

[...] den narcissistiska överskattningen av de egna själsliga förloppen, tankarnas allmakt och magins på denna vilande teknik, genom

att tillerkänna främmande personer och ting (*Mana*) noggrant klassificerade trollkrafter, samt genom alla de skapelser med vilka denna utvecklingsperiods oinskränkta narcissism satte sig till motvärn mot realitetens omisskännliga makt.<sup>4</sup>

För att exemplifiera ur texterna kan man säga att det sätt på vilket Thea Sundlers ”narcissistiska överskattning av de egna själsliga förloppen” – hennes manipulation – lyfts fram i romanerna är via gestaltning eller *showing* i Booths mening.<sup>5</sup> Theas önskningar tränger in i berättarrösten via fritt indirekt tal. Hon dyker upp i handlingen i tredje kapitlet i *Charlotte Löwensköld*, där det väl inte kan ”ha något att betyda att en människa sitter och önskar.” Passagen utvecklar karaktärens tanke vidare. ”Om hon inte lägger två strån i kors för att närma sig den hon längtar efter, utan bara sitter stilla och önskar. Det kan väl inte göra något.” (s. 33) Infärgningen av berättarrösten är Theas – vi hör hennes lismande tal och hennes ångande, själv rättfärdigande tankar i formuleringen. Carina i *Djävulsformeln*, däremot, är själv berättare och det magiska tänkandet gestaltas inte som hos Lagerlöf, utan relateras öppet, via autofiktionsens *telling*.

Sedan blir [Ernst] och Lena Kim mina försökskaniner. Vad var det han sa? *Jag har inte varit sjuk på tjugo år*. [...] Men att försöka få båda två sjuka och helst samtidigt – det vore ju en utmaning. Ett lämpligt sätt att prova Djävulsformeln på nytt. (s. 113)

Jaget berättar om sitt eget magiska tänkande. Tankarnas allmakt och *animismen* från Freud är påtagliga hos berättaren i *Djävulsformeln*. När hon uttalar formeln högt händer något fruktansvärt eller också blir någon skadad. Hur hög konkretion berättarens tankar har framgår av att hon resonerar omkring sina gåvor: ”Det går även att använda sig av fotografier – vilket

jag gör ibland. Men det är inte lika effektivt” (s. 135). Inte sällan problematiseras de magiska förmågorna, vilket vi i citatet ser en antydning till. Dessa två exempel visar vad som avses med magiskt tänkande i texterna.

## KUSLIGT, ABJEKT OCH DEN GOTISKA TRADITIONEN

*Det kusliga* har tre huvudsakliga betydelser i Freuds text. Något hem-lik, *heim-lich* blir o-hem-lik, *un-heim-lich*, det välkända främmandegörs. Den andra betydelsen är hemligt, undanhållet andra, och den tredje betydelsen är den vi oftast förknippar med begreppet – kusligt, spökligt, otäckt.<sup>6</sup> I samband med att Freud anger upprepningen som ett viktigt kriterium diskuterar han också Hoffmanns *Die Elixirie des Teufels (Djävulselixiret)*.<sup>7</sup> Det passar som hand i handske med det konstfullt konstlösa som är vanligt hos Rydberg. Är Rydbergs titel en slump, eller har hon sneglat åt Hoffmanns håll? Kanske åt Freuds? Vad vi vet är att Rydberg ofta ägnar sig åt genrelekar och pastischer och upprepningen är, som vi skall se, mycket vanlig i romanen.<sup>8</sup> Att hon har kopplingar till kusligt och abjekt kan sägas etablerat redan i Kay Glans indignationsartikel ”Skräckelitteratur” i *BLM* 1991.<sup>9</sup> Angående mötet mellan det kusliga och abjektionen påpekar Masschelein den skillnad mellan begreppens betydelse som Kristeva, vilket vi skall se, själv gör i *Fasans makt* (1980). ”Kristeva clearly distinguishes the abject from the uncanny: the abject is a much more violent sensation, which has nothing to do with recognition of the familiar, but it also goes back to early stages of development [...]”.<sup>10</sup> Begreppen skapas således i explicit koppling till Freuds, inte minst för att skilja betydelseerna åt. ”Abjektionen, till sitt väsen annorlunda och våldsammare än ’det kusliga’, bygger på ett misslyckande i den process som innebär att erkänna och känna igen de nära och kära: Ingenting är välbekant, inte ens skuggan av ett minne.”<sup>11</sup> Spelet eller dialek-

tiken mellan hem-lik och o-hem-lik saknas alltså. Men en viktig koppling mellan dem är att "Kristeva", med Masscheleins ord, "tries to explain a similar phenomenon: how something disgusting in reality can be attractive in art."<sup>12</sup>

Kristevas begrepp från *Fasans makt*, *l'abjet* och *l'abjection*, har från början i hög grad intresserat humanioraforskare. "Med sina djärva synteser och sin rad av framflyttade teoretiska positioner utgör den en inbjudan till nya perspektiv på litteraturens sociala, historiska funktion och på det 'subjekt' som intresserar inte bara psykoanalytiker och lingvister, utan en rad olika forskningsfält i dag", skrev Agneta Rehal insiktsfullt i förordet till den svenska utgåvan 1993.<sup>13</sup> Subjekts- och identitetsforskningen har fortsatt explosionsartat i det genusperformativa fältet, de postkoloniala inriktningarna och alla andra fält av maktanalys utifrån Foucault, men det är en tidigare förståelse av subjektstillblivelse jag vill komma åt i läsningen av Rydberg, just den förståelsehorisont som Rehal exemplifierar och som är den som föregår Rydbergs författande av romanen.

Termen *abjektion* är från början religiös och betecknar människans förödmjukade tillstånd i hennes underkastelse under arvssynden. Adjektivet *abjekt* betyder "motbjudande, vidrig, låg och föraktlig", men Kristeva använder det därutöver som subjekt, lingvistiskt sett, och skapar en psykoanalytisk/fenomenologisk kategori av begreppet.<sup>14</sup> Med rötter i det latinska verbet *abjicere*, "kasta ifrån sig" – i sig ett kraftfullt uttrycksätt – betyder substantivet *abjekt* 'kraftfullt frånstött', ett subjekt i vardande som inte kunnat genomgå en "frisk" födelse och separation, inte kunnat avskilja sig på ett fruktbart sätt, medan adjektivet *abjekt* innebär det kraftfullt frånstötande. Hos Kristeva kan ett *abjekt*, uppfattat lingvistiskt analogt med ett *subjekt*, i 1993 års förståelse sammanfattas som "en modern personlighet, upptagen inte av sin historia – 'vem är jag?' – utan av själva grunden för sin existens och mänskliga natur

och samtidigt ett modernt författaröde; en 'utestängd' individ, brinnande och besatt av att brottas med språket, av att utforska människans frånstötande, avskyvärda sidor. Och slutligen en ordkonst, frånstötande för sin samtid, men som när författaren är död upphöjs till Litteratur och ett monument över en stor ande", som Agneta Rehal sammanfattar det.<sup>15</sup> Kopplingen till litteraturen är således ursprunglig och kunde rent av syfta på gotiken.

Ofta har man anfört Horace Walpoles *The Castle of Otranto* (1764) som startpunkt för den gotiska litteraturen. Tidigt i kommentarerna omkring de nya skrämmande berättelserna utsågs Ann Radcliffes texter, och då främst *The Mysteries of Udolpho* (1794), som exempel på *terror*, den mjukare formen av skräcklitteratur med antydningar om hemskheter och med osäkerhet och kuslighet som sitt främsta verkningssmedel. Den står i kontrast till den enligt Edmund Burke icke-sublima skrällen, *the horror*.<sup>16</sup> För den av gotikforskning i allmänhet intresserade läsaren hänvisas, för en översikt av den litterära utvecklingen till Punter och Byron, till en översikt av forskningen av Yvonne Leffler.<sup>17</sup> Men kan begreppen i mera ursprunglig betydelse användas som analytiska verktyg och på så sätt tillföra ny kunskap om de studerade texterna? Bör inte skillnaden mellan *abjektion* och "das Unheimliche" i stället helt enkelt sammanfattas i den skillnad mellan *terror* och *horror* från Radcliffe, som Leffler och Wijkmark åberopar, med slutsatsen att dessa texter ligger inom det gotiska registret och bör behandlas och klassificeras därefter? Ett sådant antagande motsägs redan i Freuds text, där han talar emot det med stöd i ordboken: "Känner en unheimliches Grauen [’ohygglig skräck’]".<sup>18</sup> Att Freud själv blandar begreppen talar emot en enkel överföring av *das unheimliche* till *terror* och *det abjektia* till *horror*, och inte heller har en sådan överföring direkt relevans för de studerade romanerna, då ingen av dem enkelt kan relateras till någon horrorgenre. Å andra

sidan är skillnaden mellan det kusliga och det abjekta också i min förståelse just en kraftig gradskillnad mellan olust- och skräcktillstånd, och detta utgör ett viktigt fokus i studien. Men snarare än att relatera det jag undersöker i texterna till *horror* och *terror* och därmed till gotiktraditionen vill jag argumentera för främmandegörning à la Sklovskij som resultat av kopplingarna till det kusliga och abjektionen hos Lagerlöf och Rydberg. Detta främst av skälet att de dyker upp i texter som vid första anblick tycks höra till andra genrer och att de kusliga eller abjekta inslagen därför fungerar desautomatiserande i läsningen.

### THEA SUNDLER – FRÅN KUSLIGT TILL ABJEKT

Löwensköldscykeln består av *Löwensköldska ringen* och *Charlotte Löwensköld* samt *Anna Svärd*. Den första är otvetydigt en gotisk text, en spökhistoria, en kortroman, eller en *novella*, om man så vill. I gotikforskningen har den kort behandlats av Wijkmark, som kategoriserar den som gotik och som *terror*.<sup>19</sup> En ring med magiska krafter, vilken i fel händer kontinuerligt lägger en förbannelse över varje ny ägare, leder nästan baron Adrian Löwensköld till en för tidig död, men hela situationen räddas av en husjungfru som vet vad som måste göras. Ringen skall återlämnas till den rätte ägaren i dennes grav. Jungfrun har varit hemligt kär i baron Löwensköld berättelsen igenom, men hans föräldrars löfte om giftermål om hon kan rädda honom återtas när baronen återfår hälsan. Hon får senare barn med en annan man och flickan får namnet Thea. De två övriga verken är till längd och form traditionella romaner, med delvis gemensam intrig och några få huvudpersoner. Protagonisten Karl Artur Ekenstedt är av ätten Löwensköld, son till en mycket vacker och uppburen social celebritet i residensstaden. Karl-Artur, som sedan fem år är trolodad med Charlotte Löwensköld, vill få en passande ekonomisk ställning inför giftermålet

men träffar innan det hinner ske organistfrun Thea Sundler. Grundberättelsen, inte minst i *Anna Svärd*, bygger på en sann händelse om en student som i ovänskap med fästmon friade till den första kvinnan han mötte, vilket råkade bli en dalkulla, varpå hans föräldrar gjorde honom arvlös och han ”förföll så småningom, råkade i händerna på en inställsam smickrerska, och dog till sist som fattighjon hos sin hustru dalkullan, som hade vänt om till sin fädernesby och med kraft och duglighet skaffat sig en god ekonomisk ställning”.<sup>20</sup> I ett brev till släktingen Stella Rydholm hävdar Lagerlöf att det irrationella är vad hon föredrar att skriva, men att allt övernaturligt saknas i *Charlotte Löwensköld*, till skillnad från i *Löwensköldska ringen*.<sup>21</sup> Jag menar dock att karaktären Thea Sundler har magiska övertoner.

Uppbyggnaden av karaktären Thea startar i lätt kuslighet som senare stegras till abjektion. Hon verkar harmlös nog från början och som alldeles ordinär organistfru är hon hemtam och passande, *heimlich*, i förhållande till romanens psykologiskt-realistiska register. Snart visar hon sig emellertid vara *unheimlich* i betydelsen ’kuslig’ och ’otäck’, dels i gärningar, dels i termer av en magisk varelse, som får magiska tankar och onda intentioner uppfyllda. Hon blir alltmer ett onskans verktyg genom sin ständiga manipulation, och var hon än dyker upp utlöses katastrofer. Det är ett vanligt fenomen hos Lagerlöf. Thea är en bland talrika karaktärer i författarskapet som sätter igång händelser genom sin blotta önskan att de skall inträffa, och många karaktärer överskrider också på andra sätt gränserna för det psykologisk-realistiska registret, vilket Wijkmark och Maria Karlsson övertygande visar. I slutet av berättelsen överskrider Thea helt romanens psykologisk-realistiska dominant och hon blir *un-heim-lich* också i bemärkelsen ’främmande för läsarens förväntan’, och hon uppfyller därför kriterierna för *det kusliga* väl. Och även om det sker gradvis och såtillvida inte desautomatiserar läsningen

plötsligt och överraskande, ser jag här en främmandegörning i sklovskijsk mening.

Lagerlöf-forskningen kan i en artikel av det här omfånget relateras endast mycket selektivt. Vivi Edström påpekar att ”Thea karakteriseras med ett bildspråk där orm och padda är återkommande liknelser” och att ”[d]et falska och det lismande är ett med hennes väsen”.<sup>22</sup> Det sistnämnda sätter vi i förbindelse med det manipulativa och det kusliga, men de senare skildringarna av Thea Sundler kan snarare definieras som bilder av abjektion och av en abjekt varelse. Baron Adrian porträtterar Thea som fysiskt liten: ”[D]en stackars Thea hade en kort, klumpig kropp, ögon som stod ut, och hon läspade. Vi tyckte att hon var *avskyvärd* och *undvek* henne” (s. 278, min kursiv). Karl Arturs mor ser en skymt av Thea och Karl Artur (s. 264–267).

Kvinnan själv var ful och fet. Om ung eller gammal, var omöjligt att säga. [...] Över hennes huvud bar hon en stor, tjock sjal, neddragen under hennes armar och knuten i en knut på hennes rygg. [...] Tydligen fanns ingen intention hos denna person att göra sig behaglig eller attraktiv. (*Anna Svärd*, s. 264)

Det faktum att man undviker henne, liksom bilderna av henne mot slutet av *Anna Svärd* visar henne som abjekt. Där berättar också baron Adrian Löwensköld för sin kusin Charlotte att Thea är dotter till en jungfru i hushållet hos familjen Löwensköld som förbjöds att gifta sig med Adrians far. Det förklaras så att säga inom fiktionen varför Thea gått utanför det psykologiskt-realistiska register romanerna spelar med. Där upprättas samtidigt förbindelsen med spökhistorien *Löwensköldska ringen*, vilket stärker antagandet att Thea Sundler ändrar position från att representera det kusliga till att i slutet av romanerna utgöra en representation av abjektet – det våldsamt frånstötta och frånstötande. Hon och Karl-Artur är utstötta från samhället i slutet av berättelsen, och predikar

och sjunger från en kärra, klädda i trasor och hänade av åhörarna. Omkring Thea drabbas människorna, i synnerhet Karl Artur, av abjektion. Slagen av elände och sjukdom äcklas han av sin situation, men saknar kraft att lämna Thea eller slänga ut henne.

## CARINA RYDBERG – FRÅN ABJEKT TILL SUBJEKT

Carina Rydberg har behandlats i Christian Lenemarks avhandling *Sanna lögner* (2009), och ytterligare en avhandling av Tamara Andersson är på väg. Rydberg har betydligt starkare koppling till litteraturhistorien än vad de konstfullt konstlösa berättelserna först ger vid handen.<sup>23</sup> I Rydbergs *Den högsta kasten* och *Djävulsformeln* berättar huvudkaraktären och berättaren Carina om sina magiska gåvor. *Djävulsformeln* är berättad i första person och vad berättaren själv gör och upplever – även själva romanskrivandet – är ämne för romanen. Berättelsen om Carinas magiska krafter börjar med att hon återger en episod från sin barndom. Hon *vet* att en olycka kommer att ske under en biltur och följaktligen sker följaktligen en olycka. Bilen krockar med en annan bil, ingen blir allvarligt skadad, men att Carina är synsk har etablerats i texten.

Vi följde tidigare hur Thea Sundler presenterades försiktigt i tredje kapitlet i *Charlotte Löwensköld*, där hon satt och önskade. *Djävulsformeln*s början är målad i djävare färger i presentationen av författaren-berättaren-protagonisten Carina.

Jag föddes död. Det finns minnen som inte borde tillhöra mig. De var före min tid. Känslan av hur min ryggrad långsamt bryts av: [...].

Jag föddes död. Jag har hört berättelsen om barnmorskans tystnad – en halv sekund av rädsla, av skräck – innan hon med en snabb rörelse lösgör navelsträngen som ligger runt halsen [...]. *Ja, hon lever. Vi hade fel.* (s. 9)

Abjektionen går tillbaka till en ofullbordad separation, och här är en explicit beskrivning av något nästan helt bortträngt, något redan vid födseln brustet.<sup>24</sup> Sannolikt är Carina Rydberg vid millennieskiftet väl bekant med tankegångar från Kristeva, och kanske leker hon här med dessa teoretiska rön i bilden av jaget som ursprungsobjektet – det är i ovisshet livet börjar. Det här är jag. Det här är Carina. Jag är abjektet i egen hög person. Men romanen stannar inte där. I mittenpartiet, ”Kuredu express”, tar romanen med Carina (och Carina med romanen) till Maldiverna, där hon börjar dyka. Också här andas upplevelsen abjektion, med ”en rädsla liknande den jag kände inför gymnastiklektionerna i skolan, en rädsla förknippad med fysiskt tvång, med omklädningsrum, duschar, trängsel och svett”.

Jag kunde aldrig riktigt förklara dem och det är alltid det oförklarliga som skrämmer mest. Nu är jag tillbaka i denna rädsla. Kväljningar i badrummet. *Jag kan inte göra det. Jag måste göra det.* (s. 157)

Man lockas av det kusliga liksom attraktionen för det fränstötande är stark i abjektionen, och så långt är det främst intensiteten i känslan som varierar mellan begreppen. En möjlig skillnad ger däremot substantivet abjekt, det brutalt radikala upphävandet av skillnaderna mellan subjekt och objekt, det vill säga att bli kvar i ett *varken eller* och aldrig nå ett *både och*. Laddningen i abjektionens livsupplevelse är stark, en strid på liv och död. Rydberg ger flera exempel på den upplevda värld som Kristeva förknippar med abjektet.<sup>25</sup> För det första handlar det om en speciell typ av ensamhet: ”Och det var bara genom att ingå i en grupp jag kunde hoppas på att uppleva den kärlek jag drömde om. [...] Ingen grupp är min. Jag borde ha lärt det vid det här laget. Men jag lär mig aldrig” (s. 149). Det verkar alltså knappast finnas hopp om en väg ut. För det andra kan man peka på de höga

oddsen i drömmen som kan ”förverkligas om man är beredd att riskera allt. Det är därför dykningen har blivit mitt val. Dykningen är förknippad med döden och man riskerar bara något när man riskerar sitt liv.” (s. 149). För det tredje, slutligen, är det karaktäristiskt att berättaren motsäger det nyss sagda: ”Jag kommer visserligen inte att riskera mitt liv genom att gå den här kursen. Men det kommer att kännas så. Det är en del av min vidskeplighet: allt gott måste betalas med något ont” (s. 149).

Men en existentiell utveckling sker i takt med att dykfärdigheten ökar. Först ges en på många sätt ljusare livsbild än de tidigare, i en ”bild av kärleken som väcker min längtan, en längtan som varit död sedan länge.” Döden är närvarande även här. ”Man är under vattnet tillsammans med någon man älskar, någon man kan tvingas att rädda till livet. Man sviker inte. Man sviker inte. Man riskerar sitt eget liv, om så behövs.” (s. 184)

Man sviker inte.

Detta är parförhållandets villkor drivet till sin yttersta spets. Jag beskyddar dig. Jag finns alltid vid din sida.

Ända in i döden. (s. 185)

Därefter återkommer Carinas synska förmåga, åtminstone tror man det när första textsignalen ges: ”Han mumlar ett ’ja’ men det är den sortens ja som automatiskt följs av en axelryckning och jag vet redan att något kommer att gå fel och jag tänker att jag borde dra mig ur det här dyket” (s. 196). Vad som i själva verket händer är att dykinstruktören Julian genom en möjligen tivelaktig manöver hjälper Carina att bli av med sin rädsla. Hon upptäcker plötsligt att hon lurats ner på ett djup som överstiger hennes begränsning. Max 30 meters djup får hon dyka på, men upptäcker att hon är på 30,8 meter och Julian ledde henne dit. Hon kommer ifrån de andra dykarna och gör en alldeles för snabb uppstigning, men simmar ner igen,

för att ingen skall märka något, och upplever något oväntat. När topprevet ”övergår i en revvägg, grips den ovane dykaren av höjdskräck”.

*Jag faller.* Men man faller inte. Man svävar. Jag känner mig lugn nu. Jag är ensam. Det är nu jag förstår. Allt det jag inbillade mig om lojalitet och parkamratskap – jag föreställde mig ett liv under vatten som helt skilt från livet i övrigt. Men någon sådan skillnad finns inte. Jag är ensam här och det är samma ensamhet som överallt annars. Det kan aldrig vara annorlunda. Och under de stunder i mitt liv då jag varit som lyckligast har jag alltid varit ensam. (s. 199)

Det sker en vändning i berättelsen om det egna livet, en aha-upplevelse, och något substantiellt har hänt. Rädslan är borta (s. 201). När Carina botar sin rädsla genom att dyka, blir också förhållandet till djävulsformeln betydligt mer nyanserat och mindre besatt. ”Ingen djävulsformel hjälper här. Kärleken är omanipulerbar” (s. 224). Till sist äger en helt ny födelse rum och den ligger sent i romanen. I takt med att dykfärdigheterna blir bättre lättar de existentiella villkoren. Carina spelar med riskerna i dykning, ligger på ”tre meters djup” och har ”maximalt två andetag kvar”. Men ingen panik uppstår, ”snarare en sorts nyfikenhet”:

[...] kommer jag att klara det här? Ja. Det gäller bara att ta det lugnt. *Fortsätt simma. Inte för snabbt.* Ovanför mig ser jag ytan. [...] Jag ser hur mina fingrar bryter igenom vattenytan och känner luften mot min hud. Sedan det första andetaget. Det är som en födelse. Jag kan andas. (s. 313)

I en kraftfull och ljus motbild i förhållande till romanens början i död föds Carina som subjekt och inte som objekt. Efter hemkomsten återkommer Djävulsformeln men Carina tror mindre på den och i romanens sista rader ersätts Djävulsformeln med bilden av en jaguar, en kraftsymbol för författandet med anor från

bland andra Diktonius. ”[D]en fläckiga pälsen, de öppna käftarna, den nonchalanta blicken, slängd över axeln sekunden innan vilddjuret åter försvinner in i det mörker där det hör hemma – en blick som i mitt medvetande förvandlas till ett budskap, ett tecken, en skrift: ”*Du kallade på mig./ Här är jag nu*” (s. 423–424).

## DET KUSLIGA I DJÄVULSFORMEN

Carina använder formeln så ofta att vi kan tala om repetition som grepp, vilket aktualiserar ett av de kriterier som Freud tar upp som de viktigaste omkring det kusliga.<sup>26</sup> Tidigt i romanen får hon Djävulsformeln av en tillfällig bekant (s. 17), och den omnämns sedan på sidan 54 i form av att hon tror på den, på sidan 58 i att hon inte tror på den, på sidan 59 i att hon tror på den igen. På sidan 61 uttalar hon den för att skada, på sidan 101 och 113 likaså och även på sid 134 och 135. Vi får aldrig veta hur denna formel låter, men Carina tänker att hon besitter magiska förmågor tack vare formeln. Tvivlet på de egna magiska förmågorna kan stärka tolkningen att berättaren-protagonisten verkligen tror på djävulen, då troskamp oftast är förenad med tvivel. En viss osäkerhet i jagframställningar kan också verka förtroendeingivande.

I romandelen ”Kuredu Express” blir hon också vittne till mystiska händelser. Någon tycks ha mixtrat med dykdatorn, för att radera ett förbjudet dyk. Hur kunde instruktören låta detta ske? Hur många känner till det, och hur många hjälper till att mörka händelsen? Varför? Frågorna turneras och får ett slut, så att hon kan åka hem och romanen kan fortsätta med en sista del om att vara åter i Stockholm, i kampen med Ernst Billgren om ett slags litterärt herravälde. Ett lätt anslag av kriminalroman introduceras alltså i romanen, men stannar vid en antydning. Kriminalintrigstråden ger effekten av en genrepastisch, men också en anstrykning av det kusliga, eftersom ovissheten om vilken typ av text vi läser ökar. Det blir *en* bland alla andra trådar romanväven har. De skilda upp-

slagen drar blickarna från den utveckling från abjekt till subjekt som sker, och det tycks föreligga ett programmatiskt ointresse av *ett* huvudsakligt romanprojekt – de många trådarnas roman är en medveten estetik.

Berättarjaget och hennes tankevärld faller inom det kusligas register främst på ett annat sätt. Helt har berättaren inte slutat tro på sina magiska förmågor efter hemkomsten, och när Carina möter advokaten Rolf, som främst figurerar i den tidigare romanen *Den högsta kasten* får han inkarnera djävulen. I nästa kapitel erkänner hon djävulen som sådan (s. 403) och här börjar trovärdigheten hos den skrivande Carina krackelera. Abjektet är nu långt borta, men kusligheten ökar genom ökad ovisshet om den psykiska hälsan hos berättaren-protagonisten. Hon tror på djävulen och hon tror på allvar att hon kan läsa andras tankar, vilket är klassiska symptom på störd verklighetsuppfattning, som Freud visade. Vissa passager i romanen ifrågasätter det rimliga i jagets uppfattningar, och förefaller därigenom visa en ”frisk” tankevärld, medan andra tyder på motsatsen. Ibland blir tankeläsningen ett faktum, som när Carina och Rolf vid ett tillfälle möts: ”Ett leende på hans läppar, ett slags tyst triumf. Jaha, tänkte jag. Vad har han nu hittat på. *Han kommer inte att stämna, den saken är säker. Det här handlar om något annat*” (s. 404, min kursiv). Läsarens sinnen skärps, vaksamheten ökar och vi tvivlar på om det vi läst är friskt eller sjukt – är berättaren-protagonisten hemma i verkligheten eller borta i magiska föreställningar, är hon *heim-lich* eller *un-heim-lich*? Att vi är i det kusliga och inte i abjektionen råder emellertid inget tvivel om.

### FÖRFATTAREN SOM MAGIKER

Thea ”rymmer allt det dolda, konspiratoriska som Karl-Artur är blind för” och ”inkarnerar manipulationen”, menar Vivi Edström och tillägger att ”självförstörelsen” ”kanske kan läsas som en mardröm av den publika författarrollen”.<sup>27</sup> Birgitta Holm går ännu längre:

Selma Lagerlöf [tar] med Thea Sundlers gestalt på sig hela niddbild av den kvinnliga författaren: en tung, otymplig kvinnokropp, en lismande, läspande, tilljord kvinnoöst – även om den råkar kunna åstadkomma vacker sång – löjliga, koketta lockar eller bylsiga, värmande fränstötande klädesplagg. Allt som denna kvinna gör är styrt av ”kompensatoriska” önskningar.<sup>28</sup>

Holm betonar att det är den kvinnliga författaren som sådan, men är det kanske även en niddbild av författandets manipulation? Som exempel på Masscheleins definition av författaren som trollkarl passar många av den skrivande Carinas metakommentarer utmärkt:<sup>29</sup> ”Man lånar inte ut sin gifte älskare till en författare med skandalrykte om man inte samtidigt tänker sig en skandal”, skriver Carina och ”uttalar formeln en sista gång för [...] kvällen”. Hon ”gör det mest på lek. Det är det enda den är: en fantasi i en författares hjärna, en intrig. Och om nu Ernst och Lena Kim skulle bli sjuka, så förbättrar det ju denna intrig” (s. 156). Men hos Rydberg betonar Carina också betydelsen av att att ”visa att man inte är ute efter något. Det gäller förresten hela livet. Livet låter sig inte manipuleras, eftersom försöket att manipulera avslöjar den konstruktion man ansträngt sig för att dölja.” Manipulationen blir omärklig. ”Jag kommer inte ens själv att märka när det sker. Det är detta som är det mest utmärkande för Djävulsformeln” (s. 279). Berättarjaget talar också öppet om sina manipulativa förmågor, och ”[g]odheten har [hon] aldrig gjort anspråk på”:

Själv har jag inte utfört en enda handling. Ändå står jag här med en bilolycka, en trasig respirator, ett lungemfysem, en höftledsoperation, ett brutet pekfinger, två värkande trumhinnor, ett tappat viktbalte, en blåtira, två krånglande njurar, en skilsmässa, en maginfluensa, ett par tre SOS-alarm, en trasig bilruta samt 1,2 miljoner i förskingrade biståndspengar.



Det är inte illa för en människa som ser till att vara ständigt överksam. Man kan säga att jag har haft tur med min intrig. (s. 423)

En annan tanke i *Djävulsformeln* är att författandet är en gåva, en kraft som går utöver den egna biografiska personens vilja (s.423). Att författa är att ge sig hän åt makter man inte kan styra över. Följande rader kunde lika gärna syfta på Holms förslag om Theas förkroppsligande av Lagerlöf: ”I händerna på en sådan författare har makterna fritt spelrum, eftersom det strider mot hennes övertygelse att det som händer henne kan hända” (s. 423-424). Sedan följer i romantexten ett stycke som gäller Rydberg men knappast Lagerlöf: ”När verkligheten börjar efterlikna fiktionen alltför mycket, kan hon alltid avfärda den som just fiktion – som om världen upphört att vara verklig och övergått till att vara en spelplats för den intrig hon helt och hållet skapat i sitt eget huvud.” Passagen som följer därpå kan gälla dem båda. ”Och det är naturligtvis så det är. Verkligheten är min fantasi. Och eftersom min föreställningsförmåga saknar begränsningar kan jag få denna fantasi – denna verklighet – att anta vilken form som helst, förutsatt att det passar mig.” Rydberg låter det metafiktiva resonemanget mynna ut i slutsatsen att ”[d]et finns ingen Djävulsformel” (s. 424).

*I händerna på en sådan författare har makterna fritt spelrum.* Var detta ett kors att bära för Selma Lagerlöf lika mycket som det tycks vara för Carina Rydberg? Att ställa frågan får räcka här, men otvetydigt är att utvecklingen i de respektive berättelserna går från kusligt till abjekt och från abjekt till kusligt. Carina Rydbergs texter har kopplingar till det man okontroversiellt kan kalla Selma Lagerlöfs *magiska realism*, och till de gotiska drag i författarskapet Wijkmark studerat. Rydbergs två autofiktiva romaner, där hon återger sig själv och de flesta andra karaktärer med egna namn, kan sägas ge andefattiga ämnen ett ansikte, i lika hög grad som Stig Larssons *Autisterna* eller *Nyår*. Men sättet på vilket Rydberg skriver om vad man skulle kunna kalla föga, litet och intet ger henne en plats i den skandinaviska litteraturhistorien. Hennes texter kan knytas inte enbart till linjen Strindbergs *En dåres försvarstal*, Sandemoses *En flyktning krysser sitt spor*, och den efter hennes romaner publicerade *Min kamp* av Knausgård utan också – avsiktligt eller oavsiktligt – till Lagerlöfs oscillerande mellan ett psykologiskt-realistiskt register och ett helt annat av fantastik, gotik eller magi – ett magiskt register. Där hör på många sätt Selma Lagerlöfs författarskap hemma och där hör enligt min mening Carina Rydbergs författande hemma också i flera romantexter än den som här behandlats.

1. Anneleen Masschelein, *The Unconcept. The Freudian Uncanny in Late-Twentieth-Century Theory*, Albany: State University of New York, 2011, s. 133.
2. Om Carina Rydberg se Christian Lenemark, *Sanna lögner*, [diss.] Hedemora, Gidlunds, 2009, i sht s. 64–105. En kommande avhandling av Tamara Andersson, Umeå, behandlar identitetsproblemet i *Den högsta kasten* och *Djävulsformeln* i samband med genus och livsberättelse (kultmed.umu.se, 2015-04-06).

Se även Andersson, ”Fears in Hybridic Fiction: When Reality Negates the Pleasures of Terror”, Google Scholars, 2015-04-06, ursprungl. i [www.interdisciplinary.net](http://www.interdisciplinary.net), 2013. Om meta-fiktion i forskningen om Lagerlöf återopas här Vivi Edström, *Livets vågspel*, Stockholm: Natur och kultur, 2002, s. 506, 524 samt Birgitta Holm, *Selma Lagerlöf och ursprungets roman*, Stockholm: P A Norstedt & Söners Förlag, 1984, s. 34, 274. Om Löwensköldscykeln i stort Edström 2002, s. 484–526, Edström, *Selma*

- Lagerlöfs litterära profil*, Stockholm: Rabén och Sjögren, 1986, s. 155–184, Edström, *Selma Lagerlöf*, Stockholm: Natur och kultur, 1993 (1991), 118–131, Lars Ulvenstam, *Den äldrade Lagerlöf. Studier i hennes Löwensköldscykkel*, [diss.], Stockholm: Bonniers, 1955.
3. Sigmund Freud, "Det kusliga" ("Das Unheimliche", 1919), övers. Ingrid Wikén Bonde, *Samlade skrifter XI, Konst och litteratur*, Stockholm: Natur och kultur, 2007, s. 340.
  4. *Ibid.*, s. 341.
  5. Wayne Booth, *The Rhetoric of Fiction*, London: Penguin, 1991 (1961).
  6. Freud 2007, s. 332.
  7. *Ibid.*, s. 340.
  8. Anna Forssberg Malm, "Bara text eller bara kropp", i *Öppen scen*, nr 3, Göteborg 1996. Om gotiska inslag och upprepningar hos Rydberg, se även Andersson 2013, s. 7.
  9. Kay Glans, "Skräcklitteratur" i *Bonniers litterära magasin* 1991:1.
  10. Masschelein 2011, s. 133. Om *abject*, s. 129, 131, 133, 134, och not 15, s. 170.
  11. Julia Kristeva, *Fasans makt*, Göteborg, Daidalos 1993, övers. av Agneta Rehal och Anna Forssberg, (*Pouvoirs de l'horreurs* 1980), s. 29.
  12. Masschelein 2011, s. 133.
  13. Agneta Rehal, "Förord" i Kristeva 1993, s. 7.
  14. *Ibid.*, s. 15.
  15. *Ibid.*, s. 14.
  16. Sofia Wijkmark, *Hemsökelse*, [diss.] Karlstad University Studies, 2009, s. 23.
  17. David Punter & Glennis Byron, *The Gothic*, Malden: Blackwell Publishing, 2004 och Yvonne Leffler, *Horror as pleasure*, Stockholm: Almqvist och Wiksell, 2000, s. 10–51. Se även Wijkmark 2009, s. 22–23 och Masschelein 2011.
  18. Freud 2007, s. 327.
  19. Wijkmark 2009, s. 79–80. Se även Maria Karlsson, *Känslans röst. Det melodramatiska i Selma Lagerlöfs romankonst*, Eslöv: Brutus Östlings Bokförlag Symposion, 2002, s. 14.
  20. Edström 1986, s. 164–165, Edström 1993 (1991), s. 123, Ulvenstam 1955, s. 55.
  21. *Ibid.*, s. 164.
  22. *Ibid.*, s. 169.
  23. Lenemark 2009, s. 64–67.
  24. Masschelein 2011, s. 133.
  25. Kristeva 1993, s. 25–30.
  26. Freud 2007, s. 11, Andersson 2013, s. 7.
  27. Edström 2002, s. 502, 524.
  28. Holm 1984, s. 274.
  29. Masschelein 2011, s. 133.

## SUMMARY

*Uncanny and Abject: Magical Thinking in the Works of Selma Lagerlöf and Carina Rydberg*

This article utilises Freud's notion of "the uncanny" and Kristeva's concepts of "abject" and "abjection" in their original meanings as tools in the analysis of certain aspects of Carina Rydberg's *The Devil's Formula* (2000) and Selma Lagerlöf's *Charlotte Löwensköld* (1925) and *Anna Svärd* (1928). There are a number of surprising connections between these narratives in a broader intertextual sense. For instance, Thea Sundler, one of the protagonists in Lagerlöf's work, is at the outset of the novel scary because she seems so manipulative, but her character escalates from this uncanniness into evoking stronger fears of abjection at the end of the narrative, while the narrator-protagonist Carina in Rydberg's work is in the outset of the novel marked by abjection, later undergoes a change in terms of subjectivation, but ends in scaring the reader through uncertainties typical of the uncanny.

*Keywords:* the uncanny, abjection, magical thinking, Carina Rydberg, Selma Lagerlöf.