

TFL TIDSKRIFT FÖR
LITTERATURVETENSKAP
2013:2

KORTPROSA

TIDSKRIFT FÖR LITTERATURVETENSKAP

REDAKTÖRER

Maria Andersson (ansv. utg.) & Per Anders Wiktorsson

TEMAANSVARIG

Per Anders Wiktorsson

REDAKTION

Hedvig Härnsten (prenumerationsansvarig), Erik van Ooijen, Adam Wickberg Månsson (recensionsansvarig), Lydia Wistisen (kassör), Magnus Öhrn

REDAKTIONSRÅD

Redaktionsråd: Claes Ahlund (Åbo), Åsa Arping (Göteborg), Carin Franzén (Linköping), Paula Henrikson (Uppsala), Eva Hættner Aurelius (Lund), Roland Lysell (Stockholm), Mats Malm (Göteborg), Anders Mortensen (Lund), Daniel Möller (Lund), Anders Olsson (Stockholm), Margareta Petersson (Växjö), Torsten Pettersson (Uppsala), Rikard Schönström (Lund), Boel Westin (Stockholm), Anders Öhman (Umeå)

ADRESS

Tidskrift för litteraturvetenskap, Institutionen för litteraturvetenskap och idéhistoria, Stockholms universitet, 106 91 Stockholm

Hemsida: <http://www.littide.su.se/forskning/tidskrift-for-litteraturvetenskap>

e-post: tfl@littvet.su.se

TFL på internet: <http://ojs.ub.gu.se>

Tidskriften stöds av Vetenskapsrådet

Tidskriften ges ut av Föreningen för utgivandet av Tidskrift för litteraturvetenskap, Lund. Medlemskap i föreningen kan erhållas mot en avgift av 10 kr.

Omslag, grafisk form & sättning: Richard Lindmark

Tryck: Munkreklam AB, Munkedal

ISSN: 1104-0556

TFL 2013:2

- 3 FRÅN REDAKTIONEN
- 5 BARBRO STÅHLE SJÖNELL
DET TIDIGA 1800-TALETS SVENSKA NOVELLISTIK
Publikationssätt och novelltyper
- 19 BEATA AGRELL
DIDAKTIK UTAN TENDENS
Boccaccios falk och Per Hallströms novell "Falken"
- 29 MIRANDA LANDEN
NOVELLTITELN HOS HJALMAR SÖDERBERG
- 39 GUNILLA HERMANSSON
KORT, KNAPP ELLER KANTIG?
Något om expressionism och prosa i Norden 1910–1930
- 49 ANNA BOHLIN
ATT TÄNKA MED ALLA SINNEN
Aforismen och K. J.
- 61 PER-OLOF MATTSSON
ETT NATIONELLT-PROLETÄRT NOVELLEPOS
Ivar Lo-Johanssons *Statarna*
- 73 PER ISRAELSON
TINGET I DIG
Fasa och förundran i den fantastiska novellen
- 83 ALEXANDRA BORG
LÄTTLÄST, KORTLÄST, SNABBLÄST
Litteratur i det lilla formatet i digitaliseringens tidevarv
- 97 OMLÄSNING
VIRGINIA WOOLF, A ROOM OF ONE'S OWN (1929)
Ebba Witt-Brattström, Anders Johansson, Evelina Stenbeck
- 105 RECENSIONER
Sigrid Schottenius Cullhed, *Proba the Prophet*; Friedrich Kittler & Hans Ulrich Gumbrecht, *Isolde als Sirene*; Anna Jörngården, *Tidens tröskel*; Nils Olsson, *Konsten att sätta texter i verket*; Marjorie Perloff, *Differentiell poetik*; Lina Samuelsson, *Kritikens ordning*
- 127 MEDVERKANDE

FRÅN REDAKTIONEN

Kortprosa är temat för detta nummer av *TFL*. De åtta artikelförfattarna närmar sig den korta prosans territorium från olika håll. Tidsmässigt spänner artiklarna över två sekel. Barbro Ståhle Sjönell inleder med en kartläggning av hur romantikens författare i början av 1800-talet lanserade novellen i Sverige; Alexandra Borg avslutar med en studie över den korta prosatextens tillstånd i vår digitala samtid och diskuterar särskilt relationen mellan kort format och ny teknik. I artiklarna – och i tidsspannet – där emellan görs sedan en rad spännande nedslag i framför allt den svenska kortprosans många olika uppenbarelsformer.

Beata Agrell studerar hur Pär Hallströms ”Falken” går i dialog inte bara med Boccaccios falk i *Decamerone* utan också med novellgenrens didaktiska rötter. Miranda Landen inventerar olika sätt att ge noveller titlar och hämtar exempel ur Hjalmar Söderbergs omfattande novellproduktion. Gunilla Hermansson undersöker – med Pär Lagerkvist som utgångspunkt – kortprosans funktion i expressionisternas sökande efter nya uttrycksätt under perioden 1910 till 1930. Aforismen, en starkt betydelseladdad kortprosaform, står i centrum i Anna Bohlins artikel om Klara Johansons aforistik. Per-Olof Mattsson behandlar i sin tur nationalistiska drag i Ivar Lo-Johanssons novellsamling *Statarna*, bland annat genom att koppla den till Heidenstams *Karolinerna* och studera skildringarna av de så kallade galizierna. Per Israelson undersöker, slutligen, den fantastiska berättelsens fokusering på specifika ting och exemplifierar med noveller av Julio Cortázar, Stig Dagerman och Karin Tidbeck.

I *TFL*:s stående inslag – omläsning – har turen kommit till Virginia Woolfs *A Room of One's Own* från 1929. Tre litteraturvetare – Ebba Witt-Brattström, Anders Johansson och Evelina Stenbeck – läser Woolfs klassiker på nytt och reflekterar över vad den betytt för litteraturvetenskapen men också för dem själva. Numret avslutas i sedvanlig ordning med en samling recensioner av nya litteraturvetenskapliga böcker. Denna gång börjar recensionsblocket med en avhandling om en kvinnlig diktare från 300-talet och avslutas med en avhandling om svensk litteraturkritik.

Vi vill passa på att rikta ett varmt tack till Anders Mortensen som, efter lång och trogen tjänst, träder tillbaka från ordförandeskapet i Föreningen för utgivandet av *Tidskrift för litteraturvetenskap*. Samtidigt lyckönskar vi den nya ordföranden Daniel Möller.

Maria Andersson & Per Anders Wiktorsson

DET TIDIGA 1800-TALETS SVENSKA NOVELLISTIK

Publikationssätt och novelltyper

Under perioden 1810–1829 kom novellen, en i Sverige tidigare förbisedd genre, att lanseras av romantikens författare. I denna artikel undersöks med vilka medel det skedde, vilka publiceringsvägar som användes och vilka slags noveller som introducerades.

Ännu är den svenska novellens historia inte skriven, men grunden lades 1907 med Fredrik Bööks *Romanens och prosaberättelsens historia i Sverige intill 1809*. Det är dags att bygga vidare, och en början kan vara att studera novellbeståndet under de närmast följande två decennierna.

Vad beträffar romantiken som litterär riktning saknas inte moderna svenska standardverk. Louise Vinges *Morgonrodnadens stridsmän* (1978) och Horace Engdahls *Den romantiska texten* (1986) är emellertid främst inriktade på epokens poetiska diktning. Forskning kring tidens novellistik får sökas i monografier såsom Henrik Wallheims *En underbar berättelse om ridderliga äventyr. V.F. Palmblad och den romantiska romanen* (2007), där också novellen ”Amala” analyseras.¹ Yvonne Lefflers *”Jag har fått ett bref...”*. *Den tidiga svenska brevromanen* (2007) behandlar – titeln till trots – också noveller från perioden.² I biografier ryms ofta värdefulla analyser av noveller. För Almqvists del finns Johan Svedjedals nyligen fullbordade *Carl*

Jonas Love Almqvists författarliv (2007–2009) att tillgå.³ Även utgåvor kan ge god information. Börje Räftegård har i *Spader Dame och andra prosaberättelser ur svensk romantik* (1987) givit ut noveller av Clas Livijn, Gustaf Henrik Mellin och Vilhelm Fredrik Palmblad med kommentarer. För att finna analyser av Lorenzo Hammarskölds novellistik får man emellertid gå till uppsatser i samlingsvolym.⁴

URVALET

Det är inte bara Bööks översikt över novellbeståndet som fått bestämma den bortre gränsen för undersökningen. Svenska Akademiens ordbok ger också ett första belägg för ordet ”novell” som litterärt begrepp 1810. Tidigare och ända fram till mitten av 1800-talet har ordet novell (nouvell, nouvelle) betytt ”nyhet”.⁵ Den hitre gränsen är satt till 1829, året då den tidigare så kallade ”Luckan” i Kungl. bibliotekets databas slutar. Först 1988 har böcker utgivna i Sverige 1700–1829 katalogiserats fullständigt och blivit lättare tillgängliga för forskningen.⁶ Ett starkare motiv för gränsen är att litteraturhistorikerna brukar beteckna 1830 som slutår för romantiken. Då ger Fredrika Bremer ut sitt andra häfte av *Teckningar utur hvardagslifvet*, där författaren fick sitt genombrutt med familjromanen *Familjen H****.

På 1830-talet ökade antalet utgivna noveller markant, inte minst genom förlagsserierna.⁷ I Uppsala initierade Nils Wilhelm Lundequist 1831 utgivningen av "Svenska noveller" och 1839 "Folkskrifter".⁸

För att inringa novellmaterialet krävs en hanterlig definition av genren, vilket inte är det lättaste, då praktiskt taget alla större genomgångar av förslag till hur begreppet kan definieras har utfallit negativt. Det framgår exempelvis av Jørgen Dines Johansens ambitiösa *Novelleteori efter 1945. En studie i litterär taxonomi* (1970), där han främst inriktar sig på den livaktiga tyska genrediskussionen. Sammanfattningsvis avvisar Johansen de akrona definitionerna. I stället föreslår han att man utarbetar en diakron och differentiell beskrivning. Genrestudiets uppgift, menar han, är att studera litterära traditioner och transformationer i ett historiskt förlopp.⁹ På senare tid vittnar bidragen i den rikhaltiga, framför allt amerikanska, floran av antologier över novellteori om att definitionsproblemet ännu inte är löst.¹⁰ Samtidigt har nyttan av att uppsätta genregränser ifrågasatts, vilket framgår i antologin *Genreteori* (1997).¹¹

Vid urvalet har en generös ram satts för genrebegreppet. I stort sett används den ramdefinition som givits av Asbjørn Aarseth: "en episk prosatekst av relativt kort omfang".¹² Till den kan läggas kravet på en handling, ett av de kriterier som utlästs ur ett uttalande av Goethe, att novellen är "en oerhörd händelse som utspelar sig".¹³ Med anledning av Johansens maning att ta hänsyn till novellernas historiska kontext, används också en samtida uppfattning om vad som kännetecknar novellen:

- Den äkta Romanens tendens är, att i den mest utarbetade form framställa en idealiserad bild af ett betydningfullt, ett romantiskt lif.
- Deremot är Nouvelen en *romantisk anekdot*. Ett moment af lifwet uppfattas af Berättaren, utvecklas af honom med alla de omständigheter – men ej flera – som derpå hänsyfta eller

till frambringande äro nödiga, och framställes till upplysande af antingen någon tillfällig erfarenhets-observation (t. ex. berättelsen om Sångerskan Antonelli), eller till bewisande af någon moralisk sats (som den om den Italienska Köpmansfrun, eller den om Ferdinand), såsom dessa ofta komma till tals i bildade sällskaper, hwadan berättelserna äfwen måste wara af-fattade i en lätt idealiserad Societets-ton.¹⁴

Citatet är hämtat från en recension 1813 av Goethes ramnovellsamling *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* i svensk översättning, *Tyska Flyktingars Tidsfördrif*, publicerad i Uppsaloromantikernas språkrör *Swensk Litteratur-Tidning*. Bakom den anonyma recensionen ligger troligen Hammarsköld.¹⁵ Flera av synpunkterna på novellbegreppet återkommer senare i den nordiska genredebatten under andra hälften av 1900-talet, exempelvis skillnaden mellan roman och novell, där novellen skildrar ett begränsat tidsavsnitt och handlingen är koncentrerad, att novellen kan beskriva något upplevt eller vara sedelärande.¹⁶ Senare har Johansen föreslagit omfångskriteriet som en nödlösning:

Det noget nedslående resultat synes altså at være, at forskellen mellem novelle og roman er en relativ, icke specificeret forskel i længde, hvor man endda ofte vil komme ud for tvivlstilfælde. Alligevel er en omtrentlig omfangsbestemmelse nok den eneste indgang til et forsøg på at bestemme de to genrens egenart men en forudsætning for overhovedet at kunne definere en genre er, at man gør sig klart, at en genre er et historisk fænomen, der er i en stadig udvikling.¹⁷

Novelltryckens utseende 1810–1829 är ganska enhetligt. Det rör sig i regel om små häften i oktav eller duodes, samma format som användes för romantikernas litterära kalendrar. Mest omfångsrika av verken med genrebetecknande titel är *Amala. Indisk novell* av Palmblad och

Blomman på Kinnekulle. Novell av Mellin, på 120 respektive 142 sidor. Verk på över 10 ark, det vill säga 160 sidor, tycks inte kallas noveller – inte heller i samtida recensioner. Således har de uteslutits ur undersökningsmaterialet. Voluminösare verk med beteckningen novell uppträdde först under de följande decennierna.¹⁸ Ett problem är att en del av häftena, som i övrigt motsvarar kriterierna för novellen, kallas ”roman” i undertiteln, i ett förord eller efterord. Man får då snarare uppfatta ”roman” som romantisk berättelse eller kärleksäventyr. Den betydelsen av ordet förekom långt in på 1800-talet. August Strindberg kallar exempelvis sin novellsamling *Giftas* (1884) ”romanbok” i den inledande intervjun.¹⁹

Almqvists sagor har inte medtagits i novellmaterialet. *Grå Kappan, eller Bedräflig och mycket angenäm Historia om den däjelige Prinsen Rosimandro, hwilken af en elak Trollqwinna blifwit på det ömkeligaste förwandlad; dock sluteligen genom ljuftig älskog igen till sin rätta gestalt återställd* är utgiven som folkbok (1818) och betraktades länge som en genuin folksaga.²⁰ Från novellen avgränsar sig folksagan framför allt genom att den använder särskilda berättarformler, har en flerepisodisk uppbyggnad och ett speciellt typgalleri. Inte heller Almqvists konstasagor i *Opoetisk Calender för Poetiskt Folk* 1822, ”Guldfogel i Paradis. Poesiens Legend” och ”Rosaura. Saga om Behagets Wingar” har kvalificerat sig som noveller. ”Guldfogel i Paradis” bär både legendens kännetecken, genom den inledande berättelsen om ett helgon, och sagans, genom sin hjälte som prövas i en rad äventyr. ”Rosaura” handlar om en prinsessa som skall välja en make bland en rad friare och slutligen får en passande prins, och kan utan tvekan föras till sagofacket. Som novell räknas däremot Almqvists *Parjumouf. Saga Ifrån Nya Holland*, då den besitter en rad drag gemensamma med samtidens prov på genren.

Inga estetiska aspekter har varit avgörande för urvalet. Även noveller som enligt *Allmänna*

Journalens recensent ”ej [är] af den dragligare sorten” ingår.²¹

Till hjälp vid sammanställningen av novellmaterialet har, förutom förteckningen i databasen Svensk bibliografi 1700–1829 över titlar med klassifikationen Hc, också två äldre källor anlitats: Hammarskölds och Per Adolf Sondéns, *Svenska Vitterheten. Historisk-kritiska anteckningar* (1833) och Gustaf Ljunggrens *Svenska Vitterhetens Häfder efter Gustaf III:s död och fram till 1815* (4–5, 1890–95). Underlaget för undersökningen är troligen inte fullständigt. Framför allt kan novellistiska bidrag i tidningar och tidskrifter saknas,²² men förhoppningsvis är materialet tillräckligt omfattande för att kunna ge svar på de frågor som ställs i undersökningen.

Med de nämnda kriterierna har 45 verk kunnat registreras som noveller. Största delen, 27 titlar, återfinns i separata häften, 14 i periodisk press och kalendrar, två i antologier och två är novellsamlingar.

LANSERINGEN

Under 1810-talet kom en rad översättningar av utländska noveller i samlingsvolym. *Romantiska berättelser* av Friedrich de la Motte Fouqué, som gärna utnyttjade miljöer från den nordiska sagan och riddartiden, utgavs i två delar 1816 och *Berättelser* av den danska romantikens banérförare Adam Oehlenschläger introducerades 1818–19. Den mest omfattande satsningen på översättningar av noveller gjordes på Palmblads förlag i Uppsala, vars verksamhet var en viktig förutsättning för spridandet av den Nya skolans idéer. Mot upplysningstidens dyrkan av förnuftet hävdades nu känslans rätt, det omedvetnas betydelse och människans individualitet. Både fjärran länder och forna tider, framför allt medeltiden, gav författarna miljö och tidsfärg. Folkdiktningen, som hade börjat upptecknas, blev en annan källa till inspiration.

Palmblad & C. utgav verk som hör till novellhistoriens glansnummer: Cervantes *Noveller* (1814) ur samlingen *Novelas Ejemplares* och

den redan nämnda ramberättelsesamlingen av Goethe, men också verk av Ludvig Tieck, Fouqué, August Apel och Friedrich Laun.²³ Framför allt var det i *Poetisk Kalender* förlaget satsade på att introducera den romantiska novellen. Flertalet översättningar gjordes av Palmblad själv, och han började i årgång 1815 med Ludvig Tiecks "Kärlek och Trolldom. Novell". De följande åren innehöll kalendern en rad noveller av Tieck, Fouqué och E. T. A Hoffmann.²⁴

När romantikens författare lanserade genren började beteckningen, termen "novell", att fungera som ett varumärke. Om man undantar Carl Gustaf Walbergs titel *Det moderna ägtenskapet, eller: Ordsaken till de dyra hus-hyrorra här i staden. En nuvell ur dagliga erfarenheten* (1816), som verkar anspeja på den äldre betydelsen av ordet novell, finner man de tidigaste svenska beläggen i två titlar: Palmblads "Amala. Indisk novell" i *Poetisk Kalender* och Hammarskölds *Helvin och Ellina, eller Trohets-Profvet. Novell*. Båda utkom 1817. Övriga titlar med genrebeteckningen under den aktuella perioden är *Vedergällningsrätten. Novell av Magnus Crusenstolpe, Sju timmar på Fitja. En liten samling af Noveller* och "Skalde-Löven. Novell" av Hammarsköld samt *Blomman på Kinnekulle. Novell* av Mellin.

Naturligtvis skrevs svenska noveller före 1810. Vanlig var då den franska beteckningen "conte". Carl Gustaf af Leopold skrev "contes philosophiques", som publicerades i *Extra Posten* på 1790-talet.²⁵ När Nya skolans män gick till storms mot den dominerande franska smaken inom litteraturen och i stället anammade den tyska, markerades det också genom att "conte" ersattes med "novell" (Novelle) som användes i Tyskland.

UTGIVNING I SEPARATA HÄFTEN

Folkböcker utgavs sedan 1600-talet anonymt i häften tryckta i fraktur, vanligtvis på ett ark (16 s.). Till den kategorin hör *Sotaren och*

Köpmansdottern. Sann händelse (1824), ett triangeldrama i vardagsmiljö som slutar i en lycklig mesallians.²⁶ Ovanliga händelser av alla slag, alltifrån spökerier till omkastningar i den sociala rangordningen, var omtyckta motiv i den här typen av tryck.

I likhet med folkböckerna saknar större delen av novellhäftena författarnamn. Många har emellertid – förmodligen av marknadsföringsskäl – försetts med beteckningen "Svenskt Original". Attribueringarna har tillkommit senare och införts vid katalogiseringen på KB. Endast en novell har erhållit signatur, G. H. M - - n, som står efter titeln på Gustaf Henrik Mellins *Blomman på Kinnekulle*. För att locka rätt köpare anges några gånger vad författaren skrivit tidigare såsom i Christina Charlotta Ulrica Bergers *Albert och Louise eller Den dubbla upptäckten. Svenskt original af auctorn till Ruinerne vid Brahehus* (1817).

Den romantiska skolans företrädare är representerade med ett par noveller i häftesformatet. Starka inslag av tragik och sentimentalitet finns i Hammarskölds *Helvin och Ellina* (1817), som bygger på en verklig händelse i en tydligt tecknad Stockholmsmiljö. Två älskande har tillsammans begått självmord genom att dränka sig. I en inledande kommentar hävdar Hammarsköld sin rätt att med fantasins hjälp söka motivet till det tragiska slutet.²⁷

Ett tidigt fiktionsprosaverk av Almqvist är *Parjumouf* (1817). I ett varianttryck är undertiteln utökad med *Ett försök att lafontainisera*, det vill säga att skriva känslösamt om oskuldsfulla ungdomar som den tyske romanförfattaren August Lafontaine.²⁸ *Parjumouf* är en exotisk novell med raffinerad ramkonstruktion i flera lager. Handlingen, närmast en Romeo och Julia-historia men med lyckligt slut, tilldrar sig i Australien. Intresset för fjärran länder blomnade upp under romantiken, säkert genom intryck från verk av franska författare som *Atala* (1801) av François-René de Chateaubriand. Almqvist hade förmodligen

inspirerats av en reseskildring som publicerades i *Allmänna Journalen* 1816.²⁹

Historiska noveller är väl representerade under den aktuella epoken. Den anonymt utgivna *Elwitha, eller Den gamla Riddaretiden* (1819) med beteckningen *Swenskt Original* innehåller inte oväntat ett kärleksäventyr. Två år senare rosade Magnus Crusenstolpe marknaden med inte mindre än tre noveller: *Vedergällningsrätten, Kollerstad* och *Denis från Norrmandie*. Men Erik Lindström avfärdar dem kategoriskt i sin undersökning av Walter Scotts inflytande i Sverige som ”värdelösa bidrag till den sentimentalt riddar- och rövarromantiska efterblomstringen”.³⁰ Först att utge en historisk novell i Scotts efterföljd var Mellin med *Blomman på Kinnekulle* (1829). Denna kärlekshistoria från Johan III:s tid gjorde omedelbart succé och infördes två år senare i förlagsserien ”Svenska noveller”.³¹

Med inte mindre än fem noveller bidrar Christina Charlotta Ulrica Berger. Hennes brevberättelse *Hilda och Ebba* (1816), en kärlekshistoria med förhinder, anser Yvonne Leffler vara den första svenska brevsamlingsromanen.³² Bergers övriga produktion utgörs snarast av romantiska äventyrsberättelser som slutar lyckligt.³³ *De franska krigs-fångarna i Sverige* (1815) anges i en not bygga på en verklig händelse, medan den redan nämnda *Albert och Louise* knyter an till den populära tyska rövarromanen, en genre som enligt Böök förfärdigades ”af driftiga och af konstnärligt samvete oösvärade dussinskribenter”.³⁴ Äventyrsnovellen *Trollgrottan i San Miniato dal* (1816) är förlagd till Italien medan *Agnès och Alfred* (1828) utspelar sig på svensk mark. Bergers repertoar är rätt varierad, och hon provar både nyare och äldre berättarstrukturer. Men någon företrädare för den romantiska riktningens novellistik är hon inte.

Övriga noveller som utkom separat kan indelas i två kategorier. Där finns de med sedelärande tendens, efterföljare till de så flitigt lästa

Contes Moraux av Jean François Marmontel. Hit räknas de anonyma *Den Lyckliga Natten på Wärdshuset Jeriko* (1816), titelnovellen i samlingshäftet *Penninge-friarne eller Tre frierier på en aftonstund* (1817) och *Jul-kusen eller Mågarna* (1819) av Carl Olof Grawallius. Sedelärande, men i satirens form, är också Bengt Johan Törneblads *Stora Verlden. Af Julie Louise Amalie Rosalie Hippeldans* (1812), där högfärd och fåfänga häcklas.

Den andra kategorin kan beskrivas som arvtagare till Fredrik Cederborghs kvicka och satiriska romaner, exempelvis *Uno von Trasenbergs* (1809–1810), som erbjuder miljöer från Stockholms krogar, spelhålor och bordeller.³⁵ Sådana inslag finner man i Carl Gustaf Walbergs noveller, som alla utkom 1816 och är av det lättsinnigare slaget: *Det moderna Ägtenskapet, Ägtenskaps-historia* och *En Mamsell i Stockholm*. Endast *Herdinnan wid Hagalund* äger en tunn beläggning av moralisk fernissa. I en samlingsvolym, *Ullas Händelser, Sann Historia* är hans skälms historia ”Fina Bedragare i Stockholm” inrymd.

Till de lättsammare hör också två resenoveller. Cederborghs *Resan genom Lifvet* (1815) är en pikaresk fritt utformad efter en verklig persons nedskrivna berättelse om sitt liv.³⁶ Carl David Arfwedson varierar i *Min första resa till Hufvudstaden* ett väl etablerat tema, lantbon som kommer till Stockholm och råkar illa ut.

Knivhugg utdelas i den annars huvudsakligen versifierade kampen mellan Gamla och Nya skolan. Carl Fredric Dahlgrens *Aurora eller Den Norrska flickan*, som beskriver en ung dams högst betänkliga eskapader, rymmer satir riktad mot anhängarna av den äldre akademiska smaken. Anfall med grövre artilleri förekommer egentligen bara i den till folkbok förklädda *Den Nye Polykarpos eller Den Unge Finke Riddaren* från 1814. Titeln ger intryck av att vara fortsättningen på en tysk folkbok, men Bäckströms bedömning, att det är en anonym stridsskrift riktad mot fosforisterna, är säkert

korrekt. Beskrivningen av Finkes moder med knollrigt rött hår för tankarna till Atterbom, liksom hennes förkärlek för det grekiska vid sonens namngivning. Parodiskt skildras hur den vittret intresserade Finke ger sig ut på vandring och möter inbillade faror strukturerade enligt sagans trelat. Att även novellen kunde utgöra stridsskådeplats i kampen mellan skolorna är nog inte tidigare uppmärksammat.

EN RAMNOVELLSAMLING

Lorenzo Hammarskölds ramnovellsamling *Sju timmar på Fittja* utkom 1821 med undertiteln *En liten samling af Noveller*. Som redan antytts har Hammarsköld troligen inspirerats av Goethes *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten*. I ramen beskrivs hur ett sällskap är på väg till Stockholm för att beskåda Karl XIV Johans kröning. Deltagarna i resan blir kvar över natten på Fittja vårdshus i väntan på nya hästar, och de bestämmer sig för att fördriva tiden med att berätta historier för varandra. Samma antal som i Goethes samling, sju noveller, fogas på så sätt in i ramen, varav den första är den tidigare publicerade "Helvin och Elina". En av personerna, Claudine, som står på tur att ge ett sista bidrag till underhållningen, ger en intressant provkarta på tidens kortprosa-kategorier, men hon kallar dem "romaner":

Sannerligen hafva vi icke ungefärligen genomgått alla arter af romaner, under de timmar vi här väntat på hästar. Här har berättats moraliska, sentimentala och komiska Romaner, Röfvare- och Riddarehistorier, det enda som saknas är en Gastsaga, och för att hafva hela genren komplett, så vill jag, då nu spöktimman är förbi, med en sådan uppvakta.³⁷

Några av de romantiska drag som kan skönjas i novellutbudet, förutom i första berättelsen, är en beskrivningen av vansinnet i "Träsko Lasse", att berättelsen om "Justine de Levis" är förlagd till riddartiden, den av Palmblad

omhuldade epoken,³⁸ och de övernaturliga händelserna i "Saknadens Vidskeppelse", så vanligt förekommande i E. T. A. Hoffmanns fantastiska berättelser.³⁹

NOVELLBIDRAG I TIDSKRIFTER, TIDNINGAR OCH ANTOLOGIER

Flera korta prosastycken infördes i de litterära tidskrifter som startades av den romantiska skolans företrädare: *Poetisk Kalender* (1811–1821) i Uppsala och *Opoetisk Calender för Poetiskt Folk* (1821–1822) i Stockholm. Tyska författarens metod att presentera ny litteratur i litterära tidskrifter och kalendrar hade visat vägen. Exempelvis hade Goethes ramnovellsamling först publicerats i Friedrich Schillers tidskrift *Die Horen* 1795.

I Uppsalakalendern placerade Palmblad 1812–1818 en egen roman, utan huvudtitel men i flera delar. En av dem, "Resorna", kom 1813, och där införs i romantexten ett 30 sidor långt avsnitt kallat "Novell" i en ram av muntlig karaktär.⁴⁰ Senare omarbetades avsnittet till ett självständigt verk med titeln "Amala. Indisk Novell" och infördes i årgången 1817.⁴¹ "Amala" är en kärleks-, äventyrs- och reseberättelse. Liksom Almqvists *Parjumouf*, rör det sig om en exotisk novell. Även Palmblad inspirerades av en resebeskrivning.⁴² När novellens hjälte är på väg hem ifrågasätter han sanningshalten i vad han varit med om och liknar äventyren vid "en lysande dikt, uppfunnen af en österländsk skald till någon sysslolös sultaninnas tidsfördrif".⁴³ Distansen till verkligheten och fantasins betydelse för dikten är ämnen som sysselsatte epokens författare.

Noveller i tidningar, tidskrifter och antologier publicerades i regel också anonymt. Palmblad är den ende novellförfattare som sätter ut sitt namn.

I den sista årgången av *Poetisk Kalender* (1822) infördes ytterligare en originalnovell, "Dödsbudet. Sanning och Dikt" av signaturen K., sannolikt Per Ulrik Kernell.⁴⁴ Det rör

sig om en sentimental resenovell, men dess tragiska händelser utspelas inom Europas gränser. Undertiteln signalerar att temat från Hammarskölds och Palmblads noveller varierar.

Sommarhäftet 1822 av *Opoetisk Kalender för Poetiskt Folk* innehåller ett bidrag av Hammarsköld, "Skalde-Lönen. Novell".⁴⁵ Det är en tragisk triangelhistoria som tilldrar sig i renässansens Italien. I vinterhäftet samma år publicerades två noveller av Livijn, "Samvetets Fantasi" och "Skaldens Harpa", en saga berättad inom en realistisk ram som tilldrar sig i nutid. Med "Samvetets Fantasi" införs den fantastiska novellen i vår litteratur. Intresset för det omedvetna hade väckts bland tyska romantiker och genomsyrar exempelvis Hoffmanns verk i genren.⁴⁶ Huvudpersonens samvetskval manifesteras i spöksyner.

Under perioden 1810–1829 startades också publikationer som särskilt vände sig till kvinnor. I *Kalender för damer* (1818–1822) infördes 1819 en novell av Anders Fryxell, under signaturen F – –, "Brott och Försoning". Det är en sentimental kärleks- och äventyrsberättelse med fantastiska inslag som avslöjar att Fryxell då stod den romantiska skolan nära.⁴⁷ Tidstypiskt är också hans bidrag i årgång 1820, "Midsommarsnatten. Fantasi", ett feeri på några sidor.

Sofrosyne. Ett Blad för Svenska Fruntimmer utkom en gång i veckan. Tre anonyma noveller, som torde vara svenska original, gick som följetong i årgången 1815. Samtliga är av den moraliserande typen, en kategori som uppenbarligen ansågs passa målgruppen. "Den Svenska Heloise" handlar om en kvinna som förförs och överges, men blir ett under av dygd och får sin belöning genom ett lyckligt giftermål. Titeln syftar på Rousseaus brevroman *Julie, ou La nouvelle Héloïse* (1761). Den andra följetongen, "Om vexlingarne", handlar om en föräldralös pojke som går till sjöss och får uppleva en mängd äventyr. Det tredje novellbidraget är karaktärsskildringen "Den Envisa".

I *Romantiskt Tidsfördrif* del II, 1819, finner man "Helvin och Malvina" av signaturen S**, troligen Per Adolf Sondén. Det är i alla händelser hans signatur i *Poetisk Kalender*. Novellen är en tragisk berättelse om kärlek i krigets skugga. Titeln ligger misstänkt nära Hammarskölds *Helvin och Ellina* som hade utkommit två år tidigare.

Fredrik Cederborgh utgav tidningen *Anmärkaren* 1816–1829 och införde flera egna humoristiska bidrag som gick som följetonger 1818. "Utdrag ur Herr de Chorbergs märkvärdiga resa till Konungariket Ohavapan åren 1813, 1814 och 1815" är att uppfatta som en parodi på tidens exotiska reseskildringar, medan "Manuskript funnet i en Lönnlåda, i ett på Auktionskammaren köpt Schatull" snarare är en satir riktad mot ordensväsendet. "Grefve Jaques Pancrace von Himmel och Jord" har formen av brevberättelse. Leffler anser att Cederborgh här främst angriper informatorernas mellanställning och usla arbetsvillkor i de adliga familjerna.⁴⁸ Men den akademiska världen får sig också en rejäl släng av slevan. De två sistnämnda följetongerna utkom inom kort i separata tryck, men den första trycktes inte om förrän i författarens *Ungdoms Tidsfördrif* 1834.

En familjenovell med lyckligt slut, "Öfverraskningen", helt utan romantikens kännetecken, finner man i den kortlivade tidskriften *Freja. Sällskaps-Blad* 1824. Tre år senare utkom den i ett separat tryck. Bernhard Lundstedt meddelar att författaren möjligen kan vara Wilhelmina Ståhlberg.⁴⁹

Skillnaden mellan en kortvarig tidskrift och en antologi är härfin. *Samlaren. Vitter ströskrift* utgavs av Fredrik Cederborg. I andra häftet 1814 införde han en egen novell "Födelsedagen", en tragisk historia om en spelare som efter förluster försöker men misslyckas att ta sitt liv. Antologin *Penelope. Ny Läsning för Fruntimmer* (1818) består huvudsakligen av utländska prosa-bidrag i översättning, men ett anonymt svenskt original slank med i första häftet 1818, "Jag och

min Man”, en brevnovell som går ut på att hustrun skall veta sin plats – ett lämplig ämne för de tilltänkta läsarna.

EN MODERN NOVELLSAMLING

Novellsamlingar utan sammanfogande ram uppträdde först med Cervantes *Novelas Ejemplares* (1613). Den kanadensiske novellforskaren François Ricard kallar dem ”recueil moderne”, modern novellsamling.⁵⁰

I undersökningsmaterialet föreligger endast en samling fristående noveller, Fredrika Bremers *Teckningar utur hvardagslifvet*, del 1 (1828). En brevberättelse, ”Axel och Anna eller Correspondence emellan tvenne våningar. Liten roman i biljetter” inleder. Liksom Bergers *Hilda och Ebba* är det en kärlekshistoria med förhinder och lyckligt slut.⁵¹ Därpå följer en tragisk novell, ”Tvillingarne”, en visserligen sentimental men med gott humör skriven familjenovell, ”Förhoppningar”, vars hemmiljö har drag av realism, och slutligen ”Bref öfver Stockholms soupée”, en satir i brevets form över förkonstlingen i huvudstadens umgänge – snarast att betrakta som en skiss.⁵² Åsa Arping ser en koppling mellan ”Förhoppningar” och *Familjen H**** även i tematiken.⁵³

Efter den här genomgången kan man konstatera att ett par romantiker visserligen novelldebuterar med separat tryckta häften, men att deras forum främst blev de nystartade kalendrarna. Nya novelltyper introducerades där, framför allt den exotiska och den fantastiska. Kvantitativt dominerar inte Nya skolans författare novellmarknaden under perioden, men förutom Cederborghs bidrag till genren är det bara deras noveller som kvalificerat sig för nyutgivning under 1900-talet.

Brevnovellen utnyttjas av författare tillhörande olika litterära smakriktningar, vilket

också sker beträffande den redan etablerade resenovellen. Endast en kategori finner man uteslutande bland de separat tryckta novellerna, nämligen den historiska. De flitigaste författarna, Berger och Walberg, hör till dem som enbart publicerat sina noveller i separata häften.

Den bibliografiska sammanställningen av materialet ger ytterligare information om undertitlar, utgivare, tryckerier (i något fall förlag), format, stilsort och omfång. Ett närmare studium av novellernas materialitet skulle säkert också kunna ge värdefull information om genren under tidigt 1800-tal.

Det har framgått att en och samma novell kan förekomma i olika slags publikationer. Den kan plockas ur en roman och efter omarbetning ingå som självständigt verk i en kalender i likhet med ”Amala”. En novell utgiven i ett häfte kan senare ingå i en novellsamling som i fallet ”Helvin och Ellina”. Efter att ha utgjort bidrag i en tidning eller tidskrift kan novellen senare ges ut i ett eget häfte. Ett separat tryck kan längre fram föras in i en förlagsserie, vilket skedde med *Blomman på Kinnekulle*, eller i en författares samlingsverk såsom Cederborghs noveller. Novellens förmåga att nå sina läsare genom alla möjliga slags tryck, liksom att passa in i de olika kontexter som erbjuds på bokmarknaden och i periodika, får betraktas som en viktig egenskap, och den bör nog uppmärksammas mer vid de ständiga försöken att definiera novellen som genre. Man kan också konstatera att de författare som representerade den Nya skolan lyckades i sin ambition att lansera novellen. Genren fick sedan allt större spridning och kulminerade under de sista decennierna av 1800-talet. Till framgången bidrog i hög grad den publiceringsväg som främst hade använts av romantikerna, nämligen den periodiska pressen.

Svenska noveller publicerade 1810–1829

NOVELLER I SEPARATA HÄFTEN

- Anon., *Den nye Polykarpos eller Den unge Finke Riddaren. Första stycket Af Hans Förunderliga och icke så Otroliga Öden, dem han sjelf diktat och beskrifvit*, Gefle: Carl Gust. Sundqwist, 1814 (8:o, fraktur, 16 s.)
- Anon., *Den Lyckliga Natten på Wärdshuset Jeriko. Dedicerad till unga herrar och fruntimmer, i allmänhet; men gamla Fäder i synnerhet*, Stockholm: Carl Nyberg, 1816 (8:o, antikva, 48 s.)
- Anon., *Penninge-friarne eller Tre frierier på en aftonstund. Swenskt Original*, Stockholm: Carl Nyberg, 1817, novellen med samma titel s. 1–22 (8:o, fraktur, 32 s.)
- Anon. *Elwitha, eller Den gamla Riddaretiden*. Swenskt Original, Götheborg: Geo. Löwegren, 1819 (8:o, fraktur, 40 s.)
- Anon. *Sotaren och Köpmansdottern, I Stockholm. Sann händelse*, Stockholm: Johan Hægström, 1824 (8:o, fraktur, 16 s.)
- [Almqvist, C.J.L.], *Parjumouf. Saga ifrån Nya Holland*, Stockholm: A. Gadelius, 1817 (12:o, antikva, 98 s.)
- [Arfwedson, Carl David], *Min första resa till Hufwudstaden*, Stockholm: Elméns och Granbergs tryckeri, 1827 (8:o, fraktur, 62 s.)
- [Arfwedson, Carl David], *Studenterna i Utscheu eller Zierbenglarnes historia i China. En tragisk-komisk berättelse från nittonde århundradet. Öfversättning från mexicanskan*, Stockholm: Ludv. Öbergs förlag, Elméns och Granbergs tryckeri, 1828 (8:o, antikva, 53 s.)
- [Berger, Christina Charlotta Ulrica], *De franska krigs-fångarna i Sverige*, Stockholm: Marquardska Tryckeriet, 1815 (8:o, antikva, 42 s.)
- [Berger, Christina Charlotta Ulrica], *Trollgrottan i San Miniato dal*, Linköping: Petre och Abrahamsson, 1816 (8:o, antikva, 128 s.)
- [Berger, Christina Charlotta Ulrica], *Hilda och Ebba eller Ruinerna vid Brahehus*, Stockholm: Marquardska Tryckeriet, 1816 (8:o, antikva, 72 s.)
- [Berger, Christina Charlotta Ulrica], *Albert och Louise eller Den Dubbla Upptäckten. Svenskt Original af auctorn till Ruinerne vid Brahehus*, 1–2, Stockholm: Hedmanska Boktryckeriet, 1817 (8:o, antikva, 64 + 64 s.)
- [Berger, Christina Charlotta Ulrica], *Agnès och Alfred eller De trenne Äpplena. Af Författaren till Trollgrottan i San Miniato dal, och till Ruinerna vid Brahehus. Svenskt Original*, Linköping: Axel Petré, 1828 (8:o, antikva, 128 s.)
- [Cederborgh, Fredrik], "Födelsedagen", i *Samlaren. Vitter ströskrift*, utg. av Fredrik Cederborgh, häfte 2, Stockholm: Fr. Cederborgh & Co, 1814, s. 78–82 (8:o, antikva); omtr. i *Ungdoms tidsfördrif*, band 2, Stockholm: Joh. Hörberg, 1834
- [Crusenstolpe, Magnus Jacob], *Vedergällningsrätten. Novell*, Stockholm: f.d. Innelli tryckeri, 1821 (8:o, antikva, 50 s.)
- [Crusenstolpe, Magnus Jacob], *Kollerstad. Legend*, Stockholm: f.d. Innelli tryckeri, 1821 (8:o, fraktur, 32 s.)
- [Crusenstolpe, Magnus Jacob], *Denis från Norrmandie. Romantisk berättelse från slutet af sextonde århundradet. Svenskt Original*, Stockholm: f.d. Innelli tryckeri, 1821 (8:o, antikva, 34 s.)
- [Dahlgren, Carl Fredric], *Aurora eller Den Norrska flickan. Svenskt original*, 1–2, Stockholm: Olof Grahn 1815 (8:o, antikva, 64 + 80 s.)
- [Grawallius, Carl Olof], *Jul-kusen eller Mågarne. En Stockholms-händelse*, Stockholm: Olof Grahn, 1819 (8:o, antikva, 28 s.)
- [Hammarsköld, Lorenzo], *Helvin och Ellina, eller Trohets-Profvet. Novell*, Stockholm: Hedmanska Boktryckeriet, 1817 (12:o, antikva, 24 s.)
- M[elli] - - n, G[ustaf]. H[enrik]., *Blomman på Kinnekulle. Novell*, Stockholm: Zacharias Hægström, 1829 (8:o, antikva, 142 s.)
- [Törneblad, Bengt Johan], *Stora Verlden. Af Julie Louise Amalie Rosalie Hippeldans. På författarinns älskade döda stoft utgifven af dess Kusin Traugott Griniani*, I–II, Stockholm: Marquardska Tryckeriet, 1812 (8:o, antikva, 58 + 38 s.)
- [Walberg, Carl Gustaf], *Det moderna Ägtenskapet, eller Orsaken till de dyra Hus-Hyrorna här i Staden. En nuvell ur dagliga ärfarenheten*, Stockholm: Carl Nyberg, 1816 (8:o, antikva, 84 s.)

- [Walberg, Carl Gustaf], *Herdinnan wid Hagalund. Romantisk Berättelse*, I–II, Stockholm: Fr. Cederborgh & CO, 1816 (8:o, fraktur, 40 + 40 s.)
- [Walberg, Carl Gustaf], *Ägtenskaps-historia, eller Hustrun med tre männer och fyra älskare*, Stockholm: Carl Nyberg, 1816 (8:o, antikva, 112 s.)
- [Walberg, Carl Gustaf], *En Mamsell i Stockholm. Sannfärdig berättelse*, Stockholm: Carl Nyberg, 1816 (8:o, antikva, 32 s.)
- [Walberg, Carl Gustaf], "Fina Bedragare i Stockholm", s. 13–21, i *Ullas Händelser, Sann Historia. Samt Fina Bedragare i Stockholm*, Stockholm: C. Nyberg, 1816 (8:o, fraktur, 24 s.)

NOVELLER I PERIODISK PRESS

- Anon., "Den Svenska Heloise. En Lärorik Historia", i *Sofrosyne. Ett Blad för Svenska Fruntimmer*, utg. av Adolf Regné, 1815 i nr 1, 4, 9–11 (8:o, antikva)
- Anon., "Om vexlingarne. En Saga", i *Sofrosyne. Ett Blad för Svenska Fruntimmer*, utg. av Adolf Regné, 1815 i nr 15–17 (8:o, antikva)
- Anon., "Den Envisa. Berättelse af hennes Far", i *Sofrosyne. Ett Blad för Svenska Fruntimmer*, utg. av Adolf Regné, 1815 i nr 38–39, 48, 53 (8:o, antikva)
- Anon., "Öfwerraskningen", i *Freya. Sällskaps-Blad*, utg. av W.F. Holmgren, 1824 i nr 1–2, 3–5, 7–8, 10, 12–13 (4:o, antikva), tr. separat under titeln *Öfwerraskningen. En romantisk kärlekshändelse*, Uddewalla: And. Johnson, 1827 (12:o, fraktur, 46 s.)
- [Cederborgh, Fredrik], "Utdrag ur Herr de Chorbergs märkvärdiga resa till Konungariket Ohavapan åren 1813, 1814 och 1815. En stunds skämt af författaren till Försök öfver Skönheter", i *Anmärkaren*, utg. av Fredrik Cederborgh, 1818 i nr 6, 7, 8, 12, samling 18 och nr 3, samling 19, (4:o, fraktur); omtr. i *Ungdoms tidsfördrif*, band 1, Stockholm: Joh. Hörberg, 1834
- [Cederborgh, Fredrik], "Afskrift af ett Manuskrift funnet i en Lönnlåda, i ett på auktion köpt Schatull", i *Anmärkaren*, utg. av Fredrik Cederborgh, 1818 i nr 6, 7, 8, 9, 12, samling 17, nr 12, samling 20 samt nr 2, 3, samling 21 (4:o, fraktur); tr. separat under titeln *Manuskrift, funnet i en lönnlåda, i ett på auktionskammaren köpt schatull*. 2:a uppl., Stockholm: Johan Imnelius, 1818 (12:o, antikva, 48 s.); omtr. i *Ungdoms tidsfördrif*, band 1, Stockholm: Joh. Hörberg, 1834
- [Cederborgh, Fredrik], "Grefve Jaques Pancrace von Himmel och Jord", i *Anmärkaren*, utg. av Fredrik Cederborgh, 1818 i nr 12, samling 20 och nr 2, 3, samling 21 (4:o, fraktur); tr. separat under titeln *Något litet om Grefve Jaques Pancrace von Himmel och Jord. En timmes skämt af författaren till Uno von Trasenbergs*. 2:a uppl., Stockholm: A. Gadelius, 1819 (8:o, antikva, 42 s.); omtr. i *Ungdoms tidsfördrif*, band 1, Stockholm: Joh. Hörberg, 1834
- Fr[yxell] – –, [Anders], "Brott och Försoning. Swenskt Original", i *Kalender för damer*, utg. av Emanuel Bruzelius, 1819, avd. 3:2, s. 41–69 (8:o, fraktur)
- Fr[yxell] – –, [Anders], "Midsommarsnatten. Fantasi", i *Kalender för damer*, utg. av Emanuel Bruzelius, 1820, avd. 2:3, s. 216–220 (8:o, fraktur)
- [Hammarsköld, Lorenzo], "Skalde-Lönen. Novell", i *Opoetisk Kalender för Poetiskt Folk*, utg. av Carl Fredrik Dahlgren, 1822, sommarhäftet, s. 125–152 (8:o, fraktur)
- K[ernell], [Per Ulrik], "Dödsbudet. Sanning och Dikt", i *Poetisk Kalender*, utg. av P.D.A. Atterbom, 1822, s. 4–20 (12:o, antikva)
- [Livijn, Clas], "Samvetets Fantasi. En Berättelse", i *Opoetisk Kalender för Poetiskt Folk*, utg. Carl Fredrik Dahlgren, 1822, vinterhäftet, s. 75–119 (8:o, fraktur)
- [Livijn, Clas], "Skaldens Harpa. En Berättelse", i *Opoetisk Kalender för Poetiskt Folk*, utg. av Carl Fredrik Dahlgren, 1822, vinterhäftet, s. 160–184 (8:o, fraktur)
- Palmblad, [Wilhelm Fredrik], "Amala. Indisk novell", i *Poetisk Kalender*, utg. av P.D.A. Atterbom, 1817, Supplement s. 1–121 (12:o, antikva)

NOVELLER I ANTOLOGIER

- Anon., "Jag och min Man. Ett fragment ur äktenskaps-werlden", i *Penelope. Ny Läsning för Fruntimmer*, utg. av Bengt Johan Törneblad, häfte 1, Stockholm: Carl Deleen, 1818, s. 14–56 (8:o, fraktur)
- [Cederborgh, Fredrik], "Födelsedagen", i *Samlaren. Vitter ströskrift*, 1814, häfte 2, utg. av Fredrik

Cederborgh, s. 78–82 (8:o, antikva); omtr. i *Ungdoms tidsfördrif*, band 2, Stockholm: Joh. Hörberg, 1834

NOVELLSAMLINGAR

[Bremer, Fredrika], *Teckningar utur hvardagslifvet. Svenskt Original*, del 1, Upsala: Palmblad & C., 1828; innehåll: "Axel och Anna, eller Correspondence emellan tvenne våningar. Liten roman i biljetter", "Tvillingarne", "Förhopp-

ningar", "Bref öfver Stockholms supéer" (12:o, antikva, 180 s.)

[Hammarsköld, Lorenzo], *Sju timmar på Fitja. En liten samling af Noveller. Svenska Originaler*, Stockholm: Ernst A. Ortmann, 1821; innehåll: "Helvin och Elina, eller Trohets Profvet", "Den Förförda", "Träsko Lasse", "Justine de Levis", "Den straffade Kärleks Token", "Himmelens beskydd" och "Saknadens Vidskeppelse" (12:o, antikva, 180 s.)

1. Henrik Wallheim, *En underbar berättelse om ridderliga äventyr. V. F. Palmblad och den romantiska romanen*, diss. Uppsala: Gidlunds förlag, 2007, s. 185–213.
2. Yvonne Leffler, "Jag har fått ett bref..." *Den tidiga svenska brevromanen 1770–1870*, Hedemora: Gidlunds, 2007, s. 233–244, s. 209–216 och s. 170–182.
3. Johan Svedjedal, *Kärlek är. Carl Jonas Love Almqvists författarliv 1793–1833*, Stockholm: Wahlström & Widstrand, 2007, s. 100–103.
4. T.ex. i Barbro Ståhle Sjönell, "Från retorik till romantik: ett exempel på hur novellgenren förändrades i början av 1800-talet", i Beata Agrell & Ingela Nilsson (red.), *Genrer och genreproblem: teoretiska och historiska perspektiv*, Göteborg: Daidalos, 2003, s. 219–230, och av densamma "Från Landt-Nöjet till Hyrkuskens berättelser. Nyttä och nöje i de äldsta svenska ramberättelserna" i Stefan Ekman, Mats Malm & Lisbeth Stenberg (red.), *Den litterära textens förändringar. Studier tillägnade Stina Hansson*, Stockholm/Stehag: Symposion, 2007, s. 327–338. I den förstnämnda uppsatsen jämförs *Helvin och Ellina eller TrohetsProfvet* med novellen *Amalia, eller De Finska Flygtingarne* (1808) av Per Adam Wallmark.
5. Novell som litterärt begrepp är enl. SAOB tidigast belagt i *Phosphoros* 1810 i en recension av Sällskapet Pro Jocos översättning av Friedrich Asts *Öfersigt af Poesiens Historia*.
6. "Luckan" omfattar de år som inte hade katalogiserats mellan Isak Collijns inventering av svenska böcker till 1600-talets slut och 1830, då Hjalmar Linnströms *Svenskt boklexikon 1830–1865* tog vid. Sofi Rydell, "Om samlingar och bevarande" på KB:s hemsida den 17 maj 2012.
7. Svensk prosafiktion mer än fördubblades under 1830-talet, se Johan Svedjedal, *Almqvist – berättaren på bokmarknaden. Berättartekniska och litteratursociologiska studier i C. J. L. Almqvists prosafiktion kring 1840*, diss. Uppsala: Avdelningen för litteratursociologi vid Litteraturvetenskapliga institutionen, s. 32f.
8. En omfattande studie återfinns i Gunnel Furuland, *Romanen som vardagsvara. Förläggare, författare och skönlitterära häftesserier i Sverige 1833–1851 från Lars Johan Hierta till Albert Bonniers*, diss. Uppsala; Stockholm: LaGun 2007, särskilt s. 43–118.
9. Jørgen Dines Johansen, *Novelleteori efter 1945. En studie i litterär taxonomi*, København: Munksgaard 1970, s. 241.
10. Två exempel är Susan Lohafer & Jo Ellyn Clarey (red.), *Short Story. Theory at a Crossroads*, Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1989 och Charles E. May (red.), *The New Short Story Theories*, Ohio: Ohio University Press, 1994.
11. Se t.ex. Alistair Fowler, "Genrebegrepp", i Eva Hættner Aurelius & Thomas Götselius (red.) *Genreteori*, Lund: Studentlitteratur, 1997, s. 254–273.
12. Asbjørn Aarseth, *Episke strukturer. Innføring i anvendt fortellingsteori*, Bergen, Oslo, Tromsø: Universitetsforlaget 1976, s. 144.

13. Uttalandet, daterat till 29/1 1827, återfinns i Heinz Schlaffer (red.), *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens / Johann Peter Eckermann*, Johann Wolfgang Goethe, Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens, band 19, München: Hanser cop., 1986, s. 203. Det gjordes när Goethe skulle sätta titel på ett nyskrivet prosastycke: "Wissen Sie was, sagte Goethe, wir wollen es die Novelle nennen, denn was ist eine Novelle anders als eine sich ereignete unerhörte Begebenheit" (Vet ni vad, sade Goethe, vi kallar det novell, ty vad är en novell annat än en oerhörd händelse som utspelar sig).
14. *Svensk Literatur-Tidning* nr 51, 1813, s. 797.
15. Hammarsköld var en av huvudskribenterna i *Svensk Literatur-Tidning*, se Petra Söderlund, *Romantik och förnuft. V. F. Palmblads förlag 1810–1830*, diss. Uppsala; Hedemora: Sidlunds Förlag, 2000, s. 109. Ett exemplar av *Svensk Literatur-Tidning* som ägts av Per Adolf Sondén finns bevarat på Kungl. biblioteket. Där har Sondén angivit att Hammarsköld recenserade Goethes *Valfrändskap* i nr 31, 1813. I båda recensionerna görs noggranna genomgångar av översättningarna.
16. Se sammanfattningarna av Jørgen Dines Johansen i Søren Baggesen & Jørgen Dines Johansen, *Novelle og kontekst*, København: Jul. Gellerups förlag, 1972, s. 89–104, och av Marie Lund i *Novellen. Struktur, historie og analyse*, Viby: Centrum, 1997, s. 108–120.
17. Johansen 1972, s. 27.
18. T.ex. Gustaf Henrik Mellins *Den unga grefvinnan. Novell* (1847) på hela 600 sidor.
19. *Giftas I–II. Äktenskapshistorier*, Samlade Verk av August Strindberg, del 16, red. Ulf Boëthius, Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1982, s. 2.
20. Svedjedal 2007, s. 103–105.
21. Recensionen i *Allmänna Journalen* nr 121, 1817, s. 2, avser *Penninge-friarne eller Tre frierier på en aftonstund*.
22. Ingemar Oscarsson, "Fortsättning följer". *Följetong och fortsättningsroman i dagspressen till ca 1850*, diss. Lund: Liber Läromedel, 1980, s. 41–45. Av 200 titlar skönlitteratur funna i 110 tidningsårgångar 1800–1830, kan eventuellt 20 vara av svenskt ursprung.
23. Söderlund 2000, s. 329–333.
24. *Ibid.*, s. 352–364.
25. Barbro Ståhle Sjönell, *Att ge ut noveller*, Stockholm: Svenska Vitterhetssamfundet, 2001, s. 5–7.
26. Trycket registreras i Per Olof Bäckström, *Svenska folkböcker II*, Stockholm: Bohlins förlag, 1848, s. 76.
27. Ståhle Sjönell 2003, s. 224, 228.
28. Bertil Romberg, *Carl Jonas Love Almquist. Liv och verk*, Stockholm: Ordfronts förlag, 1993, s. 23.
29. Henry Olsson, *Carl Jonas Love Almquist till 1836*, Stockholm: Hugo Gebers förlag, 1837, s. 77f.
30. Erik Lindström, *Walter Scott och den historiska romanen och novellen i Sverige intill 1850*, diss. Göteborg: Göteborgs högskola, 1925, s. 298.
31. *Ibid.*, s. 229–231.
32. Leffler 2007, s. 233, 242.
33. Gustaf Ljunggren refererar Bergers noveller i *Svenska Vitterhetens Häfder efjer Gustaf III:s död och fram till 1815*, Lund: C. W. K. Gleerups förlag, 1895, s. 613–616.
34. Fredrik Böök, *Romanens och prosaberättelsen historia i Sverige intill 1809*, Stockholm: Albert Bonniers förlag, 1907, s. 487.
35. Börje Räftegård, förord till Fredrik Cederborgh, *Uno von Trazenberg. Berättelse av Friherre Dolk*, Stockholm: Fabels bokförlag, 1992, s. IIIf.
36. En utförlig analys av verket finns i Fredrik Bööks *Fredrik Cederborgh. Minnesteckning*, Stockholm: P. A. Norstedt & Söners Förlag, 1925, s. 178–191.
37. Lorenzo Hammarsköld, *Sju timmar på Fitja. En liten samling af Noveller. Svenska Originaler*, Stockholm: Ernst A. Ortman, 1821, s. 166.
38. Wallheim 2007, s. 52–55.
39. Se vidare analysen i Ståhle Sjönell 2007, s. 329–333.
40. *Poetisk Kalender* 1813, s. 196–227.
41. *Poetisk Kalender* 1817, s. 1–121. Se dock Wallheims tolkning av orsaken till att "Amala" kallades novell, Wallheim 2007, s. 193.
42. Det gäller Jacob Haafners *Landresa längs med Orixas och Koromandels Kuster, på Indiska Västra Halfön* (1808), Wallheim 2007, s. 200–202.
43. *Poetisk Kalender*, utg. av P.D.A. Atterbom, 1817, s. 121.
44. Malla Grandinson, *Malla Montgomery-Silfverstolpes memoarer*, 3, Stockholm: Bonnier, 1910, s. 44.

45. Attribueringen har gjorts i Lorenzo Hammar-sköld & Per Adolf Sondén, *Svenska Vitterheten. Historisk-kritiska anteckningar*, 2:a uppl., Stockholm: Z. Hæggström, 1833, s. 565.
46. Johan Mortensen, *Clas Livijn. Ett nyromantiskt diktarefragment*, Stockholm: Albert Bonniers förlag, 1913, s. 291–295.
47. Henry Olsson, "Anders Fryxell som Uppsala-skald och fosforist. Till den värmländska landskapsromantikens ursprung", i *Nationen och hembygden* 1, Uppsala: Värmlands nation, 1930, s. 13–18.
48. Leffler 2007, s. 15, 210.
49. Bernhard Lundstedt, *Sveriges periodiska litteratur*, II, Stockholm: Iduns Tryckeri Aktiebolag, 1896, s. 26.
50. François Ricard, "Le recueil", i *Études françaises*, vol. 12, 1976:1–2, s. 113–133. Miranda Landen diskuterar termen i *Och nu börjar historien. Hjalmar Söderbergs novellkonst*, diss. Lund; Stockholm: Atlantis, 2013, s. 235–238.
51. Leffler 2007, s. 170, kallar "Axel och Anna" för "kortroman eller långnovell".
52. Carina Burman, *Bremer. En biografi*, Stockholm: Albert Bonniers förlag, 2001, s. 54–59.
53. "Inledning" till Fredrika Bremer, *Familjen H****, Svenska författare. Ny serie, red. Åsa Arping, Stockholm: Svenska Vitterhetssamfundet, 2000, s. XI.

SUMMARY

Swedish Short Stories in the Early 19th Century. Publication and Subgenres

The present study of Swedish short stories published between the years 1810 and 1829 illustrates that authors representing the Romantic Movement made special efforts to put the short story on the market. At V. F. Palmblad's publishing house, German contemporary short stories were translated and distributed, later followed by Swedish contributions to the genre, which appeared primarily in literary magazines. Only a small number of short stories were published over the course of these 19 years, and the means of publication varied. Out of 45 works found in the catalogues of the National Library of Sweden, 27 are published separately, while 14 are published in periodicals or newspapers and two in anthologies (one of which is a frame story and the other a modern collection). Authors connected to the Romantic school introduced two new varieties of short story: the exotic story and the fantastic story. The pre-existing subgenres included, for instance: adventures, satirical or comic stories, stories of family life, travel stories and historical short stories. Among these, the historical story was the only subgenre to be printed separately. Characteristic for the short story is its ability to be inserted into many different kinds of publications. Another result of the study is the discovery of the ease with which a short story may be transferred from one form of publication to another. For instance, the short story may originate as part of a novel, only to turn into a separate work in its own right. Alternatively, it may develop as a serial story in a newspaper and go on to be printed separately, and later appear in a publishing house series or in a volume of selected works. This adaptive, or transferable, quality should be included in the ongoing discussion pertaining to the definition of the short story.

Keywords: short story, subgenres, definition, frame-story, collection of short stories, serial story, significance of type, romanticism

DIDAKTIK UTAN TENDENS

Boccaccios falk och Per Hallströms novell "Falken"

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

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

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

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

EXEMPLET "FALKEN"

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

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

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

HALLSTRÖMS BERÄTTELSE

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

BOCCACCIOS NOVELL

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

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

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

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

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

DIDAKTIKEN

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

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

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

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

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

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

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

HALLSTRÖMS INVERSION

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ÅTERKNYTNING – JÄMFÖRELSE: DET UPPBYGGLIGA?

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

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

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

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

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

SUMMARY

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

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

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

NOVELLTITELN HOS HJALMAR SÖDERBERG

När Henning Berger hösten 1905 kom ut med romanen *Ysail* blev han beskyldd för att ha plagierat händelseförloppet i Turgenjeps novell "Löjtnant Jergunoffs äfventyr".¹ Det sägs ibland i fråga om noveller och novellämnen att det egentligen inte finns så många ämnen och att det är oundvikligt att en liknande historia återkommer hos en annan författare. Det hör nästan ihop med novellberättandet som sådant. Det är också välkänt att en novellist som Maupassant i många fall hämtade sina berättelser från befintliga anekdoter. Vad angår titlar på noveller är det kanske ännu mer ofrånkomligt att samma titel används av flera, åtminstone tycks det vara så under slutet av 1800-talet och i början av 1900-talet.

Juln 1903 fick Hjalmar Söderberg tryckt novellen "Kyssten" i *Söndags-Nisses* julnummer. Men redan under 1880-talet hade både Tjechov och Maupassant gett ut noveller med denna titel. Tjechovs, Maupassants och Söderbergs noveller skiljer sig dock rätt mycket åt. Söderbergs novell är en mycket kort novell, där berättaren med lätt ironi skildrar ett ungt pars inre tankar före och efter att de har växlat en kyss. Tjechovs novell "Kyssten" ("Poceluj", 1887) handlar om en officer som under ett besök på ett lantgods av misstag blir kysst av en okänd kvinna. Han börjar därefter drömma

och fantisera om kvinnan, men inget händer. Maupassants novell ("Le Baiser", 1882), slutligen, är skriven i form av ett rådgivande brev, som en erfaren faster skickar till en ung kvinna, vars man har tröttnat på henne. Hon får rådet att vara sparsam med kyssar.²

Att en titel som "Kyssten" återkommer hos olika författare är kanske inte så konstigt. Ämnesvalen speglar dessutom mycket ofta vad som ligger i tiden. Titeln figurerar till exempel samtidigt inom den bildande konsten. Mest känd är kanske Auguste Rodins marmorskulptur *Le Baiser* (1882–88) som visar ett ungt par som omfamnar varandra – en kopia finns på Glyptoteket i Köpenhamn. Men också Gustav Klimts symbolistiska målning i gula färger *Der Kuss* (1907–08) hör till de mer omtalade.³ Listan på samma – homonyma – titlar hos både författare och konstnärer kan naturligtvis göras längre.

Novelltitlar – alltså titlar på enskilda noveller – spelar emellertid en viktig roll. Liksom romantitlar ger de en ingång till berättelsen och liksom litterära titlar i gemen utgör de en viktig länk mellan läsare och text.⁴ Vilken titel som väljs bestämmer också mer eller mindre läsningen av ett litterärt verk.⁵ Vissa novellforskare vill till och med hävda att novelltitlar i högre grad än titlar på romaner har betydelse,

bland annat på grund av novellens korta format och att titeln strukturellt och berättarmässig är så central. Novelltiteln upprepas till exempel ofta i slutet av novellen, antingen ordagrant eller mer indirekt på ett alluderande vis. I Hjalmar Söderbergs noveller är detta mycket vanligt och finns i majoriteten av novellerna i hans fem novellsamlingar.⁶

Men vilka slags titlar brukas i novellkonsten? Skiljer sig novelltitlar från andra litterära genrens titlar eller finns det likheter? Vad karakteriserar novelltiteln under en viss period? Jag har tidigare visat hur Hjalmar Söderberg ändrade vissa novelltitlar i samband med att han skulle arrangera novellerna i en novellsamling. Jag har också tagit upp hur titlarna upprepas i slutet av hans noveller.⁷ I det följande ska jag i stället se litet närmare på vilka slags titlar Söderberg använde sig av i novellerna och om valet av titlar kan säga något om novelltyperna. Exemplet kommer att hämtas ur hans fem novellsamlingar.⁸ Som en jämförelse kommer jag att ta upp några samtida novellister samt göra en del nerslag i titelhistorien. Innan Söderberg ordnade novellerna i samlingar hade flertalet tryckts i olika tidningar och tidskrifter.⁹ Jag kommer här dock inte närmare beakta det första publiceringsstället, dels finns det inte utrymme till det, dels behöll Söderberg ofta de ursprungliga titlarna.

Titelforskning ("titology" eller "titrologie") är enligt Gérard Genette en av de mest omhuldade forskningsgrenarna inom paratexten. Han bidrar själv med två kapitel, "Les titres" och "Les intertitres", i *Seuils* (1987) och räknar titlar på noveller till den senare kategorin. Tråkigt nog tar han upp ytterst litet om just novelltiteln men betonar att noveller i novellsamlingar måste ha titlar, annars kan läsaren tro att boken är en roman. Den bör alltså ha vad han kallar "tematiska titlar" (som visar på temat eller ämnet). Det räcker inte med siffror, "rhematiska" titlar ("titres rhématiques").¹⁰ Också Leo H. Hoek inordnar i *La Marque du titre* (1981) novelltiteln

bland intertitlar. Hans förfarande är emellertid strikt semiotiskt. I fråga om novelltitlar hänvisar han bland annat till Ludwig Rohners *Theorie der Kurzgeschichte* (1973). Rohner har undersökt tyska novelltitlar från 1800- och 1900-talet men beaktar också Maupassant och Tjechov.¹¹ Inte heller Arnold Rothe i *Der literarische Titel* (1986) utgår specifikt från novellen. Han ger dock vissa exempel utifrån noveller och novellförfattare. Titelforskningen ägnar sig sällan åt enbart novelltitlar; den är oftast allmänt inriktad eller också tar den upp en viss sorts titlar eller titlar under en viss epok.¹² Jag kommer också i huvudsak utgå från "generella" titlar när jag studerar novelltiteln.¹³

ENKLA, KORTA TITLAR

Den belgiske novellforskaren René Godenne påpekar att många av Maupassants novelltitlar – liksom Mérimées – utgörs av ett ord eller en fras med bestämd eller obestämd artikel, ofta i singularis, till exempel "L'Épreuve", "Une Vendetta", "Un Cas de divorce" eller "Promenade". Han framhåller att det då ofta handlar om ett äventyr eller en historia – ett fall – som ska berättas.¹⁴ Också hos Hjalmar Söderberg finns sådana slags titlar. Mest frekvent är det i hans debut-samling *Historietter* (1898) med novelltitlar som "Tuschritningen", "Pelsen", "Skuggan", "Spleen", "Kronärtskockan" och "Duggregnet". Men även om det hos Söderberg också handlar om något som ska berättas har titlarna ofta att göra med själva ämnet för diskussionen, som i "Tuschritningen", eller också med novellens antites, som i "Pelsen".¹⁵ Hos Söderberg rör det sig dessutom ofta om mycket korta titlar på bara ett eller två ord. Också i de fyra senare samlingarna är detta slags titel vanlig även om titlar med bara ett ord är något färre i dessa. Liksom i *Historietter* kan det röra sig om ett ting ("Paraplyn", i *Resan till Rom*), en företeelse ("Kyssten", i *Det mörknar öfver vägen*) eller ett namn ("Kinesen", i samma samling).

Titlar med ett enda ord i bestämd eller obe-

stämd form är naturligtvis inte förbehållet novellkonsten. En roman som *L'Étranger* (1942) av Albert Camus eller *Pengar* (1885) av Victoria Benedictsson visar att det kan vara lika vanligt i romankonsten. I Söderbergs noveller refererar en sådan titel ofta till att det rör sig om en enkel historia, en mindre händelse.¹⁶ Detta kan jämföras med Benedictssons novell "Koketten" ur samlingen *Från Skåne* (1884). Också hon använder korta titlar i bestämd eller obestämd form i singularis och novellerna utgörs ofta av en enkel historia. Ur samma samling kan nämnas "Sorg" och "Förlust". Andra exempel är Bo Bergmans novell "Lyckan" i samlingen *Drömmen och andra noveller* (1904). I novellen diskuterar ett middagssällskap vad lycka är. Novellen övergår därefter i en lägereldsnovell, där en av gästerna berättar en historia om lyckan.¹⁷

Hos Söderberg är novelltitlar med ett enda ord vanligast. Av hans 73 noveller (i de fem novellsamlingarna samt de tre novellerna i *Preludier*) har 29 stycken titlar med bara ett ord. Men också titlar med två eller tre ord, ofta med bestämd eller obestämd artikel, förekommer, som "En kopp te" (*Historietter*), "Kyrkoherdens kor" (*Främlingarna*) och "Den brinnande staden" (*Det mörknar öfver vägen*). Sammanlagt har 23 noveller titlar med två ord och 16 noveller titlar med tre. Slår man i stället ihop antalet noveller som har ett respektive två ord blir det 52 titlar av totalt 73, något som visar hur korta titlarna är.

LÅNGA TITLAR

Hos Söderberg finns bara tre noveller med titlar om fyra ord och bara två noveller har titlar med fler än fyra. Detta gäller de noveller som han lät arrangera i de fem samlingarna jämte i *Preludier*. Räkna man också de ursprungliga titlarna när novellerna trycktes i tidningar eller tidskrifter blir siffran något högre. En novell som "Sann historia" i *Historietter* hette från början "En vansinnig historia om ett plank, en

påle, en katt, en katt till samt min mormor", men Söderberg ändrade den när den skulle placeras i samlingen.¹⁸ Genette betonar att långa titlar i romaner mer eller mindre upphörde omkring år 1800; under 1800-talet användes sådana bara i komiska eller satiriska romaner.¹⁹ Detta skulle också kunna gälla novelltiteln, åtminstone under senare delen av 1800-talet.²⁰ Söderbergs "En vansinnig historia..." är just en novell som både är ironisk och satirisk. Den handlar om en strid mellan en påle och ett plank med flera förvecklingar. Genette kallar långa titlar för "synopsistitlar", eftersom de i korthet relaterar vad berättelsen handlar om. "En vansinnig historia om ett plank, en påle, en katt, en katt till samt min mormor" anger på flera sätt innehållet.

En annan lång novelltitel hos Söderberg är "Så sant mig Gud hjälpe till liv och själ!" Titeln är så pass lång att den förkortades i originalsamlingen, både i innehållsregistret och på novellens titelsida inne i boken. Man satte helt enkelt tre punkter efter ordet "hjalpe...". Eftersom titeln syftar på vittneseden tyckte man kanske att den gick att utläsa ändå. Denna novell är också skämtsam. Titeln är tagen efter den lustiga replik som prästen i novellen uppreparade rabblar i slutet. Novellen publicerades ursprungligen i skämttidningen *Söndags-Nisse* (1914). Denna novelltitel har inte karaktär av synopsis utan hör till titlar som är citat. Ytterligare en lång novelltitel är "Satan, majoren och hofpredikanten". Här får man veta vilka personer som uppträder i novellen. Även denna är skämtsam. En novell som "Två fruar och en hund" som senare ändrades till "Vox populi" hör också hit.

Långa titlar är inte särskilt vanliga hos tidens novellförfattare; det tycks i så fall i första hand röra sig om skämtsamma eller satiriska berättelser. De förekommer till exempel inte alls i Benedictssons samling *Från Skåne*, inte heller i Alexander L. Kiellands *Novelletter* (1879) eller i *Nye novelletter* (1880). I Benedictssons *Folkklif*

och småberättelser (1887) finns däremot ett par längre titlar som "Hans Landos praktiska teologi". Denna novell är också komisk.²¹

Hos en författare som Anatole France finns flera långa novelltitlar. Även hos Alphonse Daudet och Maupassant förekommer ibland längre titlar på noveller, som har ett skämtsam eller satiriskt innehåll. I Maupassants "L'Aventure de Walter Schnaffs" berättas en komisk historia om en tjock preussisk soldat som placerats i Normandie under fransk-tyska kriget 1870–71 och i Daudets "La Vision du jeune de Colmar", i samlingen *Contes du lundi* (1873), görs det narr av en domare i Alsace. Även denna har till ämne det fransk-tyska kriget.²²

Långa novelltitlar innebär naturligtvis inte alltid att novellen är skämtsam. De kan också finnas i andra novelltyper.

GENERISKA NOVELLTITLAR

Den ovan nämnda titeln av Maupassant innehåller ordet "äventyr", vilket anger en genre. Hela novellsamlingar har genom tiderna också ofta haft generiska titlar, alltifrån de anonyma *Il Novellino* och *Les Cent Nouvelles Nouvelles* (1460-talet) och Chaucers *The Canterbury Tales* till George Sands *Nouvelles* och Camilla Colletts *Fortällinger* (båda utgivna 1861). Som flera forskare har påpekat står sådana generiska titlar oftast i pluralis.

Generiska titlar på enskilda noveller står däremot ofta i stället i singularis. Frånsett Goethes novell "Die Novelle" (1828) utgörs de nästan alltid av en sammansättning eller en fras. Hos Chaucer kallas berättelserna till exempel "The Wife of Bath's Tale" eller "The Merchant's Tale".²³ På 1600- och 1700-talet kunde noveller i Frankrike innehålla ord som "histoire" och/eller "aventure" som i den anonyma *Histoire et aventure surprenante de Gabrielle, marquise de Vico, nouvelle galante* (1707).²⁴

Generiska novelltitlar förekommer hos Söderberg men är inte särskilt många. De upp-

träder alltid som sammansättningar eller bildar en kort fras. Ett tidigt exempel är den nämnda "Sann historia" i *Historietter*. Just ordet "historia" är vanligt hos flera novellförfattare. Exakt samma titel finns för övrigt hos Maupassant, "Histoire vraie" (1882), men handlingen skiljer sig ganska mycket åt. I den senare berättar en man lättamt för sina kamrater om hur en tillfällig förälskelse resulterade i ett oäkta barn. Också hos Tjechov finns några exempel med "historia" (ry. istorija), som "En ledsam historia" (1889).²⁵ Av Benedictsson finns "En omvändelsehistoria" (i *Från Skåne*) och "Historien om en näsduk" (i *Berättelser och utkast*, 1888). Av Berger kan nämnas "Historien om Simon Brügel" (i *Films*, 1914). I den sistnämnda berättas en historia om en skådespelare som dödar sin motspelerska genom att använda en riktig kniv.

När genererelaterade ord står i sammansättningar, som i Benedictssons "En omvändelsehistoria", blir titeln tematisk och betonar ämnet.²⁶ Detta går också igen i handlingen. Benedictssons novell skildrar en ung mans utveckling (omvändelse) till en självständig konstnär.

Hos Söderberg finns även genreinriktade titlar som "En Stockholmskrönika" och "En sommarsaga" (mina kurs.). Den förra var också ursprungligen en krönika. När Söderberg placerade den i en samling lade han till "från sekelskiftet". Även tidsmarkörer är tematiska.²⁷ Också "En sommarsaga" betonar ämnet mer; "sommar" och "saga" kan dessutom skapa distans. Även "Kyrkogårdsarabesk" av Söderberg är genererelaterad, fast av mer ovanligt slag. Sedan romantiken förknippas "arabesk" med resa och äventyr och termen finns bland annat hos Poe och hos H. C. Andersen. Som jag tidigare tagit upp framträder det arabeskartade på flera sätt i "Kyrkogårdsarabesk".²⁸

Genreindikerande novelltitlar förekommer inte särskilt ofta hos Söderberg, inte heller hos Maupassant, Benedictsson eller Berger.

Vanligast är en kombination med ordet ”historia”. Ett sådant allmänt ord signalerar dock inte vilken typ av novell det är. Andra som ”krönika” och ”arabesk” är mer specificerande.

NOVELLTITLAR MED UNDERTITEL

När noveller – särskilt under 1800-talet – publicerades i pressen användes däremot ofta generiska titlar, men då som undertitlar, alltifrån ”berättelse”, ”skizz” och ”skildring” till ”novell” och ”novellet”.²⁹ En av orsakerna var naturligtvis att locka till försäljning. Som flera har påpekat kan både författaren och förläggaren stå bakom en titel.³⁰ Flera av Söderbergs noveller hade också generiska undertitlar när de trycktes i tidningarna.³¹ Ibland var det hans egna rubriker men inte alltid.

När noveller senare arrangeras i en samling kommer de i ett nytt sammanhang och då behövs inga genreindikerande undertitlar. Men också andra slags undertitlar är få i samlingar.

Bara en av novellerna i Söderbergs novellsamlingar har en undertitel, nämligen ”Egyptens präster. *Tre släktled*” (min kurs.). Denna skrevs direkt för *Den talangfulla draken*. Orsaken är säkert att ”Tre släktled” utgjorde den ursprungliga titeln eller arbetstiteln, vilken sedan i stället blev undertitel.³² Detta tillägg ger en större pregnans åt novellen, men också mer information, särskilt som underrubriken är tematisk och har att göra med innehållet.

Novelltitlar med undertitel tycks vara sällsynta i samlingar. I de nämnda av Benedictsson och Berger förekommer de inte. Hos Bo Bergman finns en generisk i ”Mot slutet. *En väns papper*”. Även hos Per Hallström i *Briljantsmycket och andra berättelser* (1896) finns en enskilda generisk, ”Briljantsmycket. (*Ur ett bref*)” (mina kurs.). Att undertitlar är sällsynta kan också ha att göra med att man förkortar titlar. I *Den talangfulla draken* är ”Tre släktled” enbart utsatt inne i boken, på novellens titelsida, inte i innehållsregistret. Sådant kan bidra till att undertitlar försvinner.

DUBBELTITLAR

Närbesläktade med novelltitlar med undertitlar är dubbeltitlar. Men här handlar det i stället om två varianter. Enligt Arnold Rothe förekom dubbeltitlar – som allmän titel – redan hos Theofrastrors (300-talet f. Kr.).³³ Ett exempel är Platons, Φαίδρος ἢ περὶ καλοῦ (Faidros eller Om det sköna), även om det nog inte är han själv som namngivit den.³⁴ Dubbeltitlar har använts mer inom vissa genrer, som till exempel i komedin (Molière), eller under vissa tider, som i den sentimentala kärleksromanen under 1700-talet. Andra exempel finns hos Diderot, Balzac och i början av 1900-talet hos Heinrich Mann. Dubbeltiteln förekommer ofta i satiriska och/eller kritiska verk.³⁵

När det gäller dubbeltitlens delar, dels den som står före, dels den som står efter ordet ”eller” (”or”, ”ou”, ”oder”), finns olika bruk. Till exempel kan den första visa på ämnet och den andra innehålla en förklaring eller precisering. Ibland brukas i första ledet ett egennamn. Ett exempel är Voltaires berättelse ”Zadig ou la Destinée” (1748). Dubbeltitlar förekommer alltså också i novelltitlar. I Sverige kan man hitta sådana under 1700-talet och i början av 1800-talet: ”Ouvrage a la Mode, Eller: Historia Om en Loppa och Sexstyfwer” (1739) av Dalin, ”Kräket, eller de tre swära Orden” (1794) av Leopold och ”Rosaura eller Sagan om behagets vingar” (1822) av C. J. L. Almqvist.³⁶

Hos Söderberg finns en enda novell med dubbeltitel: ”En grå väst eller Rättvisan i München” (i *Den talangfulla draken*, 1913). Novellen är en exotisk resenovell och berättaren skildrar sina vedermoder med det tyska rättsväsendet. Orsaken till trötan är en väst, vilken alltså utgör första titeln, medan alternativtiteln syftar på antagonisten: rättvisan i det främmande landet. Novellen trycktes först i skämttidningen *Strix* i januari 1911, även då med dubbeltitel. Att novellen till karaktären både är skämtsam och exotisk spelar säkert roll för titelvalet.

Dubbeltitlar i novellsamlingar under 1800-talets slut är inte särskilt vanliga. I de nämnda samlingarna av Kielland, Benedictsson, Berger och Bergman finns inga. Någon gång kan de förekomma hos Anatole France. Hos Tjechov finns "Bekännelse eller Olja, Sjenja, Soja" ("Ispoved", ili Olja, Ženja, Zoja", 1882). I denna berättar jaget – inte utan viss ironi – för en gift kvinnlig vän om varför han aldrig gift sig. Han skildrar tre tillfällen då han var nära att ingå äktenskap.³⁷ Varianttiteln utgör namnen på de tre kvinnorna.

PERSONNAMN OCH GENERALISERANDE NAMN

Ett vanligt sätt att välja titel är att använda protagonistens namn eller någon annan personbeteckning. Genom tiderna har också olika sätt att begagna namn signalerat vilken genre det rörde sig om. Eposens titlar utgjordes av en ändelse till personnamnet: Aeneas – *Aeneiden*. I det grekiska och franskklassiska dramat brukades förnamnet på hjälten/hjältinnan för att tala om att det var en tragedi, *Oidipus* eller *Phèdre*.³⁸

Egennamn har också nyttjats i novelltitlar om än inte lika mycket. Cervantes noveller har till exempel få sådana.³⁹ Ett av undantagen är "La señora Cornelia". Under perioder när man inte gjorde så stor skillnad på roman och novell kunde dessa få liknande titlar. Titeln på Madame de La Fayette's novell "La Princesse de Montpensier" (1662) är konstruerad på samma sätt som hennes roman *La Princesse de Clèves* (1678). Också under 1700-talet och i början av 1800-talet var namn i titlar populära för både roman och novell. Till exempel skrev Madame de Staël noveller som "Mirza ou Lettre d'un voyageur" och romaner som *Delphine* (1802). På svenska finns "Amalia, eller De Finska Flygtingarne" (1808) av Per Adam Wallmark.⁴⁰ Mérimée skrev "Colomba" (1840) och "Carmen" (1845). Rothe har påpekat att orsaken till att kvinnonamn var vanliga i titlar under 1800-talet var att läsarna ofta var kvinnor.⁴¹

Hos Söderberg förekommer titlar med förnamn i tre noveller. Två av dem, "Margot" och "Åge", berättar om ett livsöde och slutar med personens död. Förnamn i 1800-talets novelltitlar signalerar dock inte att novellerna måste vara tragiska. Däremot skildras ofta en persons öde. "Fröken Hall" (1893) handlar emellertid om ett tragiskt livsöde och hon dör också.

Vanligare som novelltitlar är generaliserande namn och sådana brukades förr i komedin, till exempel *Le Misanthrope* (1666) av Molière.⁴² Hos Söderberg finns flera, bland annat "Historieläraren" och "Registratorn", och båda är komiska. Runt sekelskiftet 1900 innebär dock inte generaliserande namn att berättelsen är skämtsam. Noveller som Bo Bergmans "Arrendatorn" (1904), Tjechovs "Modersmåsläraren" (1894) och Söderbergs "Gycklaren", "Kinesen" och "Spelarne" är inte det.

DIKOTOMISKA TITLAR

Om "och" i en titel står mellan två besläktade ord ger det en dikotomisk titel. Orden kan antingen utgöra en kontrast eller ett komplement.⁴³ Dikotomiska titlar tycks ha varit omtyckta i 1800-talsromanen, vilken gärna var debatterande, som Turgenjevs *Fäder och söner* (*Otcy i deti*, 1862). Men också den mer symboliska *Le Rouge et le Noir* (1834) av Stendhal hör till kategorin. Inom novellkonsten fanns dikotomiska titlar redan hos Cervantes med "Rinconete y Cortadillo" (*Novelas ejemplares*, 1613). Novellen handlar om två unga vagabonder i Sevilla. Också titlar med älskande par utgör en vanlig grupp, som Mussets novell "Frédéric et Bernerette" (1838).

Hos Söderberg finns ett par noveller med dikotomisk titel, bland annat "Skalder och folk". De två delarna utgör novellens antites och novellen är också debatterande. Dikotomiska novelltitlar finns även hos Tjechov, Kielland och O. Henry.

ALLUDERANDE TITLAR

I början av 1900-talet blev det modernt med novelltitlar som var citat.⁴⁴ Flera titlar av Söderberg är alluderande. I *Historietter* finns bland annat "Vox populi" ("Folkets röst, [Guds röst]"). Samma titel användes av Villiers de L'Isle-Adam i *Contes cruels* (1883). Trots det gemensamma temat är de två novellerna olika.⁴⁵

Som nämnts är "Så sant mig Gud hjälpe..." en lång titel men alltså också alluderande (vittneseden). Rothe framhåller att 1800-talets franska vaudeville ofta hade långa titlar i form av en fras som en figur i pjäsen yttrade.⁴⁶ Det sker också här i och med att prästen rabblar frasen, vilket passar i en komisk novell. Andra alluderande titlar är den poetiska "Det mörknar öfver vägen" (som bygger på en dikt av Söderberg) och "Syndens lön" (Bibeln).⁴⁷

SAMMANFATTNING

Hjalmar Söderberg använder sig – liksom flera novellförfattare i slutet av 1800-talet och början av 1900-talet – ofta av mycket korta novelltitlar. Majoriteten av dessa består av ett eller två ord i bestämd (de flesta) eller obestämd form och nästan alltid i singularis. Att novelltitlarna är korta beror sannolikt på att titlar överlag blivit kortare från och med 1800-talets början. Men det säger framför allt något om novellgenren under den här tiden. Att titlarna står i singularis speglar – liksom hos Maupassant, Victoria Benedictsson och Tjechov – att novellen många gånger skildrar en enda händelse eller ett enda händelseförlopp. Strukturellt är Söderbergs noveller – som är mycket korta – därtill uppbyggda så att titeln upprepas i slutet. Titeln kan utgöras av novellens antites eller också har den att göra med det som diskuteras i novellen eller det ämne som novellen handlar om.

Novelltiteln hos Söderberg kan emellertid ibland vara lång. Är titlarna långa (fyra ord eller mer) är novellerna nästan alltid komiska och/eller satiriska. Detta kan jämföras med att långa generella titlar – som i romanen – från

och med 1800-talets början så gott som alltid bara användes i komiska eller satiriska verk.

Hos Söderberg är alltså långa titlar relativt sällsynta. Men om man tar med de titlar som novellerna ursprungligen hade i tidningar, tidskrifter och kalendrar, ökar andelen långa titlar något. De är då också ofta mer konkreta. Några av dessa långa titlar ändrade Söderberg till kortare och mer symboliska titlar när han placerade novellerna i en samling, dels för att tona ner det kåserande draget, dels för att novellen skulle passa i samlingen. Att själva novellerna var korta i pressen⁴⁸ medför dock inte att också titlarna måste vara det, även om det ligger nära till hands att tro det. Snarare spelar typen av novell stor roll för valet av titel.

I jämförelse med flera andra samtida novellförfattare har Söderberg en stor spännvidd i titelvalet. Detta har att göra med att hans noveller ligger mycket nära pressens genrer, som resenovell, debattnovell och skämtnovell.⁴⁹ Han kan till exempel använda en dubbeltitel i en exotisk resenovell eller en titel med tematisk underrubrik i en debattnovell. Dubbeltiteln var vanlig fram till 1800-talets början men används sällan av novellförfattare under senare delen av 1800-talet. Även novelltitlar med undertitlar är ovanliga i tidens novellsamlingar.

Den dikotomiska titeln, som gärna används i debatterande verk, förekommer däremot hos flera novellister. Hos Söderberg finns den till exempel i "Skalder och folk", som är en debattnovell.

Generiska novelltitlar figurerar hos Söderberg – liksom hos Tjechov, Maupassant, Benedictsson och Berger – bara som sammansatta ord eller i en fras. Ordet "historia" är vanligast hos samtliga. När novellerna ursprungligen publicerades i pressen förekom däremot mycket ofta generiska titlar, men då som undertitlar, som "skildring", "skizz", "berättelse", "novellett" och "historiet". Ofta var det tidningsredaktörerna som lade till dem av försäljningsskäl.

Liksom i novellkonsten i allmänhet är egen-namn i novelltitlarna få hos Söderberg medan de generaliserande namnen är betydligt fler. Titlar med personnamn finns framför allt i noveller som berättar om ett livsöde; novellen slutar ibland med döden. En orsak till att de generaliserande namnen är fler, är säkert att novellen som genre är kort och att det inte finns utrymme för ingående personskildringar. En del novelltitlar med generaliserande namn kan vara skämtsamma, men flertalet är det inte.

Under 1900-talets början blev alluderande titlar populära. Hos Söderberg finns flera styck-

en som går tillbaka på citat. En del av dessa är titlar som tillkom när han gjorde ändringar inför en samling.

Novelltitlar har rent språkligt en hel del gemensamt med generella titlar, men anpassas efter novellen som genre och efter novelltypen. Något som åtskiljer novelltiteln under den här epoken från romanens eller dramats titlar, är att samma titel – eller liknande – ofta förekommer hos flera novellister. Det är som om varje novellförfattare vill ge sin version, sin historia i ämnet.

1. Sven Lagerstedt, *Drömmaren från Norrlandsgatan. En studie i Henning Bergers liv och författarskap*, diss. Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1963, s. 212f. Henning Berger, *Ysail. En berättelse från Chicago*, Stockholm: Bonnier, 1905. Ivan Turgenjev, "Löjtnant Jergunoffs äfventyr" (ry. orig. 1867), övers. till svenska 1876, 1889 och 1909.
2. Hjalmar Söderberg, "Kyssten", *Söndags-Nisse*, årg. 42, 1903, julnumret, s. [6–7], därefter i samlingen *Det mörknar öfver vägen*, Stockholm: Bonnier, 1907. Anton Tjechovs novell trycktes första gången i *Novoe vremja (New Times)*, sv. övers. David Belin, i Ivar Öhman (red.), *Berömda berättare*, Stockholm: Folket i Bild, 1948, s. 121–149. Guy de Maupassants "Le Baiser", publicerades i *Gil Blas* 1882.11.14. För en analys av Söderbergs "Kyssten", se Miranda Landen, *Och nu börjar historien. Hjalmar Söderbergs novellkonst*, diss. Lund; Stockholm: Atlantis, 2013, s. 111, 183f. och 458f.
3. Auguste Rodin, *Le Baiser* (1882–1888), Musée Rodin, Paris; Ny Carlsberg Glyptotek, Köpenhamn. Det var dock inte verkets ursprungliga titel eftersom skulpturen först var ämnad att ingå i ett större arbete, inspirerat av Dantes "Inferno". Gustav Klimt, *Der Kuss* (1907–08), olja på duk, Österreichische Galerie Belvedere, Wien. Redan 1859 hade den italienske konstnären Francesco Hayez gjort en målning i historisk-romantisk stil med denna titel, *Il bacio*. Den visar ett par i medeltida kostymering och syftar på Italiens enande.
4. Jfr Gérard Genette, *Seuils*, Paris: Seuil, 1987, s. 70ff., som tar upp den litterära titelns avsändare, mottagare och funktion. Genette hänvisar till Charles Grivel, *Production de l'intérêt romanesque. Un état du texte (1870–1880), un essai de constitution de sa théorie*, The Hague/Paris: Mouton, 1973, s. 169f. och påpekar att en titel bl.a. ska identifiera verket och visa på ämnet.
5. Se Arnold Rothe, *Der literarische Titel. Funktionen, Formen, Geschichte*, Frankfurt am Main: Klostermann, 1986, s. 1ff. som ger ett exempel med tre olika titlar av en dikt av Baudelaire och därmed tre olika läsningar.
6. Klaus Lubbers, *Typologie der Short Story*, Impulse der Forschung, 25, Darmstadt, 1977, s. 107; Helmut Bonheim, *The Narrative Modes. Techniques of the Short Story* (1982) Cambridge: Brewer, 1992, s. 140–146 och 167; Landen 2013, kap. "Slutet på novellen".
7. Landen 2013, *ibid.* och s. 258ff.
8. *Historietter* (1898); *Främlingarna* (1903); *Det mörknar öfver vägen* (1907); *Den talangfulla draken* (1913); *Resan till Rom* (1929) samt tre noveller ur *Preludier* (1919), som inte tidigare tryckts.
9. Se Landen 2013, kap. "Publicering i press".
10. Genette 1987, s. 273f. Om tematiska titlar (ämne/tema) och rhematiska (t.ex. siffror), se s. 75f. och 274.

11. Leo H. Hoek, *La Marque du titre. Dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle*, La Haye, Paris etc.: Mouton, 1981, s. 183 och 189; Ludwig Rohner, *Theorie der Kurzgeschichte*, Frankfurt am. M.: Athenäum, 1973, s. 132ff.
12. Staffan Björck har t.ex. i *Romanens formvärld* (1953), Stockholm: Natur och Kultur, 1983, ett avsnitt om titlar och kapitelrubriker men nämner inte alls novelltiteln. Monografier om novellister kan ibland ta upp titlar.
13. Uttrycket "generell titel" efter Genette 1987, s. 271.
14. René Godenne, *La Nouvelle*, Paris: H. Champion, 1995, s. 78. Jfr Rohner 1973, s. 135, som också nämner bruk av singularis.
15. Med antites avses här ingen enkel stilfigur. Det handlar i stället om en rörelse i novellen som åskådliggör två olika världar. Antesen i "Pelsen" utgörs av dem som äger en päls respektive dem som inte äger en (doktor Henck har ingen päls, men hans gode vän Richardt har en), se Landen 2013, s. 121 och 134.
16. Om novellens begränsade format, se t.ex. Norman Friedman, "What Makes a Short Story Short?", i Charles E. May (red.), *Short Story Theories*, Athens: Ohio UP, 1976, s. 146.
17. *Pengar* av Benedictsson hade dock i originalboken underrubriken "novell". [Victoria Benedictsson], *Från Skåne. Studier af Ernst Ahlgren*, Stockholm: Fritze, 1884. För "lägereldsnovell", dvs. en novell där en/ flera personer inom novellen berättar en historia för de andra, se Valerie Shaw, *The Short Story* (1983), London/ New York: Longman, 1988, s. 84 och Landen 2013, s. 64f.
18. Om ändringar av titlarna inför publiceringen av *Historietter*, se Landen 2013, s. 258ff.
19. Genette 1987, s. 69. Jfr Serge Bokobza, *Contribution à la titrologie romanesque. Variations sur le titre "Le Rouge et le Noir"*, Genève: Droz, 1986, s. 22.
20. Romantikens novelltitlar, t.ex. av C. J. L. Almqvist, kunde vara mycket långa.
21. [Victoria Benedictsson], Ernst Ahlgren, *Folkklif och småberättelser*, Stockholm: Hæggström, 1887.
22. Guy de Maupassant, "L'Aventure de Walter Schnaffs", *Le Gaulois* 1883.04.11. Novellen trycktes fyra gånger i olika tidningar, vilket visar att den var omtyckt. Alphonse Daudet, "La Vision du juge de Colmar", i *Contes du lundi* (1873), utg. Louis Forestier, Paris: Le Livre de Poche classique, 1999.
23. Geoffrey Chaucer, *The Canterbury Tales* (1478), övers. och utg. David Wright, Oxford/New York: Oxford UP, 1985. Tillk. 1387–1400.
24. René Godenne, *Histoire de la nouvelle française aux XVIIe et XVIIIe siècles*, Genève: Droz, 1970, s. 271. En "nouvelle galante" kunde vara lång som en roman.
25. "Histoire vraie" har en liknande handling som romanen *Une Vie* (1883). Tjechov, "Skučnaja istorija", sv. övers. Hjalmar Dahl, i *Stäppen och andra noveller*, Uddevalla: Niloe, 1986, s. 135–203.
26. Jfr Genette 1987, s. 85 och passim.
27. *Ibid.*, s. 70. Orsaken var att den skulle passa bättre in i samlingen, se Landen 2013, s. 173 och 297f.
28. Landen 2013, s. 82f., 227f., 332–337. "Arabeske", i Gero von Wilpert, *Sachwörterbuch der Literatur*, Stuttgart: Kröner, 1979, s. 41; Niels Kofoed, *Arabesken og dens æstetiske former. Prosaskitse og prosadigt*, København: Reitzel, 1999, s. 9ff. och passim. Novellen berättar om Henning Berger och "arabesk" speglar bl.a. hans fantasi och påhittighet.
29. Liksom Genette 1987, s. 55f., kallar jag denna del "undertitel" ("sous-titre").
30. Se t.ex. *ibid.*, s. 71.
31. Se Landen 2013, s. 557–559 och s. 18–26 passim.
32. I manuskriptet till "Egyptens präster" (Bonniers förlags arkiv) syns ändringen, se *ibid.*, s. 317 och 526.
33. Arnold Rothe, "Der Doppeltitel. Zu Form und Geschichte einer literarischen Konvention", i *Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Abhandlungen der geistes- und sozialwissenschaftlichen Klasse*, 1969: 10, Wiesbaden, 1970, s. 302ff. (s. 299–331). Hos Theofraströs handlar det om originaltitlar.
34. Rothe 1970, *ibid.* och Genette 1987, s. 81. Se även Platon, *Phèdre*, i *Œuvres complètes*, vol. IV, del 3, Texte établi et traduit par Léon Robin, Collection des Universités de France, Paris: Les Belles Lettres, 1933, s. [1]. Varie-

- rande titlar efter ordet ”eller” användes under äldre tid.
35. Rothe 1970, s. 306–311; Genette 1987, *ibid.*
 36. Se Barbro Ståhle Sjönell, *Att ge ut noveller*, Stockholm: Svenska Vitterhetssamfundet, 2001, s. 4f., 7 och 9. Dalins berättelse trycktes först separat och fick i de senare upplagorna något varierande dubbeltitlar; Leopolds trycktes i *Extra-Posten* 1794, se Ståhle Sjönell 2001, s. 18f.
 37. Anatole France, ”Edmée ou La Charité bien placée”, i *Crainquebille, Putois, Riquet et plusieurs autres récits profitables* (1904), i *Œuvres*, III, utg. Marie-Claire Bancquart, Bibliothèque de la Pléiade, Paris: Gallimard, 1991, s. [835]–839. Tjechovs novell finns på svenska i *Damen med hunden och andra noveller*, övers. Asta Wickman, Stockholm: Forum, 1971, s. [49]–56.
 38. Harry Levin, ”The Title as a Literary Genre”, *The Modern Language Review*, 72, 1977:4, s. xxvif. (s. [xxiii]–xxxvi); Alastair Fowler, *Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes*, Oxford: Clarendon, 1982, s. 95 och 92f.; Rothe 1986, s. 179.
 39. Rothe 1986, s. 180.
 40. Germaine de Staël, *Recueil de morceaux détachés*, Lausanne: Durand, Ravanel et Cie, 1795. Det svenska exemplet i Barbro Ståhle Sjönell, ”Från retorik till romantik. Ett exempel på hur novellgenren förändrades i början av 1800-talet”, i Beata Agrell & Ingela Nilsson (red.), *Genrer och genreproblem*, Göteborg: Daidalos, 2003, s. [219]–230.
 41. Rothe 1986, s. 117.
 42. Levin 1977, s. xxvii, Hoek 1981, s. 189; Rohner 1973, s. 134f.
 43. Levin 1977, s. xxxi; Rothe 1986, s. 78, nämner även ”Redundanz”; Bokobza 1986, s. 119ff. talar om ”binarité” och ”contradiction”.
 44. Levin 1977, s. xxxiif.; Fowler 1982, s. 94. Jfr Björck 1983, s. 284.
 45. Sv. övers. Walborg Hedberg, i Holger Ahlenius (red.), *Frankrikes stämna. Franska noveller från sex århundraden i urval*, Stockholm: Bonnier, 1945, s. 291–294.
 46. Rothe 1986, s. 158.
 47. För poetiska titlar, se Lubbers 1977, s. 109.
 48. Se Landen 2013, s. 11f. och *passim*.
 49. *Ibid.*

SUMMARY

Hjalmar Söderberg's Short Story Titles

This article examines short story titles by Hjalmar Söderberg (1869–1941). Like many short story writers in the late 19th and early 20th centuries, Söderberg uses very short titles. The majority of his titles are comprised of one or two nouns and a definite article. For example: ”Pelsen” [”The Fur Coat”], ”Kyssten” [”The Kiss”] and ”Kinesen” [”The Chinese”]. In comparison to other short story writers of the same period, Söderberg uses a broad variety of titles: he may use a double title in an ”exotic” travel story, or a dichotomous title in a debate-driven story. Generic titles are comprised mostly of compound words or of a phrase. The most common generic term is ”history”. Personal names appear only occasionally in Söderberg’s short story titles; instead generalized names are used. Several of Söderberg’s short story titles are allusive, as is common in the case of early twentieth-century short stories.

Keywords: Hjalmar Söderberg, short story titles, titology, story type, short titles, long titles, generic titles, double titles, allusive titles, titles in late 19th and early 20th centuries

KORT, KNAPP ELLER KANTIG?

Något om expressionism och prosa i Norden 1910–1930

KORTHET 1913

Det brinner i en säng, en moder kastar sig ut ur ett fönster med sitt lilla barn i famnen, de hamnar på en gård kringskuren av flammor, kvinnan ger upp, tänker förtvivlad på mannen som har svikit henne, dagen efter hittar mannen de två förkolnade kropparna... Ljuset tänds, filmen är slut.

Pär Lagerkvist lurar sin läsare i ”Upplevat” som skrevs i december 1913 och samtidigt får han med en effekt av förra seklets moderna medium par excellence. Texten är nämligen kort, även om den inte är lika kort som den framstår i resumén ovan: när den publicerades i *Motiv* (1914) kom den upp i nio glesa trycksidor.¹ I filmens barndom var just kortheten ett av dess säkraste kännetecken. Den längre, berättande eller episka filmen som vi ofta tänker på som en självklarhet växte fram i Italien och Amerika under åren kring Lagerkvists första publikationer.² I det perspektivet överraskar det mindre att författare 1913 kunde återopa filmen som ett mönster för litterär knapphet och koncentration. Detta är formulerade exempelvis Alfred Döblin ett krav på koncentration, precision och knapphet som en ”Kinostil” (biografstil) präglad av snabba händelser i stickordsform i den expressionistiska tidskriften *Der Sturm*.³ I *März* beskrev Kurt Pinthus den moderna

novellen eller short storyn som ”das gedruckte Kinostück” (det tryckta biografstycket), för i biografialongen möter man den komprimerade handlingen.⁴

Motiv har traditionellt lästs i ljuset av modern bildkonst snarare än av filmen, även om filmen inte har förbigåtts.⁵ Bildkonstens prioritet i forskningen har förstärkts av att det är den första bok Lagerkvist gav ut efter programmet *Ordkonst och bildkonst. Om modern skönlitteraturs dekadans – om den moderna konstens vitalitet* (1913). Programmet publicerades samma år som Döblins och Pinthus, men riktade sig alltså i enfatisk grad mot modern bildkonst som den stora impulsgivaren. Den svenska prosan behövde hitta nya uttryck för att kunna spegla den moderna människans världsbild och fånga tidens innersta väsen, menade den då nästan okända författaren. Mot de detaljfrossande och psykologiserande romanerna ställde han en prosa som spränger de gamla formerna genom att låta sig inspireras av expressionistisk och framför allt kubistisk bildkonst. Lagerkvist relaterade även ordkonsten till skulptur, arkitektur, musik, dans och vetenskap, dock inte film.

Syftet med denna artikel är inte att lansera filmen som en genväg till förståelse av 1910-talets kortprosa, utan att peka på en vidare, medie-

överskridande poetik hos Lagerkvist och andra, främst nordiska prosaister och kritiker i tiden, samt att framhäva korthetens kameleontiska natur, både som föreställning och som litterärt fenomen. Tanken är att belysa några av korthetens problematiker genom att diskutera frågan om hur man kan definiera expressionistisk prosa, och se vilka föreställningar som tidens författare själva hade om expressionistisk eller modern prosa.

Jag kommer att närma mig problemen från flera håll. Först presenteras och problematiseras fokuset på korthet i den internationella expressionismforskningen. Därefter vänds perspektivet till frågan om hur både lång och kort prosa kunde karakteriseras i *Der Sturm* med två nordiska exempel. Blicken flyttas till en nordisk kontext och till de skandinavisktalande författare som både bidrog till att förmedla expressionismen i kritik och program och producerade prosafikt under perioden 1910–1930. Frågan är vilka föreställningar som knöts till expressionismbegreppet, men även hur författarna själva arbetade med långa och korta former i sin skönlitterära praktik. Lagerkvists *Ordkonst och bildkonst* och *Motiv* är extra intressanta i sammanhanget, eftersom de exponerades både i den tyska och i den nordiska kontexten. Tillsammans med novellsamlingen *Järn och människor* (1915) kommer dessa att tjäna som mer konkreta hållpunkter under resans gång.

EXPRESSIONISM OCH KORTHET

”Expressionism” står högt på listan över ohanterliga stil- och periodbegrepp. En bidragande orsak är att ismerna under perioden 1900–1930 var flytande och inbördes överlappande begrepp och fenomen. En annan är att expressionisterna, till skillnad från futuristerna, inte samlade sig kring kollektiva manifest. Expressionism blev snarare ett signalord för konstnärlig radikalitet, som lockade många författare att göra sin tolkning, sin variant, sitt program.⁶ Det

verkar finnas goda grunder för att se på den tyskspråkiga expressionismen som en scen, som konstitueras av olika historiska och sociologiska faktorer som generationer, venskaper, allianser, mecenater, platser och distributionsforum, snarare än en rad form- och innehållskriterier, så som Moritz Baßler föreslog för ett par år sedan.⁷

Söker man ändå en djupare förståelse av de litterära uttryck som fick plats på denna scen återstår dock utmaningen i att hantera ett oerhört heterogent material, särskilt när det gäller prosan. Vissa har försökt att dela in expressionistisk prosa i olika grupper, såsom Walter Fähnders grovindelning i en ”erkennntniskritischer Code” (kognitions- eller förståelsekritisk kod) och en extatisk-patetisk-visionär-messiansk kod.⁸ De som har avstått från systematiseringen har antingen nöjt sig med att beskriva en rad typiska drag,⁹ eller plockat ut en grupp av texter och koncentrerat sig på den. På dessa vägar har man dessutom navigerat olika mellan en tematisk och en formalistisk bestämning, och mellan en bred och en smal definition.

Forskarna brottas samtidigt med svårigheter som har med idén om den specifikt expressionistiska känslointensiteten och dess subjektivitet och patosfulla uttryck att göra. Albert Soergel uttryckte det 1925 i en suggestivt rimmad formulering som har bitit sig fast: ”Expressionismus ist lyrischer Zwang, dramatischer Drang, nicht epischer Gang” (expressionism är lyriskt tvång, dramatisk trängtan, inte episk gång).¹⁰ Motståndet tycks vara genre- och mediespecifikt, och vissa har frågat sig, om det över huvud taget är meningsfullt att tala om expressionistisk prosa.¹¹

Även den som vägrar tänka litteraturen som tidssymptom eller som uttryck för ett subjekt i kris tycks stöta på en gräns. Baßler framhävde i sin avhandling 1994 en expressionistisk, ”absolut” prosa som uppvisar en helt autonom betydelsegenerering, oparafraserbara, materiella eller ”texturerade” texter. Även han påpekar att denna radikalare form av abstraktion fungerar

bättre i måleri och lyrik än i prosagenrer. Han fokuserar själv på kortprosan.¹²

Mot den bakgrunden väcker det nog ingen förundran att de flesta forskare kan enas om att expressionistisk prosa främst är kort. Rhys W. Williams hänvisar direkt till Soergel och formulerar sig lika kategoriskt: ”The intensity of Expressionist prose, its linguistic dislocation and abstraction, rendered it thoroughly unsuited to the long form and measured pace of the novel”.¹³ Både Döblins och Pinthus korthetsprogram, som jag nämnde ovan, har också inkluderats i avdelningen för prosapoetik och romanteori i Thomas Anz och Michael Starks inflytelserika samling av kritiska texter som hör till tysk expressionism.¹⁴

Men även om kortheten eller knappheten framstår som tidens lösen i de två programmen, så är bestämningarna i själva verket väldigt olika. Pinthus talar om anekdoten och snabbheten. Döblin tänker sig i stället en ny *romanform*, och hans program är nästan överlastat med intermedialt och intermaterieellt tänkande: den nya prosan bör vara som film, men även som en stål- eller stenfasad, och samtidigt skall den svänga som musik. Den skall inte berätta utan bygga eller lägga fram (”Tatsachenphantasie!” – faktafantasi), avstå från bildspråk och i stället arbeta med avpersonifiering, knapphet, hastiga förlopp, stickord och så vidare. Detta reningsbad, som prosakonsten skall genomgå, benämner han (oväntat nog) naturalism.¹⁵

För den som intresserar sig för moderna prosaexperiment och prosalyrik från romantiken och framåt framstår varken den gränsöverskridande poetiken eller kortheten som ny eller specifik expressionistisk. Otaliga kritiker då som nu har sett ett samband mellan en fragmenterad form och en fragmenterad verklighet eller ett subjekt i kris, mellan ett ångestladdat uttryck och en desperat tid, och förstås mellan en oren kortform och en förlorad tro på stora berättelser. Sambandet är tydligt men kan inte omsättas till en regel. Det räcker att ställa en

Boccaccio-novell, ett medeltida exempel eller en anekdot mot James Joyces *Ulysses* (1922) och utan vidare diskussion konstatera att den korta berättelsen inte nödvändigtvis är mer öppen eller fragmentarisk än den långa. Om den korta prosan gör något är det snarare att accentuera vissa villkor för alla typer av berättelser. Jag skall återkomma till det mot slutet.

DET STURMSKA MÅTTET

Låt oss lämna teorierna ett tag och fortsätta en bit på den omväg som utgörs av samtida föreställningar om vad som kan gälla för expressionistisk prosa. Det räcker att bläddra igenom några årgångar av de mest tongivande tyska, expressionistiska tidskrifterna, *Der Sturm* (1910–1932) och *Die Aktion* (1911–1932), för att man skall kunna konstatera att prosan (fiktion samt kritisk, politisk och programmatisk prosa) har fått avsevärt mer spaltutrymme än lyriken och dramatiken. Kortprosan är välrepresenterad, men här finns även romaner i följetong.¹⁶

En av dessa romaner skrevs av en dansk författare, Aage von Kohl, och hans roman *Der Weg durch die Nacht* (översatt från *Det store Skød*, 1911) underhöll *Der Sturms* läsare under flera nummer 1913. Den handlar om en hyllad författare, Glass Morton, som genomgår en existentiell och känslomässig kris när han konfronteras med den man som skändade och mördade hans fru. Berättelsen består mestadels av inre monolog, den skrider kronologiskt fram men med hallucinationer och analeptiska minnesfragment insprängda. Till slut når Morton fram till ett genombrott där han inte bara tankemässigt får ihop lidelse och lycka, ondska och godhet, utan spränger kroppens och verklighetens ramar, när en annan dimension och förenas med sin älskade i en guldglimmande sal.

Herwarth Walden hyllade von Kohl i en artikel som en stor konstnär och ett geni som undvikit att bli underhållningsförfattare, eftersom han är för hård, kantig och kubistisk (”Er

ist zu hart, zu eckig, zu kubistisch dazu”).¹⁷ Karakteristiken vittnar inte bara om hur ismerna blandas och tvingas belysa varandra, den påminner också om att begreppen ofta är påfallande elastiska och metaforiska både hos tidens författare och hos senare tiders forskare. I fallet med *Det store Skød* skulle jag nog vilja översätta ”kantig” och ”kubistisk” med ”icke-avrundad” eller ”icke-traditionell”.

Hur gick det för Lagerkvist på den tyska scenen? *Ordkonst och bildkonst* recenserades ganska kort i *Der Sturm* i mars 1914 tillsammans med August Brunius *Färg och form* (1913), och en recension av *Motiv* och två texter i översättning trycktes i maj-juni 1915 – allt utfört av Nell Walden, Herwarth Waldens svenskfödda fru. Hon var positivt inställd till Lagerkvists två verk, men inte okritisk. *Motiv* tyckte hon uppfyllde teorierna, prosadikterna ansåg hon starka och konstnärliga i sin enkelhet och saklighet. Mindre lödiga fann hon de rimmade dikterna och vissa noveller höll i hennes ögon inte heller måttet: ”Einige Novellen sind sogar auf die Pointe hin gearbeitet, was stets und unter allen Umständen unkünstlerisch ist” (enstaka noveller är till och med bearbetade mot poängen, vilket alltid och under alla omständigheter är okonstnärligt). Icke desto mindre spådde hon att Lagerkvist skulle komma att bli en konstnär att räkna med i framtiden.

Varken intensitet, patos eller oläsbarhet lyfts fram i Nell Waldens korta recension, utan receptet på gångbar expressionistisk prosa tycks vara enkelhet, saklighet och absolut ingen avrundande, helhetsskapande poäng som i den klassiska novellen.¹⁸ Det räcker med andra ord inte att skriva kort – det skall vara kort på rätt sätt. Eller kanske till och med långt på rätt sätt, så som von Kohls roman visar.

Det är kortprosatexten/prosadikten ”Motiv” och den lilla sviten ”Böner till Gud” som släpps helt innanför porten och hedras med en översättning, och därmed får anses hålla det stormska måttet. Men lika lite som i fallet *Det*

store Skød lägger sig ”saklighet” först på tungan när man försöker beskriva ”Böner till Gud”. Detta är den text i samlingen som har störst släktskap med expressionistisk dikt i konventionell mening, det vill säga med renodlade uttryck för subjektiva ytterlighetskänslor. Från den trosvissa drömmen om Guds faderliga beskydd och strålande städer arbetar texten sig fram mot allt större känslointensitet, full av äckel och desperation: ”Herre hör mitt skri! [...] Min bön är ett vrål som dräglas ur min mun.”¹⁹

I jämförelse är ”Motiv” nästan kylig, men det är snarare tal om en mer subtil kontrastering och orkestrering av extas och distans, expansion och koncentration. Scenen i ”Motiv” är knappt en scen, och trots titeln finns det inget utpräglat ekfrastiskt över den. Vi informeras om en mark med sommarblommor, brådsnkande skyar på himlen, högväxta hundar vid sidan. Inga fler detaljer. Det som äger rum är en upplösning av gränsen mellan jag och natur, både den omedelbara omgivningen och naturen i en allomfattande bemärkelse. Här stiger tempot och intensiteten med anaforisk hopning: ”Mitt väsen upplöses: mitt väsen är blomstren, är alla de ljuva örterna, är grönskan, är doften, är svalkan från marken, är solen i luften, är vinden, är skyarna, de väna och små, är allt som andas och lever på denna ljuvliga dag.”²⁰

Mot denna gränsöverskridande lyckoberusning ställs sedan hundarna, som följer jaget överallt, men icke desto mindre vilar i sig själva och undviker att fångas in av jagexpansionen: ”De skrida framåt med lugna, avmätta steg och de se sig icke om”.²¹ Här kan vi tala om saklighet och enkelhet. Om intensiteten i ”Bön” uppstår i den hastiga övergången från ödmjukhet till aggressiv desperation, så är intensiteten i ”Motiv” ett resultat av den mer lågmälda och riktninglösa spänningen mellan gränsöverskridande och distans.

Vad de två texterna har gemensamt är att de avstår från att berätta händelser och i stället etablerar en rörelse mellan extremt kontras-

terande hållningar. Som man kan förstå av Waldens recension gäller det inte alla prosa-texterna. I "Upplevat", "Arne" och de smått moraliserande kortnovellerna "Katastrofen" och (till viss del) "Det sensationella" arbetar Lagerkvist fortfarande med starka kontraster, men använder däremot också den kronologiska intrigens före/efter-struktur för att åstadkomma kontrasterna.

Det är välkänt att Lagerkvist senare i livet var angelägen om att inte associeras med tysk expressionism över huvud taget, och att hans resa till Berlin 1915 väckte motstånd mot "dessa naiva agitatorer som stirrat sig blinda på färg och affärer".²² Icke desto mindre har Urpu-Liisa Karahka visat att Lagerkvist gärna hade velat nå en vidare europeisk publik via *Der Sturm*.²³ Han skickade *Järn och människor* (1915) till Nell Walden, och han fick också ett tackkort och flera *Sturm*-nummer hemskickade 1916.²⁴ Men flera recensioner eller översättningar blev det inte, inte ens när han levererade två så tydliga bidrag till europeisk expressionism som *Ångest* (1916) och *Sista människan* (1917).²⁵

Det sturmska måttet på expressionistisk prosa verkar ganska töjbart och rymligt även i ljuset av Aage von Kohls och Lagerkvists gästspel. Korthet var inget krav, medan däremot kantigheten var det, eller skall vi säga det oavrundade, oklassiska. Och det var inte så mycket kortheten som sådan, utan hur författarna använde den som ansågs avgörande för den konstnärliga radikaliteten.

HÅRD OCH ENKEL. NORDISKA FÖRFATTARES POETIK OCH PRAKTIK

I det skandinavisktalande Norden fanns det ingen litterär gruppering, tidskrift eller teater med en specifik expressionistisk profil mellan 1910 och 1930. Det fanns snarare en början till olika modernistiska, på sina ställen avantgardistiska, scener och nätverk som delvis överlappade varandra. De uppvisar en grumlig blandning av ismer, där expressionismbegrepp

pet icke desto mindre visar sig vara starkt representerat, trots att ganska få författare uttryckligen kallade sig expressionister.

Eftersom varken expressionismforskningen eller prosan på den tyska scenen erbjuder en enkel mall som vi kan mäta tidens nordiska prosa med, tvingas vi återigen ställa våra frågor på ett annat sätt. Jag har valt att plocka fram de författare som på något sätt diskuterade expressionismen, positivt eller negativt, och fråga hur de definierade expressionismen, och hur de själva arbetade med prosaformerna. Med det som kriterium har jag studerat kritisk och skönlitterär prosa av Lagerkvist, Gösta Adrian-Nilsson (GAN) och Anna Lenah Elgström i Sverige, Hagar Olsson och Elmer Diktonius i Finland, Emil Bønnelycke och Tom Kristensen i Danmark och Sigurd Hoel i Norge.

De kritiska texterna kring expressionism och en modern litteratur 1910–1930 uppvisar ingen slående enighet om vad expressionism är, men två saker tycks dock de flesta kunna skriva under på. Den ena är att expressionismen tar avstånd från naturalismen och impressionismen och arbetar aktivt (med)skapande och visionärt genomsökande i stället för passivt registrerande. Det andra är att litteraturen nu – med Diktonius formulering – talar "samma språk" som de övriga konstarterna.²⁶ Det är framför allt den moderna, avantgardistiska bildkonsten som hålls fram som ett mönster, precis som i Lagerkvists program 1913.

Det intressanta här är *hur* författarna och kritikerna skriver om den moderna konsten och en ny litteratur. Utifrån ordvalen i de enskilda texterna kan man urskilja ett dominerande mönster som på olika sätt kombinerar stilisering, kraft, enkelhet, monumentalitet, hårdhet, brutalitet och maskulinitet. Det brutala och maskulina bejakas framför allt hos Lagerkvist, Diktonius och Bønnelycke, medan Elgström avvisar just sådana föreställningar explicit och enfatiskt. GAN och Olsson kombinerar snarare styrka och enkelhet med det idealistiska

och utopiska.²⁷ Hoel och Kristensen å sin sida förhåller sig försiktigt distanserade till hela expressionismfenomenet.

Generellt får man konstatera, att dessa författare har mycket mer att säga om de enkla linjerna och hårdheten än om kortheten. Kortheten följer med mer eller mindre outtalad i vissa fall, men den är inte en lika programmatiskt laddad föreställning. Enligt GAN var det exempelvis just i de lyriska (det vill säga även prosalyriska) texterna i *Motiv*, som Lagerkvists ”stränga, enkla linjer” lyckades bli till lysande bilder som påminner om kubistisk konst. I april 1921 höll Kristensen ett föredrag på Litterært Samfund om ”Den kubistiske Digter Pär Lagerkvist”. Om ”Katastrofen” sa han såhär: ”Stilen i de andre Digte er som i dette fast sluttet om Indholdet; den er knap og hård; den har den samme ordknappe Saglighed, som man kan træffe hos Folk, der har oplevet så meget, at alt Ordskvalder er svedet ud af Munden på dem”.²⁸

Även bland andra kritiker kan vi hitta liknande formuleringar. I en krönika från april 1921 beskrev Carl Gad den tyska expressionistiska prosan som en koncentrerad mätnad som kräver långsam läsning. Det bästa resultatet uppstår enligt Gad i en så het och häftig nersmältning i det skapande sinnet, att ”Værket kan fremstaa haardt, fast, nøgent, helt Kerne”. Han framhäver Kasimir Edschmids kortprosa, som ”kan betragtes som Mønstre paa ekspresionistisk Fortællekunst, fortættede, væsentlige, magtfulde”.²⁹

Hagar Olsson å sin sida var måttligt imponerad av Edschmid. Han hyllas ”som en hövding”, skriver hon 1923, men det ”kan inte bero på annat än att den expressionistiska prosan faktiskt tills vidare blott ligger i sin linda: varje försök i den nya riktningen hälsas med glädje och varje försök till lösning av problemet ter sig som en stor seger”.³⁰ Även om Edschmids våldsamma noveller borde kunna rycka upp Finlands ”stillsamma litteraturvänner”, vill hon i stället framhäva Franz Werfels roman *Nicht*

der Mörder, der Ermordete ist schuldig (1920). De positiva orden är dock delvis överlappande med Gads: styrka, behärskning, plastisk skönhet, enkelhet och stabilitet – allt utan återfall i en naturalistisk teknik.

En av de få författare i Norden som explicit kallade sig själv expressionist var Diktonius. I manifestet ”Expressionistiskt” i *Ultra* 1922 hyllade han på en gång kraftfulla centrifugala och centripetala rörelser i form av explosionen (”kastas nu det innersta av oss i explosiva bitar ur oss”) och det hårt pressade blocket (”pressas brokigheten till ett block, samlar sig som aldrig förr”). Samma år har han detta att säga om de korta prosaformerna: ”Att novellen är formen för dagen är ingen tillfällighet. Då man ej har kraft att pressa innehållet i en aforism eller breda ut det i en roman, nöjer man sig med bastardavkomman, romanaforismen, episoden: novellen.”³¹

Kastar vi ett snabbt öga på författarnas skönlitterära prosa i tidsrummet 1910–30, är det tydligt att alla utnyttjar korta prosaformer, men även romanformen lockar de flesta (med GAN som ett undantag på flera sätt). Både den korta prosan och romanen används för olika experiment – och för mer traditionellt berättande. I författarnas samlade bank av kort prosa under denna tidsperiod möter vi sorgliga öden, absurda händelser, realistiska detaljer, exotism, profetiska tongångar, underfundiga anekdoter, stämningsbilder, essäistiska tankeströmmar, fullt och vackert om vartannat. Själva spridningen är intressant i sig, och tyder på ett gemensamt intresse för att undersöka och utvidga prosans möjligheter.

Det är dock lika tydligt att experimenten aldrig är så radikala, varken i de korta eller långa kompositionerna, att vi skulle ha användning för Baßlers begrepp om en absolut eller texturerad prosa. Flest experiment hittar vi i Bønnelyckes, Olssons, Diktonius och Lagerkvists produktion. Den sistnämnda framstår dock som den som mest medvetet arbetar

med den korta formen som ett konstnärligt experimentarium av modernistiskt snitt, med reduktion, paratax, avindividualisering, med både starka känslor och kylig distans.³²

Att benämna något av detta expressionistiskt är en knivig uppgift, inte bara på grund av de allmänna definitionsmässiga vanskligheterna, utan även på grund av avsaknaden av en etablerad expressionistisk scen i Norden. Mycket av det som de här behandlade författarna skrev skulle ha kunnat passa in på den tyskspråkiga scenen, men det säger inte mycket mer än att det rör sig om "kantiga" texter. Till de olika grader av abstraktion, stilisering och reduktion som iscensätter en uppgörelse med det borgerliga samhället och dess institutioner eller ifrågasätter kategorier som språk, subjekt, mening och verklighet, kan vi i en nordisk kontext lika gärna använda begrepp som modernistisk eller avantgardistisk. Även författarnas påfallande behov av att låna in andra medier och material i försöken att tänka en ny (prosa)litteratur, bör förstås i en vidare avantgardistisk kontext.

Det innebär, att det som blir över från forskarnas listor, får en annan vikt i en nordisk kontext. Det räcker inte med det elastiska begreppet 'intensitet' som Neil H. Donahue och Rhys Williams framhåller, utan vi får gå till det som Fährders benämnde den extatiska-patetiska-visionära-messianska koden. Längs detta spår går det att nå en djupare förståelse av delar av Elgströms, Olssons, Bønnelyckes och Lagerkvists prosa som ett sätt att arbeta vidare med en av de tyska expressionistiska traditionerna, vill jag påstå. Jag hoppas kunna utveckla detta i ett annat sammanhang.

LAGOM KORT

Pinthus förklarade i sitt program 1913 att de unga författarna är kortfattade för att de har något att säga, för att de älskar det essentiella och för att de inte har någon tid att förlora. Läsaren måste bli en löpare, medan författaren blir en trollkonstnär som med skickliga handgrepp

förvandlar en fågel till en kanin: "Verdutzt lacht oder wütet der Leser" (förbryllad skrattar eller rasar läsaren).³³ I "Upplevat", som jag presenterade i inledningen, påminner Lagerkvist onekligen mycket om en sådan trollkarl. Han bygger ut de inledningsvis korta satserna mer och mer med melodramatiska gester för att sedan förvandla det hela till en kanin.

Lagerkvists första läsare tycks dock varken ha skrattat eller rasat. GAN skrev en begestrad recension av *Motiv* där handgreppet beskrivs som "en skickligt utförd scenförvandling, som strax höjer skildringen till ett intellektuellt-konstnärligt plan".³⁴ Gunnar Castrén var inte lika road av denna lek, och tyckte egentligen att stiliseringen försvagade "verklighetsintrycket",³⁵ medan Sverker Ek 1919 tvärtom utnämnde "Upplevat" till den starkaste skissen, som "återger ett filmdrama så påtagligt 'verkligt', att det också hos läsaren stannar som en upplevelse".³⁶

Teddy Brunius och Bengt Larsson har jämfört Lagerkvists kontrastteknik i *Motiv* och särskilt i "Upplevat" och "Banalt" med en kubistisk collageteknik, där olikartat material från olika kontexter sidoställs i en komposition.³⁷ I "Upplevat" är det ett brottstycke av en film med melodramatiska gester som ställs mot biografupplevelsen, i "Banalt" kastar den flitigt stickande flickan sig från vardagsrummets lugn in i ett fragment av en bloddrypande populärberättelse av gotiskt snitt. Överraskningseffekterna bygger alltså på en skillnad mellan genremässiga och mediala förväntningar.

Jämförelsen med bildkonstens collage framhäver det spatials i konstruktionen, men vi skulle lika gärna kunna framhäva det temporala med inspiration från kortfilmen. Fragmenten, dessa fabricerade *objets trouvés*, är iscensatta som både billiga och snabbkonsumerade; filmen omsätts i fransk valuta, men märk väl i en spottstyver: "Det hela hade kostat fyra sous. Program en sou".³⁸ På nästa nivå finns det samtidigt en viss risk att texterna försvinner i sitt eget snabba trick och konsumeras lika snabbt

och oförpliktande (dock inte för Sverker Ek). Det som Lagerkvist provar i den korta texten "Motiv" och vidareutvecklar i *Järn och människor*, skulle jag föreslå, är i stället en kombination av distans och intensitet (detta elastiska begrepp!), som aldrig låter läsaren fångas eller chockeras på detta snabba och "lättköpta" plan.

I ett brev till August Brunius ser man hur Lagerkvist resonerar kring en balans mellan stilisering, längd och knapphet. Det framgår att redaktören Evald Stomberg på *Svenska Dagbladet* önskade att Lagerkvist skulle korta ner "Skärvorna" som sedan blev den första av novellerna i *Järn och människor*. Men Lagerkvist vill helst inte skära, varken i slutet eller mitten:

Det föreföll mig emellertid som om det var en förtjänst att berättelsen ända till in på slutscenerna svälde ut på bredden, därigenom få mänskorna en realitet som de annars skulle saknat men varav de i högsta grad äro i behov för att kunna utan att förlora kött och blod på slutet så våldsamt stiliseras.³⁹

Berättelserna i *Järn och människor* är inte fixerade i tid och rum men relaterar ändå tydligt till den död, smärta och förstörelse som pågick alltför verkligt i ett krigshärjat Europa. Till Ellen Key skrev Lagerkvist: "med verkligheten har ju ändå min bok ingenting att göra".⁴⁰ Men han verkar ändå vara mån om att hans konst inte skall hamna i en dekorativ avantgardism som förvandlar de smärtsamma händelserna till blott

ytta och låter läsaren stanna vid trolleriet. Därför bör texterna inte heller bli för korta eller snabba.

Snarare än att låta prosan uttradera sig själv eller bli något annat, strävar Lagerkvist 1915 mot en spänning som skall ha en dubbel verkan på läsaren. Berättelserna i *Järn och människor* vill inte dölja att de är fiktion eller konst. Läsaren skall bli gripen på ett annat sätt än när det hela känns upplevat och levande, eller när det hela blir ett konstgrepp. Vi skall gripas av det vackra eller det autentiskt konstnärliga i det fula och vidriga, men inte glömma att konsten inte är verklighet. Till det behövs tydligen en lagom korthet och en lagom kantighet.

Den korta prosan kan läsas snabbt eller långsamt, vara avrundad eller kantig; det finns anledning att vara varsam med att dra generella slutsatser om korthetens effekter. Mitt – korta – bud skulle bygga på kortprosans materiella begränsning, mätt i papper och lästid. Kasten mellan fiktionens och verklighetens värld kommer fort på varandra i receptionen av verket, precis som i fallet med den korta filmen. Kortprosans förmår inte på samma sätt som den långa prosatexten skugga över sin egen fikтивitet (vilket den långa kan, men sannerligen inte alltid gör). Den accentuerar därmed några gemensamma villkor för alla berättelser: att de börjar och slutar någonstans, att de är komponerade helheter (hur icke-hel den så må vara), att de bygger på en ekvation mellan det rumsliga och det tidliga, och att de bär med sig själva berättelsens potential för både det slutade och det oavslutade.⁴¹

1. Datering enligt Bengt Larsson, "Pär Lagerkvists litterära kubism", i *Samlingen* 1965, s. 81.
2. Se t.ex. Michel Rabaté's sammanfattning i *1913: The Cradle of Modernism*, Malden MA: Blackwell, 2007, s. 20–23.
3. Alfred Döblin, "An Romanauthor und ihre Kritiker. Berliner Programm", i *Der Sturm* 1913/14:4.
4. Kurt Pinthus, "Glosse, Aphorismus, Anekdote", i *März* nr. 7, 10 maj, 1913, citerat från

- Thomas Anz & Michael Stark, *Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur: 1910–1920: Expressionismus*, Stuttgart: Metzler, 1982, s. 655.
5. Se Urpu-Liisa Karahka, *Jaget och ismerna. Studier i Pär Lagerkvists estetiska teori och lyriska praktik t.o.m. 1916*, diss. Stockholm; Lund: Bo Cavefors förlag 1978, s. 164–66 och Nils Åke Nilsson, "Den unge Lagerkvist, filmen och avantgardismen", i *Tidskrift för litteraturvetenskap* 1984:1.

6. Anz & Stark 1982, s. 29–32.
7. Moritz Baßler, "Unter dem Kafka-Massiv. Unterwegs zu einer Typologie expressionistischer Kurzprosa", i Manfred Engel & Ritchie Robertson (red.), *Kafka und die kleine Prosa der Moderne / Kafka and Short Modernist Prose*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2010, s. 181–193.
8. Walter Fähnders (red.), *Expressionistische Prosa*, Bielefeld: Aisthesis Verlag, 2001, s. 8–9. Fähnders justerar därmed Walter Sokels inflytelserika, men starkt kritiserade, indelning i en objektiv, omedierad Döblin-linje och en reflekterande och självreflexiv Carl Einstein-linje ("Die Prosa des Expressionismus", i Wolfgang Rothe, red., *Expressionismus als Literatur*, Berlin: Francke Verlag, 1969).
9. Ett ganska inflytelserikt bidrag till den osystematiserade listan, även i nordiskt sammanhang, är Fritz Martinis inledning till antologin *Prosa des Expressionismus*, Stuttgart: Philip Reclam, 1970.
10. Citerat från Fähnders 2001, s. 10.
11. Jfr Armin Arnold, "Foreign Influences on German Expressionist Prose", i Ulrich Weisstein (red.), *Expressionism as an International Literary Phenomenon*, Paris/Budapest: Didier & Akadémiai Kiadó, 1973, s. 79.
12. Moritz Baßler, *Die Entdeckung der Textur. Unverständlichkeit in der Kurzprosa der emphatischen Moderne 1910–1916*, Tübingen: Niemeyer, 1994, s. 19.
13. Rhys W. Williams, "Prosaic Intensities. The Short Prose of German Expressionism", i Neil H. Donahue (red.), *A Companion to the Literature of German Expressionism*, Rochester N.Y.: Camden House, 2005, s. 89. Se även Donahues inledning s. 9.
14. Anz & Stark 1982.
15. Ibid., s. 661. Huruvida Döblins moderniserade naturalism hör till expressionismen eller inte diskuteras t.ex. av Baßler 2010 och Sabina Becker "Zwischen Frühexpressionismus, Berliner Futurismus, 'Döblinismus' und 'neuem Naturalismus'. Alfred Döblin und die expressionistische Bewegung", i Fähnders (red.) 2001, s. 21–44.
16. Paul Raabe noterar 75 romaner, 41 delar av romaner, 126 noveller i sitt material, som är 100 olika tyskspråkiga tidskrifter och årsböcker. Därtill kommer en rad andra prosagenrer på gränsen – och över gränsen – till kritik och filosofi (*Index Expressionismus. Bibliographie der Beiträge in den Zeitschriften und Jahrbüchern des literarischen Expressionismus 1910–1925* I–XVIII, Nendeln: Kraus-Thomson, 1972).
17. Herwarth Walden, "Aage von Kohl", i *Der Sturm* 1913:184/185, s. 122.
18. Se t.ex. Beata Agrell "Novellgenren, traditionerna och experimenten", i *Ord och Bild* 2012:3: "I den klassiska novellen syftar såväl helhet som varje detalj fram mot ett förberett men ändå oväntat slut – en poäng, en vändning, en insikt" (s. 9).
19. Pär Lagerkvist, *Motiv*, Stockholm: Bonniers, 1914, s. 13.
20. Ibid., s. 27–28.
21. Ibid., s. 28. Jfr Larsson 1965, s. 83.
22. Brev till August Brunius 22/8–1915, i Ingrid Schöier (utg.), *Brev*, Stockholm: Bonniers, 1991, s. 58. Se även Ulla-Britta Lagerroth, "Pär Lagerkvist och tysk expressionism än en gång", *Tidskrift för litteraturvetenskap* 1976:2–3, s. 93.
23. Karahka 1978, s. 257.
24. Brev till Nils von Dardel 16/11–1915, *Brev* (1991) s. 60.
25. Det är förstås omöjligt att spekulera i huruvida Waldens förlorade intresse för Lagerkvists texter hade en estetisk eller en praktisk bakgrund. Nell Waldens kortfattade memoarer i *Der Sturm. Ein Gedenkbuch an Herwart Walden und die Künstler des Sturmkreises* (Baden-Baden: Woldemar Klein Verlag, 1954) kommenterar inga av de nordiska bidrag till *Der Sturm*. Hon understryker att hennes flitiga artikelskrivande i skandinaviska tidningar samt översättningsuppdrag höll hela projektet gående ekonomiskt under kriget, men det innebar också att hon arbetade natt och dag (jfr s. 40).
26. Diktonius, "Expressionistiskt", i *Ultra* 1922:7–8, s. 128.
27. Se Gunilla Hermansson, "Picturing Ambivalence. Problems of Engagement, Aestheticism and Violence in Early Nordic Modernist Fiction", i Harri Veivo (red.), *Cahiers de la Nouvelle Europe. Special issue: Transferts*,

- appropriations et fonctions de l'avant-garde dans l'Europe*, Paris: L'Harmattan, 2012, s. 47–61 och "Expressionism, Fiction and Intermediality in Nordic Modernism", i David Ayers m.fl. (red.), *The Aesthetics of Matter. Modernism, the Avant-Garde, and Material Exchange*, Berlin/ New York: Walter de Gruyter, 2013.
28. Föredraget är bevarat i manuskript på Kungliga biblioteket i Köpenhamn (acc. 1996/2). Det är daterat till 1919 men utgör en grundlig genomgång av Lagerkvists författarskap till och med *Det eviga leendet* (1920), vilket tyder på att det borde vara det som annonserades i *Politiken* 1/4 1921.
 29. Carl Gad, "Den unge tyske Literatur", i *Politiken*, 1921.04.16.
 30. Hagar Olsson, "Expressionistisk prosa", i *Dagens Press* 1923.04.21
 31. Elmer Diktonius, "Manicur och negerkragar", i *Arbetarbladet* 1922, citerat från *Meningar*, Helsingfors: Holger Schildts Förlag, 1957, s. 240.
 32. Se t.ex. Bengt Brodows stilistiska analys i *Ett författarskap speglat i språket. Struktur och stil i Pär Lagerkvists prosa*, Malmö: Gleerups, 2003, s. 55–81.
 33. Anz & Stark 1982, s. 654.
 34. Gösta Adrian Nilsson, "En expressionistisk bok", i *Arbetet* 1915.01.08.
 35. Gunnar Castrén, "Pär Lagerkvist, Motiv", i *Nya Argus* 1915:1, s. 3.
 36. Sverker Ek, "Pär Lagerkvist. En svensk expressionistisk diktare", i *Litteraturen* 1:7/8, s. 356.
 37. Teddy Brunius, "Det kubistiska experimentet", i *BLM* 1954:10, s. 809; Larsson 1965, s. 85–86. Se även Ingemar Algulin "Pär Lagerkvists kortprosa", i *Pär Lagerkvist 100 år. Föreläsningar och anföranden i Växjö våren 1991*, Växjö: Pär Lagerkvist-Samfundets förlag, 1992, s. 80. Jfr Marjorie Perloffs kortformel: "the collage principle of juxtaposition of disparate items without any explanation of their connection", *The Futurist Moment*, 2:a utg., Chicago/London: The University of Chicago Press, 2003, s. 55.
 38. *Motiv* (1914), s. 45.
 39. *Brev* (1991), s. 57.
 40. *Ibid.*, s. 60.
 41. Jag har diskuterat korthetens effekter samt novellteori och kortprosateori mera utförligt i *Mellem det korte og det lange. Undersøgelser af dansk 90'er-prosa*, Hellerup: Spring, 2000.

SUMMARY

Short, Terse or Angular? Notes on Expressionism and Prose in the Nordic Countries 1910–1930
 With Pär Lagerkvist's earliest collections of short prose, *Motiv* (1914) and *Järn och människor* (1915) as a point of reference, the article discusses "shortness" in relation to the problems of defining expressionist prose. Most researchers agree that expressionist prose is, first and foremost, short, with the argument that the expressionist intensity or tendency towards abstraction works against a narrative pace. However, in examining how authors critically concerned with expressionism in Germany, as well as in the Nordic countries, create and imagine an expressionist or modern prose, it becomes obvious that shortness is not a dominant requirement or idea. It is at least equally important to note that authors often strive to achieve inter-medial effects: aspiring, for instance, to the angularity, hardness and abstraction of cubist art, or to the tempo and technique of modern film. It also becomes evident that the term "expressionist" needs to be more carefully applied in the Nordic than in the German context, in order to be meaningful. In the end, the concept of "shortness" per se, does not aid in the definition of expressionist prose. Moreover, it cannot be concluded that Nordic authors utilize short forms in their literary experiments more consistently than they use longer forms. However, it is apparent that Lagerkvist is extremely attentive to the different effects of reducing or expanding his texts, particularly in order to let his readers see and see beyond the "angularity" of his art.

Keywords: short prose, short story, expressionism, modernism, Lagerkvist

ATT TÄNKA MED ALLA SINNEN

Aforismen och K. J.

Goethe gjorde det, liksom Amiel, Wilde och Nietzsche. Klara Johanson, som kände dessa författarskap utan och innan, gjorde det också och samtidigt med henne Ekelund, Södergran, Diktonius, Kafka. Adorno och Lec fortsatte även de på olika sätt denna tradition med rötter i antiken: de skrev aforismer. Genren är central i västerländsk skönlitteratur och filosofi, men har ofta behandlats styvmoderligt. När Gerhard Neumann vid mitten av 1970-talet gav ut antologin *Der Aphorismus* såg han sig föranlåten att i förordet slå fast att aforismen inte är något att skämmas över, inget misslyckande. Aforismen, hävdar Neumann, är tvärtom en kunskapsform.¹

Klara Johansons aforistik har många beundrare – Torsten Ekbohm menar rentav att den ”saknar [...] motstycke i vår litteratur” och så sent som i år har ett nytt urval givits ut.² Aforistiken utgör också en väsentlig del av K.J.:s publicerade produktion: de först utgivna aforismerna återfinns i Samfundet De Nios årsbok 1916 och båda de stora essäsamlingarna, *Det speglade livet. Memoarer från bokrummet* (1926) och *Det rika stärbhuset* (1946), innehåller väl tilltagna avdelningar med aforismer. En hel bok med aforistik kom också 1928, *En recensents baktankar*. Ändå har ingen ägnat aforismerna ett närmare studium; de citeras

flitigt för att underbygga argument om det övriga författarskapet, men står sällan i fokus i egen rätt.

I det följande kommer jag att argumentera för att K.J.:s aforistik bör läsas mot bakgrund av den romantiska aforismen och förstås som ett bidrag till estetiken. Det jag särskilt vill fästa uppmärksamheten vid är betydelsen av estetik som sinnesförnimmelse. Kroppen aktualiseras redan av aforismgenrens upprinnelse i det medicinska lärdomsordet, vilket faktiskt också har relevans för K.J.:s aforistik. Vad som ingår i genren är emellertid långt ifrån självklart; vill man definiera aforismen finns ett par grundläggande problem att konfrontera.

AFORISM: DEFINITION

Att aforismbegreppets historia inte är densamma som fenomenets historia är ett vedertaget faktum, men inom forskningen råder ingen konsensus om hur relationen mellan begrepp och fenomen ska förstås. Aforismens definition förblir en öppen fråga, vilket i sig är en fin ironi eftersom en av begreppets tidigaste betydelser är just ”definition”.³ En annan förvirrande faktor är att aforismförfattarna ofta envisas med att kalla sina alster något helt annat: ”Blütenstaub” och ”Senker” (Novalis), ”Späne” (Goethe), ”minima moralia” och

”Monogramme” (Adorno) är bara några av många exempel.⁴ K. J. är inget undantag; hennes aforismer kallas ”reflexer”, ”baktankar”, ”eftertankar”. Aforistiker, skriver Neumann, iscensätter med dessa olika beteckningar den spänning mellan det allmänna (i detta fall genren) och det enskilda som Neumann argumenterar för att den moderna aforistiken bygger på (jag återkommer till det).⁵

Enligt Roger Stephenson har ansträngningarna att definiera genren utan undantag lett till antingen alltför vidlyftiga eller alltför snäva definitioner. Han polemiserar också mot den distinktion mellan ”the ’scientific aphorism’” och ”the literary” som återfinns hos J. P. Stern och som återkommer hos flera andra forskare i olika varianter.⁶ Den ”vetenskapliga” aforismen får sin första beskrivning av Francis Bacon i *The Advancement of Learning* (1605) och präglar genren in i modern tid. Vetenskapens hjärta, skriver Bacon i en ofta citerad passage, är genrens material:

Aphorisms, except they should be ridiculous, cannot be made but of the pith and heart of sciences; for discourse of illustration is cut off; recitals of examples are cut off; discourse of connexion and order is cut off; discriptions of practice are cut off; so there remaineth nothing to fill the Aphorisms but some good quality of observations.⁷

Utelämnandet av allt utom de goda observationerna får Bacon att anbefalla aforismen som moteld mot alltför systematiserat tänkande; till skillnad från systemet som kontrollerar läsarens tanke, inbjuder aforismen läsaren att själv tänka vidare.⁸ Att kommunicera en tanke och att stimulera till vidare reflektion är alltså det som utmärker denna typ, medan den litterära aforismen utmärks av att tanken är så fullständigt integrerad i den retoriska formen att själva insikten ligger i språket. Den språkliga utformningen utgör budskapet och

därmed blir aforismen i princip översättbar.⁹ Detta menar Stephenson är en ohållbar distinktion: aforismer får förvisso sin slagkraft i den retoriska utformningen, men låter sig uppenbarligen översättas.¹⁰

Anders Olsson tar ett helhetsgrepp över diskussionen om aforismdefinitioner i sin undersökning av fragmenteringen i den svenskspråkiga 1900-talslitteraturen, *Skillnadens konst*. För eget bruk använder han en definition som följer Philippe Morets tre kriterier gnomicitet, korthet och diskontinuitet, men lägger till ytterligare tre kriterier för att bättre fånga den utveckling av genren efter romantiken som intresserar Olsson: subjektivitet, temporalitet och poeticitet.¹¹ Olsson räknar liksom Stern med en skillnad efter romantiken mellan ”den reflekterande kortprosan av filosofisk karaktär” och ”den poetiska aforismen”, men förankrar poeticiteten i aforistikernas egen förståelse av genren.¹² Prosalyrik och aforistik flyter in i varandra, kanske som allra tydligast i Artur Lundkvists genrehybrid ”afolyrismer”.¹³ Nietzsche anförs som det tydligaste exemplet på den reflekterande aforismen, men även den poetiseras, understryker Olsson; gränserna mellan de två grundtyperna är inte absoluta, särskilt inte som Nietzsche är en viktig inspirationskälla för företrädare för den poetiska aforistiken som Vilhelm Ekelund, Edith Södergran, Elmer Diktonius och Gunnar Björling.¹⁴ ”Aforismer är dikt”, hävdar Diktonius, medan Björling förhåller sig mer ödmjukt till sin genreöverskridande verksamhet: ”Skriva dikt kunde jag inte – aforism och något slags livsstämning ville jag ge.”¹⁵

Även K. J. förbinder aforismen som form med lyrik i sin varmt uppskattande recension av just Vilhelm Ekelunds första prosavolym, *Antikt ideal* (1909):

Liksom i språket röjer de korta uppsatserna sitt lyriska ursprung i den aforistiska kompositionen, rundat färdig men löpande från höjdpunkt till

höjdpunkt med överhoppande av mellanled och förberedelser. Författaren frågar inte efter vad läsaren önskar och behöver få veta, utan endast vad han har att säga sig själv. Och han gör rätt däri, ty utan denna lovliga hänsynsfrihet mäktar inte konstnären ge sitt yppersta.¹⁶

Ekelunds tidigare lyrikproduktion gör sig påmind både i språket och i den ”aforistiska kompositionen”, menar K.J. och beskriver formen som ett slags avvisande av dialog. Dialogicitet uppfattas annars gärna som en av kortprosans förtjänster, exempelvis av Bacon ovan, men också av de romantiska filosoferna.¹⁷ K.J. framhåller dock här aforismen som ett sätt att få slippa invändningar och missförstånd, att få tala ostört. Olsson betecknar denna kvalitet i Ekelunds text som ett uppväckande via Nietzsche av ”den klassiska sentens- och aforismkonsten med dess livsvisdom” och menar att Ekelund intar ”en säregen ställning i den moderna litteraturen”, eftersom han ”rör [...] sig innovativt mellan den reflekterande och den poetiserande polen”.¹⁸ Denna säregna ställning delas emellertid av K.J. (som Olsson inte diskuterar), om än på ett något annorlunda sätt.

K.J.s aforismer upphäver distinktionen mellan en reflekterande och en poetisk aforistik, menar jag, genom att gripa tillbaka på det gemensamma ursprunget i den romantiska aforismen. Hennes aforismproduktion kan grovt sett delas in i fem överlappande typer: lärosatser, kulturkritiska iakttagelser med underavdelningen politiska aforismer, reflektioner över litteratur och estetisk erfarenhet samt naturlyriska skisser. För att tydliggöra dessa kategorier och komma fram till den romantiska aforismen behöver jag återvända till aforismens ursprung.

AFORISMENS RÖTTER

Att läka kroppen var aforismens första uppgift i den grekiska antiken. Hippokrates samling med medicinska råd bar titeln *Aphorismoi* och

ordets betydelse av medicinska lärdomsord kom därefter att bli den dominerande ända in på 1700-talet.¹⁹ Etymologin ger formen: stammen *ho'ros* betyder ”gräns” och verbet *aphorizein* har betydelserna ”skilja”, ”särskilja”, ”bestämma” – aforismen är begränsning.²⁰ Med tiden kom ordet ”aforism” att användas även om råd inom andra områden och en särställning intar här det medicinska rådet överfört till politikens område.²¹ Vid sekelskiftet 1600 publicerades politiska kommentarer till den romerske historikern Tacitus i Italien och Spanien, och författarna kallade, oberoende av varandra, sina verk för ”aforismer”, vilket fick många efterföljare. I dessa Tacituskommentarer är hänvisningen till Hippokrates ofta framhävd: liksom de hippokratiska aforismerna ska bota den fysiska kroppens sjukdomar ska dessa aforismer bota samhällskroppens sjukdomar. Jürgen von Stackelberg reflekterar över det märkliga faktum att samma idé uppstod på flera ställen samtidigt, men påminner om att liknelsen mellan läkekonst och politik har en lång historia från Solon, Platon och Tacitus själv till Machiavelli. Liknelsen stöddes av föreställningen om att hälsa – i kroppen likaväl som i staten – är balans mellan de fyra kroppsvätskorna.²² De medicinska råden ledde naturligt över i politisk-moraliska råd.

Den politiska aforismen med grund i Tacituskommentaren räknar Neumann, tillsammans med *apophthegma* (klassisk vishetslitteratur) och det franska 1600-talets moralistik (med företrädare som Pascal och La Rochefoucauld), till de traditioner som leder fram till den moderna aforismen.²³ Gemensamt är att de präglas av en konflikt mellan det allmänna och det enskilda. Konflikten kan synliggöras i en tudelning av texten – en sentens ställs mot en enskild situation, eller en regel mot en kommentar – eller i dubbeltydigheter, som hos de franska moralisterna.²⁴ För Neumann definieras aforismgenren av denna konflikt mellan en allmänt vedertagen sanning och en subjektiv

tillämpning, och den konflikten är allestädes närvarande i K. J.:s aforistik.

Många av de aforismer i K. J.:s produktion jag kallat lärosatser tar sin utgångspunkt i en auktoritet, exempelvis Bibeln: "I begynnelsen var ordet och vid änden står filmen."²⁵ Johannesevangeliets första vers öppnar för en kulturkritisk kommentar, men en klassisk sentens kan också vara språngbräda: "Det är svårt att inte skriva en satir, plägar man påstå efter Juvenalis. Men att skriva en är också svårt."²⁶ Just denna aforism är för övrigt saxad ur en recension av Lydia Wahlströms roman *Biskopen* (1924); K. J.:s längre prosastycken, recensioner och essäer, är ofta uppbyggda av aforistiska segment och vissa av dem återanvänds i de regelrätta aforismsamlingarna.²⁷ Stephenson diskuterar huruvida aforismen måste förmedla en ny, originell idé, men betonar att aforistikern många gånger tvärtom är en "dealer in common-places" – det gäller inte minst Goethe.²⁸ Ett bra exempel på hur den subjektiva tillämpningen kan kasta ett överraskande ljus över en konventionell tanke är följande: "Det vill två till att vara kvick. Sätillvida är det lättare att spela fiol eller skriva Divina Commedia."²⁹ Ibland är lärosatserna mer allmänt reflekterande, exempelvis över litteraturens värde: "Böcker lever lika bra på affektionsvärde som på konstvärde, och det förra har dessutom företrädet att aldrig kunna bortresoneras."³⁰ Ibland är de mer didaktiska:

I naturvetenskap och därmed befreundade ämnen förmodar jag att "il faut tout dire". Men i allt annat bör man skriva ungefär en tiondedel av det man vet. Resten må strömma ut mellan raderna och bilda atmosfär kring det utsagda.³¹

Här ger K. J. själv regeln, men oftast utgörs regeln av den allmänna meningen eller av reklam: "'Boken för dagen' – vad förlagsreklamer kan vara trohjärtade, eller skall man säga infama?"³² Reklamens tvetydighet är här aforismens verkningsmedel.

Kommentaren kan också bestå i en annan för K. J. återkommande metod för kritik, nämligen att förstå retoriska figurer bokstavligt.³³ Ett exempel på det är K. J.:s sätt att driva med "seden att indela litteraturvaror liksom ytterplagg efter årets säsonger" i en av de lite längre aforismer som jag kallat kulturkritiska iakttagelser.³⁴ Målet för kritiken är alltså fortfarande litteraturmarknaden:

Ur de bekanta vår- och höstfloderna, på vilkas stränder recensenterna sitter och metar med murrig uppsyn, grabbar de obekymrat upp sina julböcker, som lackas in och föräras bort, och sina sommarböcker, som fraktas ut att konsumeras med grönt till.

Dessa sistnämnda, även kända som "lektyr för hängmattan", lär principiellt väljas ur litteraturens underklass. Obegripligt! Mig synes att den bok bör vara ganska mäktig som törs ta upp konkurrens med de spännande diktarna himmel och jord. Om nu hängmattan verkligen läser...³⁵

Aforismen laborerar med den syntaktiska dubbeltydigheten i reklamslogan "lektyr för hängmattan" och när vår- och höstfloder uppfattas bokstavligt förvandlas litteratur till mat.

I följande, mer uppfordrande aforism bygger knorren på den retoriska tropen *metalepsis*³⁶: "'Helig' är ett fett ord. Man borde aldrig ta det i mun utan senap."³⁷ "Helig" profaneras genom att ordet "fett" i första satsen används i en bildlig bemärkelse i strid med normalt språkbruk, vilket öppnar för överraskningen i andra satsen, där "fett" återförs till sitt sakled och drar huvudordet "helig" med sig. Effekten blir att "helig" i läsarens tanke antar formen av ett köttstycke, kanske till och med en korv. Att från detta låta de profanerande associationerna vandra vidare och läsa in en kritik av en patriarkal religiös ordning kan förvisso verka långsökt, men mot bakgrund av K. J.:s övriga författarskap är det fullt möjligt. Kåseriet "Ödestimmen" kritiserar den patriarkala makt

som utövas av kyrkan och använder just meta-
leptis för att tydliggöra sambandet mellan
kyrkan och manlighet.³⁸ Flera längre köns-
politiska aforismer var tidigare publicerade i de
kåserier under rubriken ”Anmärkningar” som
K. J. skrev för *Tidevarvet*, det organ där hon
är som mest uttalat politisk.³⁹ Den politiska
aforistiken är dock inte så närvarande i K. J.:s
produktion som man har anledning att vänta
sig, men i *En recensents baktankar* handlar två
aforismer om just mannen:

Naturen, samhället, kvinnan och Gud har
underkastats evolutionens lag, men mannen
har lyckats undandra sig den allmänna rörel-
sen. Aldrig hörs någon utopist svärma om
framtidens man, ingen räknar med möjligheten
av mannens förädling. Mannen var färdig
från begynnelsen. Jag vet en ståtlig oskriven
diktykel som heter ”Adams morgonhymner
framför trymän”.

*

En ny stor världsepok skall inträffa den dag
då mannen börjar upptäcka sig själv som
diskussionsämne.⁴⁰

Kritiken i båda dessa aforismer går ut på att
mannen uppfattar sig som upphöjd över den
historiska förändringen, som transcendent. Att
dra ner mannen från denna heliga position, ner
i sitt kött, är den rörelse K. J. upprepar. ”Lärda
herrar kan faktiskt inte fatta att kvinnor och
barn en gång i tiden talte flytande latin.”⁴¹

Innan jag utvecklar resonemanget om den
politiska aforismens relativa frånvaro är det
hög tid att lyfta fram den dominerande typen
i K. J.:s aforismer: reflektioner över litteratur
och estetisk erfarenhet.

DEN ROMANTISKA AFORISMEN

Konflikten mellan det allmänna och det enskil-
da stegras till ett kunskapsteoretiskt problem i
den moderna aforismen såsom den utvecklade

runt sekelskiftet 1800, menar Neumann. Han
förklarar det kunskapsteoretiska problemet
med de två kopernikanska vändningarna:
förhållandet mellan en ”objektiv”, abstrakt
sanning och en individuell, sinnlig erfarenhet
förändrades radikalt för första gången med
Kopernikus (vi uppfattar att solen rör sig runt
jorden, medan motsatsen är fallet) och för
andra gången med Kant (vår uppfattning av
omvärlden är villkorad av vår kunskapsför-
måga). En annan förutsättning för denna for-
mulering av det kunskapsteoretiska problemet
är etableringen av estetik som kunskapsom-
råde under 1700-talet. En logisk-matematisk
sanning ställdes mot en estetisk sanning och
denna spänning, menar Neumann, gav den
moderna aforismen sin form.⁴²

Samma kunskapsteoretiska spänning mel-
lan objektiv och subjektiv sanning bestämmer
också i hög grad K. J.:s aforistik mer än hundra
år senare. Det vore dock fel att identifiera
K. J.:s position med romantikens – hon griper
snarare tillbaka på den romantiska aforismen
ur en ny kontext. Neumanns framställning pla-
cerar denna kunskapsteoretiska konflikt i ett
visst historiskt ögonblick och även han anser
att aforismen, som under romantiken under-
söker konflikten mellan den abstrakta och den
sinnliga sanningen både i tanke och gestalt-
ning, därefter kom att splittras i en filosofisk
och en konstnärlig behandling.⁴³ Romantiken
ägnade sig K. J. åt med särskild kärlek, men
hon avisade tanken att hon helhjärtat skulle
omfatta romantikens föreställningsvärld: ”*from*
romantiker är jag inte”.⁴⁴

Däremot kände K. J. förmodligen igen sig
i Benedetto Croces förhållningssätt till den
romantiska ”spekulativa idealismen”. K. J. in-
troducerade Croce i Sverige och i sin inledning
till *Estetiskt breviarium* medger hon att ”Croces
tankeriktning kan klassificeras med denna ge-
nerella och därför intetsägande fackterm”, men
hon förnekar att det skulle handla om något
slags ”antikvarisk böjelse”.⁴⁵ I hans system intar

estetiken förstarangsställning; iakttagelsen, förstådd som ”syntesen av bild och begrepp” har blivit ”igenkänd som högsta kunskapsform” och först genom iakttagelsen kan ”det rena begreppet” formas – estetiken måste därför föregå logiken.⁴⁶ Endast genom iakttagelsen ”existerar en värld”, citerar K. J. Croce och kommenterar: ”Liksom det rena begreppet, begreppet om universum, lever endast i perceptionen eller individualomdömet, så äger det universella ingen tillvaro utanför det individuella. Och var skulle det väl annars hålla hus?”⁴⁷ Ja, var skulle det annars hålla hus? För K. J. är detta en polemisk fråga riktad mot bland annat dåtidens litteraturvetenskap.

Dokument från det förgångna som brev och dagböcker intresserade K. J. – förvisso subjektiva vittnesbörd, men hur ska de läsas? Även historisk sanning låter sig, enligt henne, enbart fångas som en subjektiv sinnesförnimmelse. När hon i en aforism reflekterar över vad ”kunskap” egentligen består i, preciserar hon innebörden som ”själva orienteringen i olika sfärer, t.ex. hemmastaddhet i ett tidevarvs andliga luft eller förmågan att behandla dokument. [...] Sådana kunskaper förblir enskilda tillhörighet och låter sig inte meddelas andra på annat sätt än konstverk meddelas.”⁴⁸ Kunskap är den uppövade förmågan att få korn på en atmosfär, att skapa en kontaktyta för beröring. Kunskap är den subjektiva erfarenheten, dåtidens i möte med nutidens, och i den meningen alltid ett konstverk. I en annan aforism är denna hållning satt i verket, denna gång med en feministisk udd:

Fru Schweighäuser i Strassburg och hennes vän fröken von Rathsamhausen förefaller mig som ett par moderna kvinnor, händelsevis och olyckligtvis förlagda till 1780-talet. Vad säger jag, olyckligtvis? Nej dessa damer är att gratulera: de levde i en över lag frihetssträvande tid, reaktion fanns ännu inte och de väckte ingen anstöt. Hur friskt och ansvarslost kunde

de inte njuta den andliga oro som svallade ut över deras borgerliga tillvaros trånga och sirligt ornamenterade bräddar! De visste inte vad detta betydde, de anade inte att gångna seklers tryck och kommande seklers kamp möttes i denna svallning, vilken de inte höll för annat än kännetecknet på sköna själar.

Jag har läst ut denna karakteristik ur några brevrader, där en seminariebildad litteraturhistoriker inte skulle finna annat än ett belägg för kapitlet ”Wertherstimmung”.⁴⁹

K. J. spårar här kvinnoemancipationens långt ifrån rätlinjiga historia, ett ämne som knappast fick rum inom en ”seminariebildad” litteraturvetenskap på 1920-talet, men det är inte bara ämnet som faller ur disciplinens ramar utan också metoden. K. J. når kunskap genom att ta fasta på det som *inte* står på raderna, genom att använda dokumentet för att andas in ”ett tidevarvs andliga luft” och jämföra med andra tiders andliga luft. Historien måste inte bara förmedlas som ett konstverk, utan också läsas som konst.

Om estetiken hos K. J. fungerar som ett korrektiv till historievetskaperna, så får det absoluta hävdandet av perceptionen, av sinnesförnimmelsen som kunskapskälla, konsekvenser även för den estetiska bedömningen: läsaren och läsakten hamnar i fokus. I en aforism om Hoffmann formulerar hon både författande och läsning som beröring: ”Alla romantikens förbrukade exalterade glosor glöder som ädla stenar vid hans [Hoffmanns] beröring, men det är sant, ännu en beröring vill till: den värdige läsarens. För de objudna visar sig ingenting annat än landsortsteater, efterromantiskt kolportage.”⁵⁰ Här är det språket som ska beröras av såväl författare som läsare, men en kopparstickssamling öppnar också för beröring: ”Att bläddra i den var som att känna 1760-talet på dess varma hud.”⁵¹ Den levande tiden känns i fingertopparna eller som ett sug i maggropen: ”Att känna revolutionen nalkas i Grimms Correspondance är en nervska-

kande njutning. Man börjar småningom ana en virvel, plötsligt uppstår ett sugande drag, och rätt som det är snurrar man kring in mediis rebus.”⁵² Att nå kunskap om konsten, historien och samtiden är att tänka med alla sinnen.

För att komma i kontakt med en förgången tid krävs emellertid vissa förberedelser. K. J. bistår med anvisningar:

När man läser en åldrig bok bör man föreställa sig att den just nyss har skickats ut i världen. Alltså: den kommer färsk från tryckeriet; ingen recensent har hunnit fingra den, ingen filolog plocka isär den; skulle den än släpa på århundradens ryktbarhet så känner man sig likväl som den första bedömare. Man begär med vett och vilja en anakronism, som lämnar boken orörd men flyttar en själv tillbaka till dess födelseår.

Det förslår dock inte att avvisa alla mellanhänder, stryka en tidssträcka och slå sig ner i enrum med den i levande liv återfunne författaren. Något svårare återstår: att sätta sig i nivå med de verkliga första läsarna. Detta kostar ett extra uppbåd av sympatetisk fantasi. Känner man dem inte förut genom specialstudium så kan man lita sig till texten, ty en bok skvallrar alltid på mångfaldiga sätt om den tidsmiljö i vilken den kom till.⁵³

Att beröra det förgångna är en komplicerad handling. Insisterandet på den subjektiva sinnesförnimmelsens primat har inget med total relativism att göra. Här finns en sanning att erövra och för att komma åt den måste läsaren lyfta sig ur sin egen tid: att läsa en bok på dess egna villkor är att läsa den som om man var bokens samtida. ”Sanning, om det så bara vore den att två gånger två gör fyra, låter sig inte meddelas utom åt den som frivilligt reproducerar den i sig”, skriver K. J. i Croceintroduktionen.⁵⁴ Sanning är med andra ord en intim affär. Kravet att upplåta sig för en reproduktion av sanning innebär emellertid inte att den matematiska sanningen diskvali-

ficeras. Den romantiska aforismens spänning mellan den abstrakta och den sinnliga sanningen, som Neumann diskuterar, bestämmer förutsättningarna för studiet av historien och av litteraturen, men den abstrakta sanningen finns för K. J. endast tillgänglig genom dåtidens och nutidens sinnlighet.

De naturlyriska skisserna är en variation på samma tema. Det är lätt att bläddra förbi dem, eftersom vi idag i första hand läser K. J. som kulturkritiker, men det är här hennes aforistik är som tydligast poetisk och samtidigt central för den estetiska reflektionen. Det markeras också av att aforismerna i *En recensents dagbok* är indelade i fyra årstider. Väderleken är den sinnliga erfarenhetens mest påtagliga villkor och jaget är här mer framträdande än i de flesta andra aforismerna. Ofta malar de just en atmosfär och hon gör klart att hennes förhållningssätt till väderleken är estetiskt:

Med ”vackert väder” menas väder som är tjänligt för ens närmaste avsikter och behov – för hörbärgning, för promenader, för mattpiskning, för hälsan, för kläderna o.s.v. Inför vädret vet icke allmänheten av några estetiska förnimmelser. Vädret är emellertid vackert så ofta man konstnärligt, d.v.s. utan själviskhet och utan altruism, betraktar det. Då blir ett höstregn inte fult för att jag blir våt om fötterna och en frostdag inte förkastlig för att proletärerna saknar ved.⁵⁵

Orättvisa och umbäranden hamnar ur blickfånget för den estetiska betraktelsen, vilket dock inte gör den mindre verklig – tvärtom skapar atmosfären en verklighet. Den avslutande aforismen i *En recensents baktankar*, som också avslutar vinteravdelningen, beskriver rimfrost:

Valhallavägen ter sig som en oändlighet av vita djup. Och plötsligt ser man blommande körsbärsgrénar i sol på den blåa himmelsbotten. Det var mig en diktare! När vintern i ett upprymt ögonblick tar sig för att eftergöra vårens fagraste

hägring så överträffar den våren själv. Och sådana improvisationer värdigas den skicka mig ringa kritiker till benägen anmälan.⁵⁶ (min kurs.)

Rimfrosten blir körsbärsblom i jagets ögon, inte som en liknelse, utan som ett erfaret faktum. Årstiden personifieras och antar gestalt av en diktare som sänder sina alster till recensenten för att offentliggöras. Väderleken ska inte bara betraktas estetiskt – den är föremål för estetiskt omdöme. Kroppens erfarenheter är del av en reflektion.

KROPP

För den moderna aforismen har kropp betydelse på två olika sätt: den romantiska aforismens betoning av sinnlig erfarenhet samt genrens ursprung i medicinska råd, utvecklat i den politiska aforismens liknelse mellan läkekonst och statskonst. I K.J.:s aforistik möts dessa båda aspekter. Den antika humoropatologin var givetvis överspelad i början av 1900-talet, men inte kopplingen mellan fysisk kropp och samhällskropp. Den förmedlande länken bestod sedan romantiken i organismtanken, central exempelvis i det tidiga 1900-talets idéer om ett folkhem och villkoret för utvecklingen av det förhållningssätt till samhället som Foucault kallar ”biopolitik”.⁵⁷ Om samhället utsätter individen för våld genom normalisering, genom att kontrollera kroppar och definiera sexualitet, så innebär det att de sår samhället tillfogar kroppen endast kan läkas genom en förändring av samhället.

Den moderna kopplingen mellan individens kropp och samhällskroppen är förutsättningen för hur estetik blir politik i K.J.:s författarskap. Samhället botas genom att normen bryts upp och för K.J. erbjuder estetikens botemedlet.

Vanliga människor tilltalar mig så beskyddande drygt och så undervisande att jag blir ledsen och generad. Men om jag går till Goethe eller Fredrika Bremer eller Emerson så blir jag

strax glad igen, ty dessa framstående personer bemöter mig som en jämlike och väddar till min mening. Mellan oss råder ett förhållande av den vackraste courtoisie.⁵⁸

Litteraturen är hos K. J. en fristad undan sårande fördomar och den lindrar smärta: ”När jag en kväll mötte Emily Dickinson ströks plötsligt en ursinnig migrän av mitt huvud.”⁵⁹ Men framför allt helar estetikerna genom sinnesförmimmelsens sanning. K. J. formulerar förvisso ingen statskonst – hon tar inte uttryckligen ansvar för samhällskroppens helhet – men individen är hos henne alltid utsatt för normens våld och kan läkas först genom erkännande från omgivningen. Att kräva erkännande för sinnesförmimmelsen blir att kräva erkännande för en sanning utanför normen. Den enskilda kroppens sanning är också en kunskap som, i organismtänkens logik, inte kan uteslutas om samhällskroppen ska fungera. K. J. går till och med så långt som att estetisk livssyn ger tillgång till en högre mening: ”Om estetisk livssyn inte får kallas religion så beror det på att religionens målsmän inte vill kännas vid naturliga, d.v.s. illegitima släktingar.”⁶⁰ K. J. förordar emellertid en långsam strategi när det gäller att inlemma individens sanning i samhällsorganismen:

Ett slagord som vill döda får inte bära karaktären av skällsord, inte låta pikerat, överilat och tillfälligt. Det måste vara obrottsligt, ovederläggligt sant och låta sig tolkas av omisstänk samma som en komplimang. Ett sådant ord är Rosa Mayreders ”normtroende” med sin milda gifthalt.

Visst händer det att oskickliga slagord tycks döda snabbt och bullersamt, men var säker om att liken tittar!⁶¹

Bullersam politik är inte att vänta från K. J., men däremot ett mildt gift, som fungerar som läkemedel för den som står utanför normen – och därmed för samhället som helhet.

K.J. var knappast ensam om att uppfatta sinnesförmimelsen som vapen mot en etablerad ordning; hon hade bland annat en god förebild i en annan aforistiker. ”Mot den idealism som definierar filosofin som en ren ande sätter Nietzsche ett annat begrepp: den tänkande kroppen”, skriver Fredrika Spindler och sammanfattar hans hållning: ”Vi är inte i kroppen utan vi är kroppen [...]”.⁶² Även K.J. återkom till tanken att tänkandet inte är något som sker friställt från kroppen, utan är kropp – filosofi är i själva verket biografi:

Filosofins historia, sådan den tecknas av professorer, handlar om tankar som springer lösa omkring, ingår förbindelser sinsemellan och förökar sig till bibliotek. Detta är pur mytologi. Filosofins autentiska annaler består av en samling biografier som tyvärr på grund av bristfällig dokumentering till stor del ännu ligger oskrivna.⁶³

I aforismen omedelbart därefter går K.J. ännu ett steg längre och hävdar att filosofi inte är något annat än en produkt av kropp, av en ”konstitution”: ”De stora filosoferna måste ha varit behäftade med en måttlöst obändig subjektivitet för att våga utbjuda produkterna av sin konstitution och sina privatupplevelser som en världsförklaring till allmänt begagnande.”⁶⁴ Denna filosofins subjektivitet leder till att den i Nietzsches fall knappast ens låter sig kommuniceras. En handfull av K.J.:s publicerade aforismer behandlar just Nietzsche och ännu fler finns opublicerade i dagböckerna; många

av de publicerade aforismerna har för övrigt oförändrade flyttats över från dagboken, vilket K.J. också framhåller.⁶⁵ En dagboksanteckning inleds: ”Det är en löjlig impertinens att tillägna sig någon av Nietzsches tankar, lika mycket hans som hans inälvor, hans hud och hans ögon. Ingenting för export hos honom.”⁶⁶ Tänkandet är i så hög grad individualiserat att möjligheten till förståelse är hotad; detta är ett avgörande ställningstagande hos K.J. Sinnesförmimelsen är kunskapskällan, men det innebär inte att tanken är bestämd av kön eller någon annan fysisk egenskap.⁶⁷ Det innebär tvärtom att individen alltid är enskild. ”Min känsla inför mänskorna är densamma som inför djur: jag är rädd för dem därför att jag hos dem befarar något slags själ men en mig främmande.”⁶⁸ Den sinnliga erfarenheten, den estetiska reflektion som genomsyrar K.J.:s produktion, blir ett sätt att hävda den enskilda, främmande kroppen som en sanning och därmed läka ett sår hos individen och därmed i samhällsorganismen.

Den kunskapsteoretiska konflikten mellan abstrakt och sinnlig sanning genljuder i K.J.:s aforistik och liksom den romantiska aforismen undersöker hon den i både tanke och gestaltning. Estetikens primat – att tänka med alla sinnen – får hos K.J. en politisk funktion i den enskildas sanning som förändrar normer. Denna politiska funktion, att bota den fysiska kroppen genom att bota samhällskroppen, kan härledas bakåt i historien till aforismens upprinnelse i Hippokrates råd för läkedom.

1. Gerhard Neumann, ”Einleitung”, i *Der Aphorismus. Zur Geschichte, zu den Formen und Möglichkeiten einer literarischen Gattung*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1976a, s. 18.
2. Torsten Ekbohm, ”Inledning”, i *Klara Johanson*, urval av Torsten Ekbohm, Stockholm: Wahlström & Widstrand, 1965, s. 7; Klara Johanson, *Sken-*

- bart förspilda dagar. Aforismer och dagboksanteckningar*, urval av Anna Bohlin, Jonas Ellerström & Elisabeth Mansén, nr 6 i ellerströms serie *element*, Lund: ellerströms, 2013.
3. Anders Olsson, *Skilnadens konst. Sex kapitel om moderna fragment*, Stockholm: Albert Bonniers förlag, 2006, s. 69.
4. Gerhard Neumann, *Ideenparadise. Unter-*

- suchungen zur Aphoristik von Lichtenberg, Novalis, Friedrich Schlegel und Goethe*, München: Wilhelm Fink Verlag, 1976b, s. 37f.; se även Neumann 1976a, s. 3; jfr Arne Melberg, "Nietzsche. Performative Prose", i *Aesthetics of Prose*, Oslo: Oslo Academic Press, 2008, s. 30ff.
5. Neumann 1976b, s. 38.
 6. R. H. Stephenson, "The Scholarly Debate on the Problematic Status of the Literary Aphorism", i *Studies in Weimar Classicism. Writing as Symbolic Form*, Bern: Peter Lang, 2010, s. 393ff., s. 403.
 7. Francis Bacon citerad hos Stephenson 2010, s. 399.
 8. Stephenson 2010, s. 397ff.
 9. Ibid., s. 403f.
 10. Ibid., s. 405.
 11. Olsson 2006, s. 54f. och s. 74f. Olsson ger följande förklaring av begreppet "gnomicitet" med hänvisning till Moret och Quintilianus: "Gnomicitet härrör ur den antika strävan att formulera visdomsord och sanningar, och kommer från det grekiska ordet *gnomai* som Aristoteles använder i sin *Retorik*. Det syftar på en generalisering inom moralens område, vilket gör att den kan uppnå sannolikhet snarare än sanning i strikt mening." Olsson 2006, s. 57f.
 12. Ibid., s. 124.
 13. Ibid., s. 125.
 14. Ibid., s. 137, s. 149, s. 183ff., s. 220ff.
 15. Diktonius resp. Björling citerade hos Olsson 2006, s. 225, s. 231.
 16. Klara Johanson, "Antikt ideal", ffg i *Stockholms Dagblad* 1909.06.22, omtryckt i *Klara Johanson*, urval av Torsten Ekbohm, Stockholm: Wahlström & Widstrand, 1965, s. 170.
 17. Se t.ex. Olsson 2006, s. 31f. och s. 84ff.; Neumann 1976b, s. 581.
 18. Olsson 2006, s. 185.
 19. Ibid., s. 68; Jürgen von Stackelberg, "Zur Bedeutungsgeschichte des Wortes 'Aphorismus'" (1959), i Gerhard Neumann (red.), *Der Aphorismus. Zur Geschichte, zu den Formen und Möglichkeiten einer literarischen Gattung*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1976, s. 209f.
 20. Olsson 2006, s. 69.
 21. Neumann 1976b, s. 18ff.
 22. Stackelberg 1976, s. 209–225; se även Neumann 1976b, s. 49–56.
 23. Neumann 1976b, s. 42.
 24. Ibid., s. 43f, s. 76f.
 25. Klara Johanson, *En recensents baktankar*, Stockholm: Wahlström & Widstrand, 1928, s. 112.
 26. Ibid., s. 67.
 27. K. J., "Daniel Malmbrinks fall", i *Tidevarvet* 1924.12.13.
 28. Citatet har Stephenson hämtat från Logan Pearsall Smith. Stephenson 2010, s. 410ff.
 29. Johanson 1928, s. 33.
 30. Ibid., s. 67.
 31. Klara Johanson, *Det speglade livet. Memoarer från bokrummet* (1926), Stockholm: Wahlström & Widstrand, 1951, s. 249.
 32. Johanson 1928, s. 105.
 33. Anna Bohlin, *Röstens anatomi. Läsningar av politik i Elin Wagners Silverforsen, Selma Lagerlöfs Löwensköldtrilogi och Klara Johansons Tidevarvskäserier*, diss. Umeå: Bokförlaget h:ström, 2008, s. 269–368.
 34. Johanson 1928, s. 11.
 35. Ibid., s. 12.
 36. Tormod Eides retoriska lexikon definierar *metalepsis* som ett slags metafor "som innebär att det felles betydningsfelt to ord har utvides i strid med normalt språkbruk". Tormod Eide, *Retorisk Lexikon*, Oslo: Universitetsforlaget, 1990, "Metalepse".
 37. Johanson 1928, s. 117.
 38. K. J., "Ödestimmen", *Tidevarvet* 1924.01.19; se även Bohlin 2008, s. 279f.
 39. De gäller exempelvis aforismerna som inleds "Existerar ännu den verkliga damen ..." och "Visst var forna tiders husmoder ...". Johanson 1928, s. 154f., s. 156ff.
 40. Johanson 1928, s. 98.
 41. Klara Johanson, *Det rika stjärnhuset*, Stockholm: Wahlström & Widstrand, 1946, s. 216.
 42. Neumann 1976b, se särskilt s. 41f., s. 84f.; Neumann 1976a, s. 15f.
 43. Neumann 1976b, s. 80ff.
 44. Klara Johanson till Hedvig af Petersens, 26/4 1927, citerat hos Johannes Edfelt, *Klara Johanson*, Stockholm: Norstedts, 1984, s. 30.
 45. Klara Johanson, "Benedetto Croce. En ovetenskaplig introduktion" (1930), i *Det rika*

- stärbbuset*, Stockholm: Wahlström & Widstrand, 1946, s. 135.
46. *Ibid.*, s. 141.
47. *Ibid.*, s. 138.
48. Johanson 1951, s. 249.
49. Johanson 1928, s. 144f.
50. Johanson 1951, s. 238.
51. Johanson 1946, s. 203.
52. Johanson 1951, s. 248.
53. Johanson 1946, s. 225f.
54. *Ibid.*, s. 139.
55. Johanson 1951, s. 246.
56. Johanson 1928, s. 172f.
57. Michel Foucault, *Sexualitetens historia I. Viljan att veta*, övers. Britta Gröndahl & Per Magnus Johansson, Göteborg: Daidalos, 2004. Ang. organismtanken och folkhemmet se Fredrika Lagergren, *På andra sidan välfärdsstaten. En studie i politiska idéers betydelse*, diss. Göteborg: Eslöv: Symposion, 1999, särskilt s. 141.
58. Johanson 1951, s. 247.
59. Johanson 1928, s. 44.
60. Johanson 1946, s. 194.
61. Johanson 1928, s. 143.
62. Fredrika Spindler, *Nietzsche. Kropp, konst, kunskap*, Göteborg: Glänta, 2010, s. 56f.
63. Johanson 1928, s. 103.
64. *Ibid.*
65. Se förorden till *Det speglade livet* och *Det rika stärbhuset*.
66. Dagboksanteckning 1918.01.15. Publicerad i Johanson 2013, s. 93f.
67. Se Bohlin 2008, s. 296–368.
68. Johanson 1928, s. 56.

SUMMARY

Reasoning with the Senses. The Aphorism and K. J.

In this article, the aphorisms of Klara Johanson (1875–1948) are related to the history of the genre. I argue that her aphorisms should be examined in the light of the romantic aphorism and be considered as a contribution to aesthetics. The etymology of the term "aesthetics" – sensuous perception – foregrounds the body, as does the earliest uses of the term "aphorism" (*Aphorismoi* was the title of Hippocrates' famous compendium of medical propositions and recommendations). The meaning of the term was later transferred from medicine to other disciplines, most notably politics, drawing on the analogy of the relation between the health of the physical body and the health of the state (connected by the theory of the four humours). Of course, by the beginning of the 20th century, that theory was no longer valid. However, the connection between the body and the state had endured, and was now understood in terms of the romantic concept of the "organism". Johanson's aphorisms unite these two aspects: the body as sensuous perception and the body related to the state. According to Gerhard Neumann's definition, the form of the romantic aphorism is a representation of conflict between abstract, mathematical truth, and personal, sensuous truth. This conflict informs Johanson's aphorisms, although her modern take on the romantic conflict was more in line with the Italian philosopher Benedetto Croce, whose works Johanson introduced and translated into Swedish. In his view, aesthetics should precede logic, since individual perception precedes any understanding of a pure concept. I argue that Johanson's aphorisms constitute a political statement, situating the individual truth at the centre of experience, and defending the need to take personal differences into account in order to heal the social "organism" of society. To think with all your senses is to accrue historical knowledge; an aesthetic method with political implications.

Keywords: Klara Johanson, aphorism, political aphorism, aesthetics

ETT NATIONELLT-PROLETÄRT NOVELLEPOS

Ivar Lo-Johanssons *Statarna*

Ivar Lo-Johansson är mest känd som författare till omfattande romaner, men hans noveller bör nog med större rätt räknas till den svenska litteraturens pärlor under nittonhundralet. Det menar i alla fall Sven Delblanc i inledningen till det urval ur *Lidelsernas epos* han själv gjorde 1974: ”ett av Ivar Lo-Johanssons och den svenska litteraturens största verk”.¹

Sammanlagt rör det sig om hundratals noveller.² Noveller som knyts samman i ett övergripande tema gav Lo-Johansson möjligheter som romanen inte kunde erbjuda. De två volymerna som utgör projektet *Statarna* (1936–37) är ett utmärkt exempel, där författaren med novellens hjälp kunde ge en bild av statarnas tillvaro från slutet av 1800-talet och fram till 1930-talet. Med *Statarna* placerade han sig också medvetet i en inhemsk tradition från bland andra Verner von Heidenstam, som i novellens form kunde gestalta ett brett spektrum av karoliner. *Karolinerna* (1897–98) blev en samling av exempel på svenskar som kämpade för kungen och nationen. På ett liknande sätt berättar Lo-Johansson i den historiska krönikans form om ett stort antal statare just som exempel på det som då definierades som svenskar. Det svenska avgränsas mer specifikt i tre av novellerna i *Statarna I–II* genom att jämföras med och definieras gentemot de så

kallade galizierna som importerades som arbetskraft i jordbruket i början av 1900-talet.

I det följande ska dessa tre noveller undersökas. Med deras hjälp ska ett försök göras att precisera hur *Statarna*, mot bakgrund av Lo-Johanssons reseskildringar från 1920-talet och den efterföljande programartikeln ”Den sociala novellen” från 1941, ansluter till en speciell diskurs inom den tidiga svenska arbetarrörelsen. Inom svensk arbetarrörelse fanns nämligen en komplicerad konflikt mellan föreställningar om den egna nationen och internationella förpliktelser. De tre novellerna intar en bestämd ståndpunkt i den konflikten.

RESESKILDREAREN OCH NATIONALKYNNET

Reseböckerna utgör på flera sätt kärnan i det tidiga författarskapet, och den uppfattning om svenskhet och nationalkaraktär som är den genomgående referenspunkten återspeglas senare även i statarnovellerna och i programmet för den sociala novellen. I sin presentation av författarskapet behandlar Ola Holmgren svenskheten hos Lo-Johansson utifrån reseskildringarna. Det är en något annorlunda författare vi möter, långt från den gängse bilden av den radikale förkämpen för förtryckta: ”Den bild som läsaren får av reseskildraren

Ivar Lo-Johansson är klädsamt sympatisk och politiskt okontroversiell. Han tillfredsställer de flesta värderingar och smakriktningar just därför att han i första hand identifierar sig som *svensk*.³ Inför andra länders särdrag och vanor blir han ett ”äktsvenskt sanningsvittne och samvete”.³

Från att först ha framträtt som bygdepoet blir Lo-Johansson utomlands alltså ”en nationellt självmedveten författare, som med varje ny bok stärker sin position som svensk gentleman och globetrotter”.⁴ Under 1920-talet publicerar Lo-Johansson i rask följd fyra reseskildringar – *Vagabondliv i Frankrike* (1928), *Kolet i våld* (1928), *Nederstigen i dödsriket* (1929) samt *Mina städers ansikten* (1930). *Zigenare* (1929) kan även räknas hit men lämnas här åt sidan, eftersom Lo-Johanssons relation till det romska i sig är ett omfattande ämne. Något som slår en nutida läsare av dessa reseskildringar är den starka betoningen av nationella särdrag, ofta omtalade som ”nationalkynne”. Författaren förlitar sig mycket ofta på stereotypa föreställningar om olika nationer.

Det kan räcka med några exempel ur reseskildringarna för att visa hur Lo-Johansson resonerar. Franska förhållanden jämförs exempelvis ofördelaktigt med hemlandets: ”För svensken skall en fransk stad oomtvistligt synas som ett samhälle i stagnation. Den visar inga tecken på byggnation, framåtskridande, växande.” Där finns ingen ”stadspäriferi med en ständigt hamrande och bultande byggnadsverksamhet, sådan vi ser den i svenska städer”.⁵ Fransmännen tycks oförmögna till större perspektiv: ”Det är typiskt franskt, detta. Förivra sig i detaljer och glömma bort vad det hela rör sig om.”⁶

Även inför andra länders proletärer kan nationella stereotyper ta överhanden. Exempelvis kan han ”kanske” tycka att den franske arbetaren ”är mera fransman än arbetare”.⁷ Mötet med en man med norskt påbrå föranleder en kommentar som solidariserar sig med den

svenska sidan i unionsupplösningen 1905: ”Thorsen var inte norrman ens så mycket att jag skulle ha hyst avoghet mot honom, ifall jag tänkt på unionsupplösningen med Sverige 1905.”⁸ Det är en kommentar som kan förvåna med tanke på att det i stor utsträckning var den svenska arbetarrörelsens hållning som garanterade att unionsupplösningen blev fredlig.

I de två böcker som skildrar engelska förhållanden förvånas man av den fullständiga frånvaron av att det var i de tidiga engelska industristäderna som den organiserade arbetarrörelsen föddes under 1820- och 1830-talet. Istället framställs de fattiga och proletära delarna av befolkningen som undergivna och nöjda: ”Klasskamp i svensk mening skulle förefalla engelsmännen, inte bara de rika utan också de fattiga, löjlig. Vad som gjorts för de utblottade i England det har gjorts av de rika, och de fattiga är inte översiggivna över att ha det som de har.”⁹ Slutsatsen blir att engelsmännen och särskilt de fattiga har ”ett helt annat kynne än exempelvis det skandinaviska”.¹⁰

I den fjärde boken, *Mina städers ansikten*, firar schablonerna triumfer. Boken vill sammanfatta intryck från olika resor och avslutas med reflektioner om svenskhet. Framför allt är det i beskrivningen av den engelska mannen och kvinnan som märkliga slutsatser redovisas. Inledningsvis konstateras att ”[e]ngelsmannen föds på något sätt gammal”.¹¹ De engelska kvinnorna uppvisar mycket stor initiativkraft: ”Engelskan är onekligen ganska företagsam. Utan så värst många knyckar har hon lyckats göra England till ett kvinnovälde.” Det enda som kan anföras mot henne är att ”hon är så anmärkningsvärt litet kvinna”, eftersom hon har ”maskuliniserats”.¹²

Den engelske mannen har en underordnad ställning: ”Engelsmannen tycks en inte sällan bunden vid kvinnan som en betjänt vid sin härskarinna.” England är ”A womens country” och ”bevis” för ”hur kvinnans övervalde i ett land, där kvinnan är just sådan, är i stånd att

skapa en utåt hänsynslös och framgångsrik materialistisk stat". Den engelska kvinnan "tycks sakna sinnligheten",¹³ till skillnad från den franska kvinnan som är "nästan *vetenskapligt* underkunnig om vad kärlek är".¹⁴

I ett speciellt avsnitt mot bokens slut vill författaren reda ut den egna nationalitetens särdrag. Kapitlet "Svenskt folk" inleds med det tvivelaktiga påståendet att Sverige "lär vara det äldsta av alla bestående riket i Europa som aldrig varit underkastat ett främmande folks herravälde".¹⁵ Sverige är dessutom "på det hela taget [...] en ganska ärlig och trohjärtad nation."¹⁶ Besökare behöver aldrig riskera att bli lurade: "Det är omöjligt att tänka sig en svensk hotellvärd eller en svensk restaurangägare som skulle försöka skinna en utlänning."¹⁷ Den största skrällen för svensken är "[o]behag i umgänget människor emellan, i synnerhet när människorna står öga mot öga med varandra och inte i flock". Svensken präglas också av "den svenska stelheten, som är känslan av att det gäller att hålla sig på sin kant".¹⁸

Mot slutet kompliceras dock resonemanget. Författaren frågar sig om det är någon skillnad på svenskar och norrmän och svarar att det är det "med säkerhet, och en betydande skillnad". Men skåningen kanske skiljer sig ännu mer från svensken än norrmannen: "När en skåning säger den minsta bagatell, så låter det likväl som höll han ett anförande av stor vikt." I jämförelse är stockholmare "en ensittare, en sur enstöring".¹⁹

För en nutida läsare hopar sig frågorna. Vad är det som producerar dessa nationella eller regionala särdrag? Är de naturgivna eller historiskt producerade? I efterskriften till den samlade utgåvan av de fyra reseskildringarna kommenterar författaren inte mängden av generaliseringar och schabloner. Deras tidsypiska karaktär står utom allt tvivel, men Lo-Johansson vill i efterhand inte markera eller revidera något.²⁰

STATARNA SOM "NATIONELLT-PROLETÄRT EPOS"

Författaren skriver i en notis i slutet av manuset till *Statarna I* att "[a]visikten är [att skriva] ett nationellt-proletärt epos över de svenska lantarbetarna".²¹ Ola Holmgren menar att detta uttryck för författarens intention säger en hel del "om Ivar Lo-Johanssons storsvenska ambitioner med sitt *novellepos*".²² I de exemplar av novellsamlingen som han skänkte nära vänner framhävs anknytningen till det nationella också tydligt i den handskrivna formuleringen: "De proletära karolinerna."²³

I en uppsats från 1967 framhåller Lars Furuland en viktig konsekvens av ett ställningstagande till verket *Statarna* som helhet: "Om det är så att den [hela samlingen] har en genomförd komposition, får det konsekvenser även för tolkningen av enskilda noveller."²⁴ Samlingens första novell, "Kyss handen, trälinna!", saknar, som Furuland understryker, fast förankring i tid och plats. Den har helt enkelt en annan funktion än övriga texter. Berättelsen lyfter fram "karaktärsegenskaper och lynesdrag" som, enligt författaren, är utmärkande för statarna "under *hela* deras historia". Den är en "ideologisk deklARATION".²⁵ Från och med den andra novellen, "En hästs historia", följer dock författaren sin historiska plan.²⁶

Furuland har granskat manuskriptet och menar att man däri ser "hur författaren in i det sista arbetat med att omgruppera sina noveller i de två delarna, så att den utvecklingslinje han ville teckna skulle framträda så tydligt som möjligt".²⁷ Hur ska då varje enskild novell läsas? Furuland menar att "[v]arje novell har sin givna plats och är skriven eller omarbetad med tanke på helheten".²⁸

I analyser av *Statarna* finner sig gärna jämförelser med Heidenstams *Svenskarna och deras hövdingar* (1908–1910) och framför allt med, som tidigare påpekats, *Karolinerna*. I likhet med det förstnämnda verket sammanför Lo-Johansson texterna i "mindre grupper

inom det stora verket.” Furuland menar också att *Statarna* och *Karolinerna* är ”kontraster” när det gäller ”innehåll och stämning”, men att ”den vittsyftande målsättningen är densamma, viljan att gestalta en hel epok i ett historiskt disponerat novellepos”.²⁹

RYSSAR OCH GALIZIER

I den första novellen i *Statarna I* förekommer, förutom den ideologiska deklARATIONEN, även en implicit koppling till ”det ryska”. I en annan av novellerna, ”Bostadsinspektionen”, framlägger ombudsmannen från lantarbetarförbundet uppfattningen att det finns ”något ryskt hos statarkynnet”: ”Det är som jag föreställt mig det ryska. Liksom statarnas landskap tycks ändlöst för dem själva, kan deras själstillstånd uppvisa ödsliga stäpper. Ingenting utom skrällen och svärmodet tycks vilja gro där.”³⁰ Den deklARATIONEN stämmer väl med den inledande novellens karaktäristik av statarna som moderna trälar. Det faktum att det är ombudsmannen som formulerar tanken ger en speciell tyngd eftersom Lo-Johanssons nära anknytning till lantarbetarnas fackförening är välkänd.³¹ En facklig företrädare företräder alltså den då i nationalistiska kretsar vanliga distanseringen från allt ryskt och placerar statarna i samma kategori. Därmed uppstår en spänning, då *Statarna* också, som visats, i hög grad är ett specifikt svensk projekt.

Historikern Håkan Blomqvist utreder i sin avhandling hur den svenska arbetarrörelsen förhöll sig till föreställningar om nation, ras och civilisation. Han hävdar att arbetarrörelsens internationalism redan från början kom att ”flätas samman” med ”1800-talets radikala och demokratiska nationalism” med rötter i franska revolutionens syn på medborgarskapet.³² Den marxism som blev ryggraden i den europeiska arbetarrörelsen kom redan från början att få ”en inbyggd spänning mellan arbetarrörelsens nationella kamp och internationella målsättning”.³³

I samband med 1900-talets början, just den tid som de tre novellerna skildrar, ”ökade det nationella temat i betydelse och den tidiga radikala liberalismens folkligt nationalistiska budskap kom flitigt i bruk” i den svenska arbetarrörelsen. Endast folkets kärlek till det egna landet var äkta medan överklassens patriotism var ”falsk och bedräglig, ja rentav landsförrädisk eller främmande”. Överklassen var nationellt opålitlig och hade ”rövat landet från dess rättmätiga ägare som genom socialismens patriotiska gärning skulle återställa det till Sveriges arbetande folk”.³⁴

Blomqvist behandlar också reaktionerna i svensk arbetarrörelse inför den så kallade galizierimporten i början av 1900-talet, det vill säga just det som de tre novellerna i *Statarna* artikulerar.³⁵ Föreställningar om ”nationernas individualitet kunde [i arbetarrörelsen] förenas med en rasförstådd utvecklingsidé”, där ”den nationella säregenheten” placerades in ”på en skala av högre och lägre där det ryska antogs representera något främmande till såväl utvecklingsnivå som egenart.”³⁶ Den svenska nationalismen, eller med Benedict Andersons uttryck: den föreställda gemenskapen,³⁷ får sin speciella prägel, sina särdrag just i motsättningen till det ”ryska”. Det är en föreställning som inte hade sitt ursprung eller sina mest högljudda företrädare i arbetarrörelsen, men den kom att få en klangbotten även där och användes flitigt i samband med galizierfrågan.

I början av 1900-talet ”importerades” flera tusen säsongarbetare från östra Europa till betodlingar i Skåne och Östergötland. De kom från olika håll, många från det ryska Polen, men kallades i folkmun ”galizier” efter den då österrikiska delen av Polen. Den skånska arbetarrörelsen, inklusive det nybildade skånska lantarbetarförbundet, betraktade det som ett angrepp på deras fackliga strävanden. En mindre del av galizierna sattes också in som strejkbrytare, även om det inte var det ursprungliga syftet.

När galizier beordrades till strejkbryteri hanterades det på ett motsägelsefullt sätt av fackföreningarna. Å ena sidan kunde man anställa en polsk student för att sprida information och värva medlemmar; på flera platser utbröt också strejker bland galizierna. Å andra sidan kom den skånska arbetarrörelsen att använda fosterländska och vad vi idag skulle anse som rasistiska argument.

Framträdande namn i den tidiga arbetarrörelsen deltog i agitationen med fosterländska argument. Fabian Månsson talade exempelvis i artiklar om att ”utländska utsugare skymfa vårt folk”. Den då största socialdemokratiska tidningen i landet, *Arbetet* i Malmö, menade att kapitalisterna förde in ”främmande inkräktare i landets modernäring”. Ett protestmöte organiserades i Malmö där Knut Wicksell, radikal liberal och nationalekonom, och Bengt Lidfors, socialdemokrat och professor i botanik, talade. Vid mötet brännmärktes importen av galizier som ”skändligt fosterlandsförräderi”.³⁸

I *Arbetet* användes argument som hörde hemma i diskursen om ryssar och därmed besläktade slaviska folkgrupper som underlägsna de nordiska. De beskrevs som främlingar som var ”[s]måväxta, med intetsägande ansikten, böjda under bördan av stora klädbylten”. De tillhörde den lägsta tänkbara typen av arbetare, de var ”[e]ländigt klädda, slöa och rådvilligt livliga, som en hop boskap, representerande det lägsta stadiet av varan – arbetskraft”.³⁹

Den 9 juni 1904 höll den socialdemokratiska ungdomsklubben i Malmö möte om ”Den galiziska slafimporten”. Den blivande riksdagsmannen och ministern Värner Rydén inledde och menade att jämfört med svenska arbetare hade galizierna ”betydligt lägre moralisk ståndpunkt”, de stod på ”lägre moralnivå”. Rydén anspelade även på de berömda orden i *Kommunistiska manifestet* att alla arbetare måste förena sig och avslutade med att ”vi bör förena oss om att köra galizierna ur landet och fordra: *Sverige åt svenskarna!*”⁴⁰

Den blivande statsministern Per Albin Hansson menade att det var utländska arbetare som var angripare och att de ”brutit broderskaps-länken”. Om galizierna inte gjorde gemensam sak mot förtryckarna skulle de ”behandlas som öfriga förrädare”. Mötet antog en resolution under parollen ”Sverige åt svenskarne!” Importen var en ”lika fräck utmaning mot Sveriges arbetare som en social och politisk fara för vårt folk”, hävdade man.⁴¹

Håkan Blomqvist sammanfattar sin genomgång av galizierfrågan så här: ”gentemot värvningen av utländsk säsongsarbetskraft till det sydsvenska jordbruket och av utländska strejkbrytare till blockerade arbetsplatser tillgreps från arbetarrörelsehåll en starkt nationell och patriotisk retorik”. Men det var inte bara arbetsgivarna som angreps, ”även de värvade utländska arbetarna kunde angripas med främlingsfientliga och vad vi idag skulle kalla rasistiska argument”.⁴² Det ”övergripande budskapet” från den skånska arbetarrörelsen handlade om ”landsförrädiska betbaroners import av främmande och lägre stående inkräktare på svenska lantarbetares bekostnad”.⁴³

LO-JOHANSSON OCH GALIZIERN

Lars Furuland, den främsta forskaren när det gäller hela Lo-Johanssons författarskap, nämner bara frågan om galizierna i förbigående, trots att de spelar en huvudroll i två av novelerna i *Statarna I* och dessutom berörs i en tredje.⁴⁴ I en not upplyser Furuland dock om en viktig källa till Lo-Johanssons skildring av arbetskonflikterna i Skåne 1907–1909. Det rör sig om ”en stor handskrivnen dossier, en slags vitbok med en rad dokument och sammanbindande text, skriven av en fackföreningsordförande vid godset Trolle-Ljungby”. Författare var Willy Nilsson och hans manus bär rubriken ”Berättelse över svenska lantarbetarförbundets avdelning nr 82 Trolle-Ljungby, dess bildande och långvariga konflikten 1908 och 1909.”⁴⁵

Just konflikterna vid godset Trolle-Ljungby

beskrevs av den vänstersocialdemokratiska *Stormklockan* med stor indignation när torpare vräktes och ersattes med galizier: ”istället för de sålunda avtackade, hederliga präktiga svenska arbetarna införskrivs en samling utländska trasproletärer, okunniga, förfallna och förslöade stackare, angripna av smittkoppor och andra vidriga sjukdomar, färdiga att sälja kropp och själ för ett brännvinsrus. Sverige är svenskarne – så lyder frasen. Sverige åt galizierna, svält och smittkoppor åt svenskarne – så lyder verkligheten.”⁴⁶

Novellen ”Galizierna” i *Statarna I* utspelas i april 1907 i samband med en strejk i Skåne. Godset är inte namngivet, men det kan vara just Nilssons skildring av Trolle-Ljungby som bildar bakgrund. Presentationen av galizierimporten förses i novellen med en tydlig anknytning till berättelsen om Judas och de 30 silverpenningarna:

”Till Råbelöv i Skåne, i Östergötland, på Gotland importerades galizier. Från det ohyggligt överbefolkade Västgalizien kom nyfikna familjer, förtrampade jordproletärer, straffade äventyrare, analfabeter, vana vid att sälja sitt liv för trettio öre om dagen.”⁴⁷

Men de lantarbetare som vräkts från sina hem börjar ”försonas med att se främlingarna på fälten. De var själva förtryckta. När de såg andra förtryckta, reagerade de inte.” Men kvinnorna förmanas att akta sig för ”inkrakterna”, eftersom ”några sades vara sjuka”. Människorna anpassar sig, men det gör inte hästarna. De ”vägrade, stegrade och reste sig för galizierna”. Det är särskilt de mest aristokratiska djuren – ridhästarna – som reagerar: ”De gjorde upprot.”⁴⁸

I novellen uppvaktar galiziern Lewski den unga Katrina, till att börja med utan större framgång. Till slut förförs hon dock av ”det främmande”: ”Med den primitiva kvinnans fysiska direktet upphörde hon att tänka.” Efter några veckor upptäcker hon emellertid att hon smittats av syfilis.⁴⁹ Vid ett senare

tillfälle våldtas Katrina av Lewski.⁵⁰ Paradoxalt nog är det en ridhäst, det ”obeskrivligt sköna, engelska stoet” Glory, som hämnas Katrina. Nästa morgon hittas nämligen Lewski död: ”I hans panna fanns märket efter det flicklika lyxstoets hov.”⁵¹

Den andra novellen med anknytning till frågan om galizierna, ”Toffelpågen”, utspelas också under en lantarbetarstrejk i Skåne. Den inledande scenen beskriver hur äldre ”trotjänare, många med fosterländska medaljer på bröstet” står vid ingången till sina hem och bevittnar hur ”svenska länsmän, betjänade av införskrivna galiziska jordproletärer, vräkte deras bohag på vägen”.⁵² Scenen påminner onekligen om den som målas upp i citatet ovan ur *Stormklockan*.

Den tredje novellen, ”Polska hästen”, utspelas under skördestrejken 1907–1908. Det omtalas hur ”hundratals okunniga galizier” fördes över till Sverige. Några stannade, ”försonades så småningom med de svenska statarna, bildade nytt hem, men upprätthöll hela minnet av det gamla.” En av dem är Brokov.⁵³

Stataren Vång hyser agg till galizierna, eftersom han lägger skulden på dem för att han inte kunnat skaffa en häst. Brokov å sin sida hävdar att han ska ärva en häst från Polen. Vång tvivlar dock på detta och har inga höga tankar om galizierna; han tänker på dem som det ”galiziska byket” eller det ”galiziska paket”.⁵⁴

Vång tar senare hand om en strandsatt häst, men Brokov anser att det är just den hästen som han ska ärva. När Brokov får mothåll av Vång böjer han sig dock: ”Galiziern lomade av. Rädslan för det främmande landet bemäktigade sig hastigt hans slavsjäl.” Hustrun är dock inte böjd att ge efter. Beskrivningen av henne är föga smickrande: ”Vid sidan lufsade hans kvinna, liten och snatrande likt en skata, hoppande och gestikulerande med barnet på armen, intalande honom hämnd.”⁵⁵

En dag hittas dock Vångs häst död: ”Djuret hade en snara av taggtråd kring halsen, så skick-

ligt anbragt, att det var omöjligt att säga om någon människa varit behjälplig, eller om djuret strypt sig själv mot pålen.” För Vång står det dock klart att det är de ”förbannade hundarna”, det vill säga galizierna, som dödat hästen.⁵⁶

Hur förhåller sig då berättaren till det berättade? Holmgren resonerar kring berättartekniken i *Statarna* och konstaterar att berättaren är en auktoritativ berättare, som dock är olika från text till text: ”Än är han allvetande, än är han en person som berättar ur minnet. Än är det fråga om en jagberättelse, som kan vara Lo-Johanssons egen, än sker berättelsen i namn av ett kollektivt ’vi’. Men det är aldrig någonsin statarna själva som berättar. Berättarens uppgift är ju att medvetandegöra statarlivet; att ge namn och ord åt de upplevelser som befäster eller ifrågasätter detta liv.”⁵⁷

Holmgren understryker den distans som finns mellan berättaren och ämnet: ”Genom sin upphöjda berättarposition förstår författaren det liv som statarna bara lever; fångar som de är i sina kroppar, drifter och beroendeförhållanden.” Positionen ”bygger på stor inlevelse och identifikation med statarnas livsvärld”, men ”ser denna i relation till ett annat liv och en annan livshållning. Statarförfattaren är aldrig identisk med sina statare; han står fri på samma sätt som att fadern aldrig lät sig präglas av statarmentaliteten.”⁵⁸

Berättaren påpekar i ”Galizierna” att statarna hade försonats med galiziernas närvaro. Det kanske inte är så konstigt med tanke på den likhet med det ryska som ombudsmannen framhåller i ”Bostadsinspektionen”. Statarna bekymrar sig efter kort tid inte så mycket över galiziernas närvaro, istället blir det ett lyxsto som får hämnas på Lewski. I det fallet är berättaren solidarisk med hästarnas hållning och inte med statarnas. Hästarna får med andra ord företräda den fosterländska sidan. Berättaren betonar och understryker även galiziernas moraliska underlägsenhet, helt i samklang med den dominerande synen i den tidens skånska

arbetarrörelse. I ”Polska hästen” är det Vång som får artikulera den fientliga hållningen.

Det råder knappast någon tvekan om att berättaren i dessa texter använder de fördomsfulla, för att inte säga rasistiska uppfattningar som dominerade i den skånska arbetarrörelsen. En annan hållning till det fosterländska antyds i novellen ”Åbrodd och lilja”. Under ett möte utbrister ”statarna”: ”Vårt fosterland är där vi hänger hatten.”⁵⁹ Det blir dock aldrig en idé som på allvar aktualiseras i novellerna. Berättaren tillrättavisar istället statarna för deras bristande fosterländskhet. Hämnden på våldtäktsmannen i ”Galizierna” överförs som en konsekvens på hästarna.

PROGRAMMET FÖR DEN SOCIALA NOVELLEN

Programmet för den sociala novellen formuleras efter *Statarna* och publiceras i *Bonniers litterära magasin* 1941, samma år som *Jordproletärerna* utkommer. Det har inte sagts speciellt mycket om programmet utöver lovord. Mauritz Edström har följande att säga: ”Med begreppet den sociala novellen avsåg han en novellkonst i kontakt med verkligheten på samma sätt som samhällsromanen.”⁶⁰ Lars Furuland, å sin sida, använder begreppet den sociala novellen redan på *Statarna*, det vill säga flera år innan programmet publiceras.⁶¹

Lo-Johansson har som få andra svenska författare förespråkade novellen som författarens mästarprov och inte, som så många andra, som enbart ett gesällprov. Novellen har ju ofta betraktats som en övning inför något större – alltså romanen – eller bara som ett sätt att dryga ut inkomsterna. När uppvärderingen formuleras är det intressant nog efter att han själv avlagt sitt mästarprov. I viss mån är därför programmet en legitimering i efterhand av författarens redan levererade mästarprov.

Lo-Johanssons program bygger även det på föreställningen om svensk litteratur som något speciellt och avskilt från andra språkområden.

Novellen som genre framhålls inledningsvis som en exklusiv verksamhet. Betydande noveller är mycket sällsyntare än romanförfattare och "en stor novellförfattare tillhör på ett helt annat sätt världslitteraturen."⁶² Bland de riktigt stora novellisterna vill Lo-Johansson inte räkna in någon svensk författare. Det är framför allt tre novellister som Lo-Johansson räknar som stilbildare: Maupassant, Tjechov och Tolstoj.⁶³ I Sverige har Maupassant betytt mest. Det förklaras av "ämnesvalet" och "den bestickande klarheten". "Han liknar på något sätt naturen själv", konstaterar författaren kryptiskt.⁶⁴

Skillnaden mellan Maupassant och Tjechov består i berättelsernas tidsomfång. Maupassant behöver ofta en människas hela liv för sina noveller, medan Tjechov bara behöver "en mycket obetydlig händelse, en stämning, en situation". Den franske författaren förser också sina noveller med "en våldsam klimax", medan den ryske författarens korta berättelser saknar "tillspetsning".⁶⁵ Maupassant skulle aldrig, enligt Lo-Johanssons speciella syn på nationalkynnen, kunna tänkas som svensk författare. Det skulle däremot Tjechov kunna vara.⁶⁶

Finns det då ingen novellistisk tradition av värde i den svenska litteraturen? Jo, i form av den historiskt-romantiska berättelsen, verk som Almqvists folkklivsberättelser, Strindbergs *Svenska öden och äventyr* (1882–1905), Heidenstams *Karolinerna*, Pelle Molins *Ådalens poesi* (1897), Söderbergs *Historietter* (1898) och Lagerlöfs *Troll och människor* (1915, 1921). Därtill kan också "ett litet antal noveller av våra kända nyare författare och ytterligare enstaka lyckokast" räknas.⁶⁷ Det är i denna svenska "historiskt-romantiska" berättelsetradition som Lo-Johansson själv just har skrivit in sig med *Statarna!*

Lo-Johanssons förklaring till den svenska novellens tillstånd rör sig helt inom hans syn på nationalkaraktärer. Genren "har inte legat så väl till för oss, på ett särskilt sätt lyriska svenskar". Svensken är lyriker och har "gått vilse bland tomtar och troll". "Lyriken har

blivit Sveriges röst", konstaterar han.⁶⁸ Den svenska novellen hanteras främst av epigoner och det finns endast några få där man kan dra slutsatsen att "denna berättelse har inte kunnat skrivas annat än i Sverige av en svensk". Dessa få texter hör hemma i "våra allra egnaste motivkretsar": historiska ämnen, den svenska sagan, vidskepelse och svensk natur.⁶⁹

Om den svenska novellen inte har varit direkt dålig, vilket den dock ofta varit, har den istället varit epigoneri. Men att så många efterapat Maupassant, Anatole France eller Tjechov har medfört att den svenska novellen hamnat i "ett svårt dilemma". Orsaken är att de hamnat i konflikt med "det svenska nationalkynnet, med miljön, med trångheten".⁷⁰ Istället finns det förutsättningar för "en novellkonst av nationell särart". Det finns nämligen outnyttjade källor: "den svenska erfarenheten, det svenska kynnet, svenskt liv i vår egen tid" utgör "särskilda möjligheter".⁷¹

De särskilda möjligheterna utgörs av "en stor social omvandlingsprocess", "en samhällselig förskjutning med vittgående psykologiska och andra följder för den enskilda människan och för massan [har] ägt rum, vilka inte haft motsvarighet i några andra länder." Även här är den svenska särarten utgångspunkten för Lo-Johanssons resonemang: "Sverige har skapat en demokratisk praxis."⁷² Det är givetvis socialdemokratins projekt att bygga ett folkhem som författaren ser som det specifikt svenska vid den här tiden. Det litterära uttrycket för omvandlingsprocessen är den svenska arbetarlitteraturen. Även den har sin egenart: den har "stammat ur det litterära uttrycksbehovet hos helt nya klasser av svenskt folk".⁷³

Lars Furuland karakteriserar *Statarna* som "en paradoxal lösning på kollektivskildringens formproblem." Mängden av enskilda statares öden gestaltas i "konturskarpa närbilder" och fogas "samman med andra berättelser där gruppsskildringar eller socialhistoriska översikter" är viktigast. Hela verket är "ett epos över

statarklassen, en socialhistorisk och socialpsykologisk analys som i mångsidighet och utförlighet saknar motstycke bland världslitteraturens arbetarskildringar.⁷⁴

SLUTSATSER

Ivar Lo-Johansson har mer än någon annan författare fått representera den svenska arbetarlitteraturen. Novellcykeln *Statarna* är en hörnsten i författarens ställning som arbetarförfattare. Novellcykeln bygger, som vi sett, på en uppfattning om det svenska, ibland i viss mån även det skandinaviska, som en motsats till andra nationers särdrag. Det är en tidstypisk föreställning i svensk arbetarrörelse under mellankrigstiden, vilket Håkan Blomqvist understryker: "Den godtog idéer om nationell egenart och rasegenskaper men avvisade 'raschauvinism'. Den kunde vara socialt inkluderande men också nationellt etnocentrisk och exkluderande."⁷⁵

Furuland noterar inte Lo-Johanssons envisa inriktning på det svenska, det nationella, det fosterländska. Det går dock inte att förstå projektet *Statarna* utan författarens grundläggande uppfattning om det nationellas betydelse. Han beskrev det själv som ett "nationellt-proletärt epos" och med förslaget till titeln "De proletära karolinerna" knöt han också an till Heidenstams hyllning av de enskilda karolinerna. På ett liknande sätt skildrar Lo-Johansson statare och lantarbetare som representanter för "svenskt folk" och inte som systrar och bröder till sina motsvarigheter i andra länder. Berättaren i de tre undersökta novellerna framställer till och

med statarna som omedvetna om de utländska lantarbetarna som representanter för en främmande (och underlägsen) kategori av arbetare. Lo-Johanssons radikalism är alltså snarare nationell än internationell, och med de tre novellernas tydliga avgränsning gentemot galizierna ansluter han sig till en syn på nationen som dominerade i svensk socialdemokrati under mellankrigstiden.

Statarna har jämförts med verk som Topelius *Fältskärens berättelser* (1853–1867), *Svenska öden och äventyr*, *Karolinerna*, *Svenskarna och deras hövdingar* samt i viss mån Lagerlöfs *Gösta Berlings saga* (1891): "Till denna rad av stora svenska berättelsecykler kan *Statarna* fogas", sammanfattar Furuland.⁷⁶ Det är, som vi sett, ingen tillfällighet att *Statarna* inte lockar till jämförelser med arbetarlitterära verk från andra språkområden. Det var heller aldrig författarens syfte. Istället infogar han den i en svensk tradition. Redan i hans reseberättelser från 1920-talet hade "det svenska" börjat definieras och i det program för den sociala novellen som Lo-Johansson skrev efter *Statarna* kan genren, inom ramen för samma sätt att tänka, kopplas speciellt till svensk litteratur. De ämnen som väntar på sin gestaltning knyts till folkhemmets framväxt i Sverige.

Novellgenren gav i *Statarna* Lo-Johansson möjligheter som romanen inte kunde ha försett honom med. Genom att ta Heidenstams *Karolinerna* som förebild inordnade han sig först och främst i en svensk nationell tradition och inte i arbetarlitteraturens tradition.

1. Sven Delblanc, "Inledning", i Ivar Lo-Johansson, *Passionsnoveller*. Urval och inledning av Sven Delblanc. Första samlingen, Stockholm: Aldus, 1974, s. 5–12. Citat s. 12.
2. I bokform finns, förutom *Statarna*, *Jordproletärerna* (1941) och senare en formlig explosion av noveller i de sju volymerna i *Lidelsernas epos* (1968–1972), *Lidelsernas epos*, ibland även kallat

"Passionssviten", består av följande delar: *Passionerna* (1968), *Martyrerna* (1968), *Girigbukarna* (1969), *Karriäristererna* (1969), *Vällustingarna* (1970), *Lögnhalsarna* (1971), *Vishetslärnarna* (1972). Därefter kom *Nunnan i Vadstena*, *Sedeskildringar* (1973), *Lastbara berättelser* (1974), *Ordets makt* (1974) samt *Furstarna. En krönika från Gustav Vasa till Karl XII* (1974). Dessutom

- finns en tidig samling *Ungdoms noveller. Ett lag historier* (1928) samt två urval ur *Lidelsernas epos*.
3. Ola Holmgren, *Ivar Lo-Johansson. Frihetens väg*, Stockholm: Natur och Kultur, 1998, s. 72.
 4. *Ibid.*, s. 73.
 5. Ivar Lo-Johansson, *Dagbok från 20-talet*, Stockholm: Liber, 1982, s. 24. De fyra reseböckerna citeras efter den samlade utgåvan 1982 med författarens efterskrift.
 6. *Ibid.*, s. 41.
 7. *Ibid.*, s. 33.
 8. *Ibid.*, s. 71.
 9. *Ibid.*, s. 123.
 10. *Ibid.*, s. 124.
 11. *Ibid.*, s. 354.
 12. *Ibid.*, s. 356.
 13. *Ibid.*, s. 357.
 14. *Ibid.*, s. 360.
 15. *Ibid.*, s. 426.
 16. *Ibid.*, s. 430.
 17. *Ibid.*, s. 431.
 18. *Ibid.*, s. 433.
 19. *Ibid.*, s. 434.
 20. Ragnar Oldberg menar att det ”i en del av dessa folkpsykologiska hugskott” finns ett något kokett och självironiskt skrivsätt (*Ivar Lo-Johansson. En monografi*, Stockholm: Bonniers, 1957, s. 68). Det lättsamt ironiska skymtar svagt, men det förtar inte intrycket att författaren faktiskt menar vad han skriver.
 21. Lars Furuland, *Statarnas ombudsman i dikten. En bok om Ivar Lo-Johansson*, Stockholm: LT, 1976, s. 103.
 22. Holmgren 1998, s. 132.
 23. Furuland 1976, s. 103.
 24. Lars Furuland, ”Ivar Lo-Johansson och de proletära karolinerna. En studie av novellsamlingen *Statarna*, främst dess komposition”, *Samlaren 1966*, s. 135–145. Citat s. 136.
 25. *Ibid.*
 26. Furuland 1976, s. 90.
 27. *Ibid.*, s. 100.
 28. *Ibid.*, s. 102f.
 29. *Ibid.*, s. 103.
 30. Ivar Lo-Johansson, *Statarna. Första samlingen*, Stockholm: Bonniers, 1936, s. 193.
 31. Se kap. ”Författaren och fackförbundet” i Furuland 1976.
 32. Håkan Blomqvist, *Nation, ras och civilisation i svensk arbetarrörelse före nazismen*, diss. Stockholm: Södertörn Doctoral Dissertations; 5, 2006, s. 128.
 33. *Ibid.*
 34. *Ibid.*
 35. *Ibid.*, s. 210–221.
 36. *Ibid.*, s. 210.
 37. Se Benedict Anderson, *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London: Verso, 1983.
 38. Blomqvist 2006, s. 213.
 39. *Ibid.*, s. 213f.
 40. *Ibid.*, s. 214
 41. *Ibid.*, s. 215.
 42. *Ibid.*, s. 219.
 43. *Ibid.*, s. 220.
 44. Furuland 1967, s. 139. Hagemund Hansen gör en tolkning helt i linje med tendensen i de tre novellerna: ”då galizierna importerades och gjorde svenska lantarbetarfamiljer hemlösa och arbetslösa genom att för svältlön utföra deras arbete” (*Ivar Lo-Johansson. Statarnas diktare*, övers. Ragnar Oldberg, Stockholm: Bonniers, 1946, s. 116).
 45. *Ibid.*, s. 143. Se not 5.
 46. Blomqvist 2006, s. 218.
 47. Lo-Johansson 1936, s. 219. I en klassisk text av Jack London, ”The Scab”, jämförs strejk-brytare ofördelaktigt med Judas Iskariot. Den texten var också vanlig i Sverige och används fortfarande i anglosachsiska länder.
 48. *Ibid.*, s. 221.
 49. *Ibid.*, s. 223.
 50. *Ibid.*, s. 224.
 51. *Ibid.*, s. 225. Robert E. Bjork ägnar stort utrymme åt hästarna i *Statarna*, men berör inte alls ”Galizierna”. Se ”Ivar Lo-Johansson’s *Statarna* and the Aesthetics of Social Consciousness”, i *Studies in German and Scandinavian Literature after 1500. A Festschrift for George C. Schoolfield*, James A. Parente & Richard Erich Schade (red.), Columbia: Camden House, 1993, s. 271–281.
 52. Lo-Johansson 1936, s. 236.
 53. *Ibid.*, s. 244.
 54. *Ibid.*, s. 246.
 55. *Ibid.*, s. 247.
 56. *Ibid.*, s. 249.

57. Holmgren 1998, s. 137f.
 58. Ibid., s. 138.
 59. Ivar Lo-Johansson, *Statarna. Andra samlingen*, Stockholm: Bonniers, 1937, s. 131.
 60. Mauritz Edström, *Åran, kärleken, klassen. En bok om Ivar Lo-Johanssons författarskap*, Stockholm: Forum, 1976, s. 55.
 61. Se kapitlet ”Den sociala novellen”, Furuland 1976, s. 82–107.
 62. Ivar Lo-Johansson, ”Den sociala novellen. Ett program”, *Statarskolan i litteraturen. Idéer och program*, Göteborg: Författarförlaget, 1972, s. 43–59. Citat s. 43. Ursprungligen i *Bonniers litterära magasin* 1941.
 63. Ibid., s. 44.
 64. Ibid., s. 45.
 65. Ibid., s. 46.
 66. Ibid., s. 47.
 67. Ibid., s. 49.
 68. Ibid.
 69. Ibid., s. 50.
 70. Ibid.
 71. Ibid., s. 52.
 72. Ibid., s. 53.
 73. Ibid., s. 54.
 74. Furuland 1976, s. 103f.
 75. Blomqvist 2006, s. 369.
 76. Furuland 1976, s. 102.

SUMMARY

A National-Proletarian Epic of Short Stories. Ivar Lo-Johansson's Statarna

This essay explores Ivar Lo-Johansson's epic collection of short stories *Statarna* (1936–37). The collection is chronologically ordered and centres on the lives of rural proletarians (*statare*) in Sweden from the concluding decades of the 19th century to the first decades of the 20th century. Ivar Lo-Johansson is generally regarded as an icon of Swedish working-class literature, and *Statarna* is one of the real cornerstones of Lo-Johansson's self-created public myth. This article aims to show that the basic ideological position of the author and his epic is based on national stereotypes (a point that may be further supported with reference to his 1920's travel books). *Statarna* contains several stories that touch upon the so-called ”Galizier question”, referring to the transport of rural workers from the south-eastern parts of Poland to Sweden. These workers became known as Galizians, even if they came from other parts of Eastern Europe. These stories articulate a xenophobic attitude to these workers in line with the dominant reaction of the trade unions and the labour movement in general at the time. The ”Galizians” were regarded as intruders, with a lower morale than Swedish workers, and representative of the lowest species of labour power. This was especially true in those cases where the Galizians were used as scabs (strike breakers) during strikes. The narrator doesn't sympathise with the domestic rural workers when they become used to the presence of the ”intruders”. In one story, ”Galizierna”, in which a young woman is raped, the woman is avenged when the rapist (who is, of course, one of the ”Galizierna”) is killed by a horse. Such stories are also based on national stereotypes. After writing his famous epic, in the early 1940's, the author wrote a program for what he called the ”social short story”. This program is also based on nationalist arguments. Swedish authors are advised to orient towards the process of social development in Sweden at the time. The process behind the building of the welfare state – the Swedish welfare state, which, according to the author's preferences for national stereotypes, is described as unique – is the appropriate subject for creating a Swedish short story that can be identified as Swedish, and only as Swedish. The idea was never to create an epic with close ties to working-class literature internationally.

Keywords: Ivar Lo-Johansson, working-class literature, national stereotypes, short story

TINGET I DIG

Fasa och förundran i den fantastiska novellen

Den fantastiska berättelsen gillar det korta formatet. Till viss mån skulle man kunna hävda att den gränssupplelse som är grundläggande för den fantastiska berättelsen – det liminala tillstånd som i Tzvetan Todorovs inflytelserika analys beskrivs som en hos läsaren upplevd hermeneutisk tvekan inför ett övernaturligt fenomen¹ – förutsätter ett komprimerat format. Det ögonblick den fantastiska berättelsen tydliggör sig som ett utsnitt ur en annan värld – en värld som ryms varken inom textens eller läsarens begreppsapparat – karaktäriseras ju rimligen av ett avbrott i utläggningen. Denna värld kan inte omnämnas. Likväl är det just vad den fantastiska berättelsen gör, genom att avbrytas. Delvis av denna anledning söker sig den fantastiska berättelsen, menar den brittiska författaren och kritikern Christine Brooke-Rose, mot det fragmentariska. Det fantastiska presenterar sig i tablåer, scener, korta utsnitt av liv vars sammanhängande beskrivning genomfars av luckor, glipor. Den verkligt fantastiska texten är just bara mellanrum, glipa, avbrott: ”in an ambiguous text”, säger Brooke-Rose och menar här den fantastiska texten exemplifierad av Henry James kortroman *The Turn of the Screw* (1898), ”the gap is central, permanent”.²

Jag kommer i det följande belysa hur denna figur – den fantastiska glipan, om man så

vill – gestaltas i ett antal berättelser av Julio Cortázar, Stig Dagerman och Karin Tidbeck. Gestaltningen – detta är mitt argument – sker genom berättelsens framhävande av ting. Detta sker dels på en tematisk nivå, dessa berättelser *handlar* helt enkelt om ting, dels på en formell nivå, i så mån att dessa berättelser *tar formen* av ting. Vad vidare är, de handlar om ting med agens och de tar formen av ting med agens, såtillvida är det inte på något sätt en fråga om passiv, död materia, inför vilket en autonom läsare kan vila i ointresse, långt ifrån: den fantastiska berättelsen för fram tinget i *dig*. Och denna erfarenhet väcker, som vi ska se, såväl fasa som förundran.

Jag – och analysen – börjar med ett klargörande exempel. I en novell av den argentinska författaren Julio Cortázar (1914–1984) blir en man mördad av en av figurerna i den bok han just håller på att läsa. Denna händelse, som karaktäriseras av Gérard Genette som *narrativ metaleps*, är fantastisk, den uppställer en narrativ ambiguitet.³ Novellen, vars svenska titel ”Drama i park”⁴ förlorar en del av originalets suggestiva ”Continuidad de los parques” (1964),⁵ berättar om en välbärgad man som efter en arbetsam tid dragit sig tillbaka till sin lantegendom. Där återupptar han, uppkrupen i sin gröna fåtölj (en i sammanhanget icke

försumbar detalj), läsningen av en bok han tidigare påbörjat. Boken i fråga skildrar hur ett förälskat par planerar att mörda kvinnans äkta man. "Continuidad de los parques" är en mycket kort novell, i sitt spanska original endast tjugosju meningar över två sidor. Subtillt låter Cortázar berättandet glida mellan den läsande mannens värld och den lästa romanens värld. De två älskande sätter sina planer i verket, och allt går som det ska, fram till den punkt då de tagit sig in i den äkta mannens bostad och finner honom i färd med att läsa en bok, uppkrupen i en grön fåtölj. Här slutar novellen.

Hur kan denna text mottas? Att tala om dess meningsinnehåll vore otillfredsställande. Uppenbarligen är det berättelsens förmåga att upprätta sig som en ändlös figur, en sorts verbalt Möbiusband, som är det relevanta här. Men vi måste också notera läsarens framskjutna funktion: "Continuidad de los parques" involverar läsaren i meningsproduktionen, på ett mycket akut vis. Här är det alltså själva formen, och det brott mot formen som Genette således benämner narrativ metaleps, som antyder och genererar en händelse av övernaturlig – och i denna mening fantastisk – karaktär.

Cortázars relation till det fantastiska är ett etablerat forskningsfält. Raúl Silva-Cáceres kartlägger exempelvis, i sin studie *El árbol de las figuras. Estudios de motivos fantásticos en la obra de Julio Cortázar*, hur Cortázars novellistik övervägande ofta behandlar det fantastiskas intrång – i form av monstruösa djur, dubbelgångare, de från döden återuppståndna – i en realistisk diskurs.⁶ Mónica Tamborenea å sin sida menar att just passagen och intrånget är signifikativt för det fantastiskas brutna tids- och rumsuppfattning, medan Julio Rodríguez-Luis påpekar att Cortázar ofta behandlar passager mellan, vad som förmodas vara, verkligheten och en imaginär värld, och att denna passage, men också vad som möjliggör den, strider mot naturlagarna, och därmed ska uppfattas som

fantastisk i sig.⁷ Jaime Alazraki föreslår, i sin banbrytande studie *En Busca del Unicornio. Los cuentos de Julio Cortázar* begreppet "neofantástico", för att beskriva den fantastiska berättelse, representerad av författare som Kafka, Borges och Cortázar, som till skillnad från den gotiska berättelsen accepterar det absurda i en motsägelsefull tillvaro. Cortázars texter möjliggör inte för läsaren att tolka det övernaturliga skeendet – och att således inför detta uppleva osäkerhet – mot någon realistisk bakgrund, eftersom det inom texten inte görs någon logisk åtskillnad mellan dessa två nivåer. Det finns helt enkelt ingen tillförlitlig metafysisk verklighet att mimetiskt representera. Den neo-fantastiska texten genererar i stället hela tiden alternativa verkligheter, tänker sig Alazraki.⁸ Härvidlag finns ett tydligt släktskap mellan Cortázars fantastik och surrealism och existencialistisk absurdism. José Sanjinés menar, med stöd i Alazraki, att utmärkande för den moderna fantastiska texten är att den inom ett berättande berättar två koder.⁹ Om osäkerheten i den neo-fantastiska texten framförallt orsakas av dess förmåga att inom ett berättande etablera två motsägelsefulla betydelser, är det i någon egentlig mening inte längre relevant att välja en läsning som utesluter den ena.

I den neo-fantastiska texten är tvetydighet inte ett problem för tolkningen att lösa. Det väsentliga hos Cortázar är snarare hur denna dubbla kodning, detta sammanförande av sinsemellan motsägelsefulla världar, förutsätter läsarens delaktighet. Cortázar tänker sig sin läsare som medbrotsling – "lector cómplice"¹⁰ – och arbetar konsekvent med en estetik som tvingar läsaren att själv sätta samman textuella enheter, en teknik som får sitt mest konkreta uttryck i romanen *Rayuela* (1963, i svensk översättning *Hoppa hage*) vars 155 fristående stycken läsaren själv måste sätta samman till en linjär text. Även om Cortázar huvudsakligen utvecklar sina teorier om det fantastiska i relation till sin kortprosa¹¹ – det

är framför allt inom novellistiken som det fantastiska kommer till uttryck – så finns det all anledning att se inte bara de genomgående dubbelgångar- och transcendensmotiven utan även formexperimenten i *Rayuela* som utslag av en fantastikens estetik. Cortázars novellistik och hans romankonst är sprungna ur samma estetiska attityd, de bearbetar samma stoff, konstaterar Alazraki.¹²

Cortázars texter, även hans noveller, kan beskrivas i cybernetiska termer: de tydliggör hur återkopplingen mellan sändare och mottagare filtrerar ett meddelande ur en ändlös mångfald av meddelanden, ur ett virtuellt *brus*. Texten blir, i Espen Aarseths terminologi, en cyber-text, en text där det icke-godtyckliga ingreppet av en läsare konfigurerar meningsproduktionen.¹³ Delaktighet och det fantastiska vävs här samman. Men med en informationsteoretisk förståelse av den litterära texten, utifrån den modell för information som i N. Katherine Hayles terminologi tillhör cybernetikens två senare stadier, där information uppstår inte som effekt av ett meddelande från sändare till mottagare, utan där det reflexiva framträdandet av en signal genererar informationen – meningsinnehållet – blir det också tydligt att just bruset, den osorterade mängden, är avgörande.¹⁴ Deltagande i den fantastiska berättelsen sammanfaller med bruset i en hermeneutisk tvekan.

Läsarens delaktighet synliggör här hur "Continuidad de los parques" antyder en posthumanistisk förståelse av mänsklig (och icke-mänsklig) erfarenhet. Att bli del av textens meningsproduktion inbegriper en händelse av distribuerad kognition, i vilken föreställningen om den liberala humanismens autonoma subjekt sänts ur spel.¹⁵ En posthumanistisk erfarenhet är i denna mening materiellt situerad i en perception där den mänskliga kroppen utgör endast en av ett antal inverkanse faktorer. Den politiska filosofen Jane Bennett menar att detta slags sammansättning – Bennett

använder här begreppet "assemblage", lånat från Deleuze och Guattari – antyder en tingets agens bortom meningsproduktionen: "In this assemblage, *objects* appeared as *things*, that is, as vivid entities not entirely reducible to the contexts in which (human) subjects set them, never entirely exhausted by their semiotics."¹⁶ Bennett beskriver en politisk och etisk ekologi, där varje komponent tillmäts egen agens, men där denna distribuerade agens framträder endast när sammansättningen markeras, i de ögonblick där de semiotiska systemens objekt alltså för ett förbiillande ögonblick avslöjar sig som ting. Tillvaron ska här förstås som en "vital materialism" där "matter is figured as a vitality at work both inside and outside of selves, and is a force to be reckoned with without being purposive in any strong sense."¹⁷ En teknik för att synliggöra denna tingens agens, menar Bennett, är antropomorfism. Tvärtemot föreställningar om rationalitetens demystifierande uppdrag, fostrar nämligen ett antropomorfiskt tänkande en nödvändig sensibilitet för tingets obeskrivbara sida: "A touch of antropomorphism, then, can catalyze a sensibility that finds a world filled not with ontologically distinct categories of beings (subjects and objects) but with variously composed materialities that form confederations."¹⁸

"Continuidad de los parques" är som berättelse inte längre ett urskiljbart tolkningsobjekt, utan ett ting, i den mening Bill Brown tillmäter ordet: ett objekt som inte längre endast kan reduceras till en viss funktion, utan snarare antyder en särskild relation mellan subjekt och objekt. Ting, föreslår Brown, kan förstås dels som det formlösa tillstånd utifrån vilket ett iakttagande subjekt materialiserar mening, dels som det meningsöverflöd som medföljer varje materialisering, tingets "force as a sensuous presence or as a metaphysical presence, the magic by which objects become values, fetishes, idols and totems."¹⁹ Tinget lämnar inte läsaren ifred: tinget i texten kräver läsarens delaktighet.

Medievetaren Ian Bogost menar att denna förståelse av hur ting inverkar på sin omgivning är grundläggande för den deltagande estetiken som kännetecknar dataspel och interaktiv fiktion. Bogost föreslår begreppet "unit operations" – enhetsoperationer – för att beskriva de händelser av reflexiv meningsproduktion som uppstår när ting framträder inom semiotiska system. Enhetsoperationer ska enligt Bogost förstås som "modes of meaning-making that privilege discrete, disconnected actions over deterministic, progressive systems."²⁰ En enhetsoperation iscensätter en meningsproduktion, men utan att reglera denna i övergripande helheter. Övergripande helheter skapas i stället av vad Bogost talar om som "system operations". En deltagande läsning, tänker sig Bogost, förutsätter enhetsoperationer.

Föreställningen om den aktiva konfigurationen av text antyder det slags erfarenhet som framställs i "Continuidad de los parques": den mänskliga kognitionen är en tillfällig sammansättning av enskilda enheter – mänskliga såväl som icke mänskliga. Boken som mannen läser har uppenbarligen en agens, på ett mycket konkret vis eftersträvar den att åstadkomma något med sin läsare, här upphör den att vara ett genomskinligt medium och förmedlare av ett innehåll, till att bli ett ting inför vilket det läsande subjektet förvandlas till objekt. Men denna förvandling av läsarens roll ska förstås mer än bara metaforiskt. "Continuidad de los parques" synliggör att läsning alltid är att göras till del av ett ting. Läsningen blir till en fråga om att ingå i en distribuerad kognition, i vilken relationen mellan subjekt och objekt undergår kontinuerlig omförhandling. Tolkning förutsätter såtillvida en delaktighet i textens enhetsoperationer, på mer än ett bildligt plan. Att aktivera texten inbegriper att ingå i en sammanslutning, att bli ett assemblage, en distribuerad kognition – som involverar allt ifrån gröna fåtöljer och sammansvärjningar till språk, mineral, energi – i vilket tinget tar plats.

Men det är alltså inte fråga om att komma till texten utifrån, utan det är en fråga om att delta i en händelse, att själv konfigureras i en enhetsoperation.

Läsarens delaktighet intar en framskjuten roll även i Stig Dagermans estetiska projekt. "Kärnan i Stig Dagermans estetiken", skriver Lotta Lotass i sin avhandling *Friheten meddelad*, är "en önskan att träda i förbindelse med läsaren".²¹ Till denna förbindelse knyts en vilja att frigöra läsaren. Friheten, inte ångesten, är den motor som driver Dagermans verk, menar Lotass, och förbinder, i en analys av romanen *Bröllopsbesvär* (1949), frigörelseprocessen med något hon benämner "det utsagdas estetiken". För att på effektivast sätt, menar Lotass med stöd i Wolfgang Isters receptionestetiska teorier, knyta läsaren till det litterära verket krävs att verket erbjuder luckor, genom vilka läsaren kan inkluderas. Läsningen stöter här på motstånd och medvetandegörs, desautomatiseras, och läsaren blir på så vis mer aktivt deltagande. Genom förtätning av framställningens nivåer – analysen av *Bröllopsbesvär* visar exempelvis på en polyfoni som många gånger osäkrar berättarröstens position – ställs krav på läsaren, görs läsaren medskyldig: "Läsaren dras därmed in i texten; dennes plats är beredd medels krav på aktivt deltagande."²² Läsningen av Dagermans text är alltså inte en fråga om att tillskansas sig ett meningsinnehåll, utan det handlar om att delta i en frigörande händelse. Även om Lotass – med rätta – räddar Dagerman undan receptionshistoriens överdrivna ångestkramande, så förankrar hon Dagermans estetiska projekt i fyrtytialismens engagerade författarideal och existentialismens absurda filosofi.²³ Friheten Lotass talar om är slutligen det autonoma subjektets frihet. Jag skulle emellertid vilja poängtera att den politiskt-etiska funktion som "det utsagdas estetiken" i Lotass analys tillmäter Dagermans text också avslöjar hur friheten är situerad. Om Dagermans frihet uppnås utifrån en förståelse av en deltagande läsning, så sker

denna genom att erkänna en distribuerad kognition: genom att göras till del av en enhetsoperation, att bli ett ting. Berättelserna i novellsamlingen *Nattens lekar* (1947) ger åtskilliga exempel på tinget i människan.

Nattens lekar har beskrivits som en ansats från Dagerman, efter framgångarna med reportageboken *Tysk höst* (1947), att närma sig ett mer realistiskt uttryck än den laddade symbolik som genomsyrar de tidiga verken, i synnerhet *De dömdas ö* (1946). Reception och forskning lyfter också fram samlingens mångfald av stilistiska uttryck som signifikativ.²⁴ Georg Svensson framhåller redan i sin recension i *BLM* en genomgående pendelrörelse mellan surrealism och naturalism i novellerna, något som även konstateras av Laurie Thomson.²⁵

De fantastiska inslagen i *Nattens lekar* framträder just där den mänskliga erfarenheten visar sig avhängig en främmande agens: i ögonblick där en distribuerad kognition synliggörs av ett tings inverkan. Agneta Pleijel noterar i en skarpsynt analys att denna potentiellt fasaväckande upplevelse ofta är knuten till en antropomorferande djurmetaforik.²⁶ Men antropomorfismen hos Dagerman gäller även icke levande ting, som ofta förses med en oroväckande förmåga att gripa in i det mänskliga.

Den novell som tydligast anknyter till den fantastiska traditionen i samlingen är förmodligen "Den främmande mannen", en "hybrid mellan den naturalistiska och den stilerade novellen", noterar Svensson, där författaren lyckas "frambesvärja en öververklig fantasmagori, en spökhistoria till åskackkompanjemang".²⁷ "Den främmande mannen" kulminerar i vad som förefaller vara en grotesk metamorfos, samtidigt som den berättartekniska iscensättningen, med hårt drivna perspektivskiften, lämnar tillräckligt många luckor för alternativa tolkningar. På så vis uppfyller berättelsen Todorovs krav på den fantastiska berättelsens tvekan: det finns alla möjligheter att tolka "Den främmande mannen" antingen som en psykologisk skild-

ring, eller som en skräckhistoria. Jag vill emellertid belysa hur "Den främmande mannen" sätter ett antal enhetsoperationer i spel.

"Den främmande mannen" tilldrar sig under några timmar hemma hos ett äkta par: "Det är kvällen före en åsknatt", avslöjar första meningen: "En kväll för fotografier eller brevskrivning."²⁸ Tydliga spänningar råder mellan paret, ett inre förlopp som återspeglas i det hotande ovädret, precis som novellens laddade bildspråk hela tiden hotar att övergå i en bokstavlig verklighet. Kvinnan tittar på fotografier, utspridda över ett bord. Mannen läser tidningen, blickar ut genom ett fönster. Åskan närmar sig. I ett försök att överbrygga den uppenbara alienation som genomsyrar relationen, undrar kvinnan om mannen minns det nöjesfält ett fotografi föreställer. Till sin frustration tvingas han erkänna att han inte gör det. Hustrun lägger fram ytterligare några bilder, och inte heller de är bekanta. Slutligen känner mannen inte igen en bild av sig själv. Det är en oroväckande händelse. Fotografierna har avslöjat sig som ting, som ett brus ur vilket mannens uppenbara misslyckande att filtrera en signal också hotar läsningens invanda mönster. Denna ovanliga händelse inverkar retroaktivt på det som föregått händelsen hittills. Det laddade bildspråket får ny betydelse. Kronologin hotas, liksom kontinuiteten i berättelsens olika enheter. Minnet saknar funktion, för mannen, men även för läsaren, det går inte längre att lita på att textens betydelsebärande enheter blir vid sina respektive platser. Språket hotas. Läsningen måste gå tillbaka, läsaren måste läsa om. Precis som mannens riktade uppmärksamhet just har skapat en ny enhetsoperation som de facto har konfigurerat om världen – vilket snart kommer att få ödesdigra konsekvenser – är det möjligt att läsaren kommer inträda i en enhet där världen inte längre är densamma. Förmodligen har det redan skett.

Mannens fasa inför den externa minnesenhetens plötsliga framträdande i den egna

kognitionen – för det är just det faktum att det är fotografiet som minns honom, inte hans oförmåga att erinra sig fotografiet, som är det fasansfulla – fladdrar iväg i ett okontrollerbart antropomorfiserande, där ”varje spegel blir en förrädare”, för ”vem vet på förhand vilket ansikte den ska spegla?” (s. 135) I likhet med boken i ”Continuidad de los parques” har relationen mellan subjekt och objekt omförhandlats. Varje detalj i novellen är hädanefter ett potentiellt ting, en amorf gravitation som rycker och sliter i den läsande kroppen. Det slutna rummet, förortsvillan, hotar, med åskvädret, att förvandlas till kamerahus. Mediets svarta låda hotar att bli en bokstavlig instans.

Texten har under tiden blivit rumslig. Mannens försök att placera fotografierna genererar litterära ekfraser: verbala beskrivningar av föreställande, icke-verbala objekt. Det är en teknik väl representerad i den fantastiska traditionen, renässansforskaren Francois Rigolot går till och med så långt som att beskriva den fantastiska genren som ”a displaced mode of ekphrastic representation.”²⁹ Den litterära ekfrasen är vidare, menar W.J.T. Mitchell, förknippad med såväl fasa som förhoppning: en förhoppning om att språket kan beröra det hinsides och oåtkomligt andra och en fasa för att det faktiskt kan göra det.³⁰ Ekfrasen som figur ger upphov till ett antal förskjutningar: beskrivning omvandlas till händelseförlopp, ett visuellt objekts rumsliga organisation ges en meningsfull kontinuitet. Materien ges röst.

Men här misslyckas ekfrasen att forma en sammanhängande berättelse. I stället sker det omvända, berättelsens kronologi – i likhet med mannens minne – bryts rumsligt upp i ett antal disparat utkastade enheter. I ett sista försök att finna ett meningssammanhang ratar mannen bland ”buller och visslingar” efter nattliga radiosändningar, men finner endast en ”glättig mansröst som på hård amerikanska uttalar några tyska stadsnamn: Frankfurt, Stuttgart, Nuremberg. Sedan tystnad. Mannen

har knäppt av.” (s. 140) Texten visar sig som en räckta antropomorfismer utkastade i rummet, en lista egennamn i bruset: veden i källaren gnisslar ”missnöjt och grälsjukt” (s. 135), mannens tofflor tassar med ”ett svagt djurlikt ljud” (s. 137), men framför allt återfinns i berättelsens narrativa klimax en bok-hammare vars vacklande ontologiska status är en kraftfull påminnelse om tingets grundläggande förunderlighet: ”Hon tar upp föremålet som han burit ner från sitt rum. Det är ingen bok; hennes fingrar säger henne att det är en hammare, tung och luktande ny.” (s. 141) Bok-hammarens ovilja att förbli ett stabilt objekt förlämnar handen en egen kognition, förvandlar handen till en egen enhetsoperation, just innan hustrun, i ljust av åskvädret, slår hammaren i ”den främmande mannens svettglänsande tinning” (s. 141). En sista meningsskapande handling som åter förvandlar tinget till objekt, och, mycket lämpligt, avslutar textens spridning av enhetsoperationer.

Den deltagande läsning som ”Den främmande mannen” avkräver läsaren uppstår i ett antal enheter av distribuerad agens, i vilka fantastiska glipor låter ana en främmande verklighet. Tinget – tydligast exemplifierat av bok-hammaren – är här ett fantastiskt objekt, en glipa i relationen subjekt–objekt: men dess antropomorfa agens antyder egentligen endast, om vi ska följa Bennetts resonemang, att tillvaron alltid är fantastisk. En sann realism, som avtäcker ting, vore i denna mening en fantastisk realism. Detta är just vad den amerikanska filosofen Graham Harman hävdar, i en undersökning av H. P. Lovecrafts skräckberättelser – nämligen att Lovecrafts särregna stilistik, full av instabila objekt, ändlösa perspektivförskjutningar och spridande antropomorfismer, bereder ett indirekt tillträde till tinget-i-sig.³¹ I stället för en representerande realism, tänker sig Harman, sätter Lovecrafts fantastik i verket en udda realism, en ”weird realism”.³² Den fantastiska berättelsens glipa

låter alltså ana en främmande verklighet av distribuerad kognition. Hos Lovecraft, och stundtals hos Dagerman, öppnar denna glipa för bottenlös fasa. Men det händer även att den föranleder en stilla känsla av förundran.

I ”Snöblandat regn”, en annan av Dagermans noveller i *Nattens lekar*, skildrar den nioåriga Arne Berg ett efterlängtat besök från en faster från Amerika. Dagen genomlevs i spänd väntan. Krampaktigt försöker familjen upphålla sig vid vardagliga sysslor, blastar morötter i stallslidret, morfar envisas med att sitta på hackelsemaskinen, farbror Arvid retas med pigan Sigrid. Skildringen uppehåller sig, motiverat i hög utsträckning av att berättaren är ett barn, vid ytliga detaljer, till synes slumpmässigt sorterade efter Arnes irrande uppmärksamhet. Dagen fortskrider. Texten flyter ut som den tid som måste passera innan det är dags för fastern att anlända. Den är det som sker. Men, visar det sig, under tiden sker också något annat. En annan händelse än den förväntade tilldrar sig. Ur dagens pågående brus filtreras plötsligt en signal: ”Jag går och knäpper på radion. Det är mitt i väderleksrapporten: Östra Svealand och Södra Norrlands kustland: Dagsregn. Kyligt för årstiden. I distriktets norra delar snöblandat regn.” (s. 40)

Väderleksrapportens främmande röst öppnar en annan värld i novellen, inringar platser, ting, formulerar en lista, som efterhand involverar även berättaren. Arnes redan tidigare sakliga registrering av skeendet tar nu än mer formen av uppräknings: ”Det är tre grader varmt. Det blåser mer och mer, det viner i syrenhäcken, regnet slår hårt mot rutan. En lykta kommer svävande över gårn från lagårn. Det är Sigrid på väg in med hinkarna. Jag har ett stort blått märke på armen. Jag drar ner rullgardin så jag slipper tänka på henne.” (s. 41) Övrigt inträder här separatorn som aktör i berättelsen. ”När klockan slår sitter vi alla utom Sigrid och väntar. Hon står och separerar. Suck – suck – säger separatorn.” (s. 41)

Tinget insisterar på att delta i beskrivningen. Vad som inledningsvis förefaller vara en oskyldig antropomorfism upptar mer och mer plats i förloppet, separatorn ackompanjerar moderns trötta suckar, får vi veta, slår an tempot, kommenterar känsloläget, för att slutligen överrösta själva den händelse som utgjort hela skildringens smärtpunkt: ”Tiden går. Klockan slår en gång till. Separators suckar vidare och det är den som gör att vi ingenting hör förrän knackningen kommer på farstudörren.” (s. 42)

Novellen etablerar, genom de antropomorifierade tingen, ett antal meningsproducerande enheter. Arnes registrerande utläggning blir till ett osorterat brus, i vilket dessa enheter kan upprätta nya sammansättningar. Separators, morotsblasten, hackelsemaskinen. De är alla deltagande ting i händelseförloppet, styr läsarens och berättarens uppmärksamhet i olika riktningar. Frasen ”snöblandat regn” är möjligen den mest iögonfallande enheten. Som titel intar den naturligtvis en privilegierad position, och den upprepas också ett antal gånger. Men det är framför allt det enda morfaderlyckas få ur sig när hans syster äntligen anländer: en mänsklig maskin, en väderleksrapport. Det är ett uttalande som i sin tur föranleder fastern att bryta samman och förvandlas till ”en sån där docka som man manövrerar med snören” (s. 43), som om rapportens mekaniska konstruktion inverkar på hennes kropps själva uppbyggnad.

Novellen kulminerar alltmer i förvirring. Uppkrupen på hackelsemaskinen – vilken, får vi reda på, är den plats där mormodern avled – gråter fastern på amerikanska och ”talar obegripliga svenska ord” (s. 44) med Arne, samtidigt som hon smeker honom över hjässan. En förunderlig värld av besjälade ting framträder: en sorts cyborg-pietà, där den gudomliga rösten ersatts av väderleksrapportens mekaniska tröst.

Dagerman och Cortázar hör båda hemma i ett intellektuellt klimat influerat av surrealism och existentialism. Dagerman eftersträvar en

deltagande läsare, samtidigt som detta deltagande upplevs som ett hot mot ett politiskt autonomt subjekt, vilket möjligen förklarar den fasa och ångest som medföljer Dagermans frihet. Corázars förståelse av tingets inverkan är, som framgår av den läsande mannens öde, likaledes bekymmersam för subjektets integritet, även om fasan här överlag ersatts av absurd förundran. Inom samtida fantastik är tingens inverkan på det mänskliga emellertid ofta ett explicit inslag, och då särskilt inom det segment av genren som omväxlande benämns "weird" eller "urban" fantasy.

Karin Tidbeck rör sig i novellsamlingen *Jagannath* (2012) genomgående i miljöer där främmande ting inverkar på den mänskliga kroppen. Om den distribuerade kognitionen hos Dagerman – och i mindre grad hos Cortázar – föranledde fasaväckande insikter om subjektivitetens utsatthet, så ser vi hos Tidbeck mer av en förundran inför tillvarons udda ting.

Inledningsberättelsen "Beatrice" är en historia i steampunkmiljö. Huvudpersonen Franz förläskar sig i ett luftskepp, vid första ögonkastet då han kunde känna "her attention turn to him and remain there, the heat of her sightless gaze"³³. Det är en mycket bokstavlig förälskelse, vars kroppsliga förening luftskeppet – som Franz felaktigt döpt till Beatrice – alltid har uppfattat, visar det sig i novellens upplösning, som våldtäkt. "Beatrice" är en episodisk novell, i korta stycken tecknas, utan omsvep, förutom denna säregna relation också en kärlekshistoria mellan en kvinna och en ångmaskin, likaledes motiverad av ett tings agens. Cyborgtillvaron är här en självklar livsförutsättning, följdriktigt konstaterar Franz sakligt, efter att ha förlöst en ångmaskinsflicka, att kolvarna är korrekt förankrade i köttet. Obsvärat låter Tidbeck textens antropomorfismer blotta en fantastisk realism, understödd, naturligtvis, av steampunk som genrekonvention. Likväl presenterar "Beatrice" ett antal instanser av distribuerad kognition som pockar, i de korta textstyckenas

fragmentariska form, liksom de glipor som uppstår däremellan, på en deltagande läsare.

Två av novellerna i *Jagannath* – "Miss Nyberg and I" och "Cloudberry Jam" – arbetar med homunculus-motiv, medan den avslutande novellen, titelnovellen "Jagannath", omsätter såväl det hinduiska Jagannatha som Hobbess idé om en samhällskropp i postapokalyptisk konkretion. Efter katastrofen färdas kroppar i kroppar, mycket bokstavligt, och bildar symbiotiska system, och det blir oklart vad och vilka i dessa system som utgör parasitära organ.

I "Who is Arvid Pekon?" blir informationsöverföring ett konkret problem. Arvid Pekon arbetar som telefonist på ett statligt verk. Hans uppgift är att ta emot samtal, men mottagandet är av en mycket specifik karaktär: han måste nämligen personligen svara inte bara för, utan *som* den person påringaren önskar tala med. Det kan vara allt från försäkrings-tjänstemän som måste förklara regelverk, till en avskydd avliden moder, till skalbaggnars furste. Förvandlingen innefattar en kroppslig förändring av rösten. Vad som till en början framstår som en medveten handling hos en person skicklig i att förstå sin röst – Arvid Pekon har ett förflutet som buktalare – blir efterhand alltmer påträngande. Röster tar kroppen i besittning. En dag ombeds han vara sig själv: men detta samtal lämnas som en lucka i såväl texten som i Arvid Pekons medvetande. Det meddelas endast att samtalet tog en timme i anspråk. Och när Arvid Pekon sedan gör ett försök att ta kontroll över händelseförloppet, när han i sin tur efterfrågar frågeställaren om Arvid Pekons identitet, upphör han kort och gott att finnas till. Här laborerar Tidbeck tydligt med effekterna av en distribuerad agens. Identitetens signal filtreras ur telefonväxels påtagliga brus – inte mer beständig än en förfrågan om att kopplas fram. Men någon mening, någon stabil identitet, utanför denna signal återfinns inte. Arvid Pekon är en distribuerad agens, ett assemblage, ett resultat

av en mycket konkret sammankoppling – en enhetsoperation.

Tidbeck, Dagerman och Cortázar synliggör, genom den litterära formens glipa, världen som en plats fylld av fantastiska ting. Det övernaturliga är inte något som bryter in i den naturliga världen, utan är i själva verket en grundläggande del av denna världs uppbyggnad. För den samtida prosan, är denna fantastiska realism en källa för stilla förundran, men för den moderna, liberala, autonoma människan framstår en distribuerad kognition ofta som ett hot. Den

läsande mannen i ”Continuidad de los parques” riskerar sitt liv. Insikten om att tingen med vilka vi omger oss också ingår i den kropp med vilken vi förstår och rumsligt bestämmer oss själva, kan när som helst i Dagermans noveller kasta människan ut i till synes bottenlös fasa. Dagermans omtalade ångest lurar med sin våta trasa. Men mot den kosmiska skrällen inför de oformliga tingens framträdande, ställer Tidbeck en lugnande diagnos: du är inte ensam, tinget är alltid redan tinget i dig.

1. Tzvetan Todorov, *The Fantastic. A Structural Approach to a Literary Genre*, övers. Richard Howard, Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1975, s. 33.
2. Christine Brooke-Rose, *A Rhetoric of the Unreal*, Cambridge: Cambridge U.P., 1981, s. 89.
3. Gérard Genette, *Narrative Discourse. An Essay in Method*, övers. Jane E. Lewin, Ithaca, N.Y.: Cornell U.P., 1980, s. 235.
4. Julio Cortázar, *Slut på leken*, övers. Jan Sjögren, Stockholm: Bonniers, 1969, s. 51.
5. Novellen ”Continuidad de los parques” publicerades ursprungligen i den andra, utökade utgåvan av *Final del juego* från 1964. Jag har använt Julio Cortázar, *Los Relatos 2*, Madrid: Alianza editorial, 1994.
6. Raúl Silva-Cáceres, *El arbol de las figuras. Estudios de motivos fantásticos en la obra de Julio Cortázar*, Santiago: LOM Ediciones, 1997.
7. Mónica Maria Tamborenea, *Julio Cortázar: Todos los fuegos el fuego*, Buenos Aires: Hachette, 1986, s. 63. Julio Rodríguez-Luis, *The Contemporary Praxis of the Fantastic*, New York: Garland 1991, s. 71.
8. Jaime Alazraki, *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar*, Madrid: Editorial Gredos, 1983, s. 74.
9. José Sanjinés, *Paseos en el horizonte. Fronteras semióticas en los relatos de Julio Cortázar*, New York: Lang, 1994, s. 76.
10. I kapitel 79 i *Rayuela* diskuterar författaren Morelli – som allmänt har tolkats som Cortázars ställföreträdare i romanen – en ideal-litteratur som genererar en aktiv, deltagande läsare. Läsaren som medbrottsling, ”lector cómplice”, tänks här som deltagande i den erfarenhet romanen springer ur och samtidigt producerar. Julio Cortázar, *Rayuela*, Madrid: Alianza Editorial, 1987, s. 407.
11. Pablo Brescia utreder utförligt Cortázars, i en mängd teoretiska skrifter framlagda, resone-mang kring det tydliga sambandet mellan kortprosa och det fantastiska. Se Pablo Brescia, *Modelos y prácticas en el cuento hispanoamericano. Arreola, Borges, Cortázar*, Madrid: Iberoamericana, 2011.
12. Alazraki 1983, s. 85.
13. Espen Aarseth, *Cybertext. Perspectives on Ergodic Literature*, Baltimore, Md.: Johns Hopkins University Press, 1997.
14. Se N. Katherine Hayles, *How We Became Posthuman*, Chicago: University of Chicago Press, 1999. s. 131f.
15. Ibid., s. 4f.
16. Jane Bennett, *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*, Durham NC: Duke Univer. Press, 2010, s. 5.
17. Ibid., s. 62.
18. Ibid., s. 99.
19. Bill Brown, ”Thing Theory”, *Critical Inquiry*, vol. 28, 2001:1, s. 5.
20. Ian Bogost, *Unit Operations*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 2006, s. 3.

21. Lotta Lotass, *Friheten meddelad. Studier i Stig Dagermans författarskap*, diss. Göteborg: Litteraturvetenskapliga institutionen, Univ., 2002, s. 100.
22. *Ibid.*, s. 135.
23. *Ibid.*, s. 240f.
24. I efterordet till utgåvan av *Nattens lekar* i Samlade skrifter tecknar Hans Sandberg en översikt över receptionen, vilken dröjer just vid novellsamlingens vitt skilda uttryck, där de mer "realistiska" novellerna överlag uppfattas som mer kvalitativa. Stig Dagerman, *Nattens lekar. Noveller*, i Samlade skrifter 4, Stockholm: Norstedts, 1981, s. 274f.
25. Georg Svensson, "Dagermans noveller", i *BLM* 1947, s. 836. Laurie Thomson, *Stig Dagerman*, Boston, Mass.: Twayne, 1983.
26. Agneta Pleijel, "Djuret och skräcken. En studie i Stig Dagermans författarskap", i *Samlaren* 1965, s. 110.
27. Svensson 1947, s. 836.
28. Stig Dagerman, *Nattens lekar. Noveller*, i Samlade skrifter 4, Stockholm: Norstedts, 1981, s. 126. Sidhänvisningar görs härnästefter löpande i texten.
29. Francois Rigolot, "Ekphrasis and the Fantastic. Genesis of an Aberration", i *Comparative Literature*, vol. 49, 1997:2, s. 99.
30. W. J. T. Mitchell, *Picture Theory*, Chicago: University of Chicago Press, 1994, s. 152f.
31. Graham Harman, *Weird Realism. Lovecraft and Philosophy*, Winchester: Zero Books, 2012, s. 238.
32. *Ibid.*, s. 17.
33. Karin Tidbeck, *Jagannath*, övers. Karin Tidbeck, Tallahassee, FL.: Cheeky Frawg Books, 2012.

SUMMARY

The Thing in You. Fear and Fascination in the Fantastic Short Story

This article explores a number of short stories by three authors – the Argentinian writer Julio Cortázar, and the two Swedish writers Stig Dagerman and Karin Tidbeck – from a post-humanist standpoint. By examining how the emergence of the liminal state of the fantastic in these stories is tied to a particular treatment of things, posthumanist notions of distributed cognition and the agency of things are linked to the aesthetics of the fantastic. Experience and subjectivity in the fantastic short story are shown to be matters of co-production. Furthermore, the argument is made that the fantastic presupposes a participatory reading practice, obviating the material involvement of a reader.

Keywords: the fantastic, agency of things, posthumanism, participatory reading

LÄTTLÄST, KORTLÄST, SNABBLÄST

Litteratur i det lilla formatet i digitaliseringens tidevarv

Svenskar är bland de bästa i världen på att använda smarta telefoner. Över fyra miljoner apparater lär finnas i landet.¹ Telefoner med internetuppkoppling och pekskärm har på bara några år blivit en central del av vår vardag. Förutom att ringa och skicka meddelanden, sms, använder vi dem till att ta bilder, skriva mejl och kolla vädret. Självfallet läser vi också från mobilen, inte minst nyheter. *Aftonbladets* mobilsajt har över en miljon besökare varje dag. Studier om läsning på mobilen är icke desto mindre knapp. Det finns inga mätningar som kartlägger vad och hur vi läser på våra mobilskärmar.² Detta trots att mobil teknologi i relation till kulturvanor är ett forskningsområde i stark expansion.³ En förklaring är att den tekniska utvecklingen varit snabb, den första iPhone-modellen presenterades i januari 2007.

I USA är smartphones ett vanligt val för läsning av e-böcker. En aktuell undersökning från Simba Information visar att 37 procent av de som läser e-böcker väljer att göra det på mobilen.⁴ USA är ett land där e-boksläsande är utbrett, närmare femtio miljoner amerikaner beräknas ha läst en e-bok. I Sverige ser det annorlunda ut. Här har försvinnande få läst en e-bok, mellan 0,5 och 1 procent visar undersökningar från SCB, Nordicom och SOM-institutet.⁵ Detta är dock siffror som kan

ifrågasättas, menar jag. Inte för att mätningarna inte är tillförlitliga, utan för att de görs med så trubbiga instrument. Frågeformulären och svarsalternativen fångar bara upp personer som läser traditionella e-böcker på dedikerade läsplattor och surfplattor, med andra ord förbises de som läser på mobiltelefonen. Här, tror jag, finns ett stort mörkertal.

Denna uppsats handlar varken specifikt om e-böcker eller om bärbara telefoner, men väl om korta, snabblästa texter och nya digitala distributionssätt och läsplattformar. Syftet är att studera förhållandet mellan litteratur i det lilla formatet – noveller, essäer och reportage – och nya digitala tekniker. Jag kommer att ge en samlad introduktion till och analys av olika läsapplikationer som Wattpad, Bonnierförlagens Dötid och norska Gyldendals Kortlest samt satsningar som gjorts på korta e-böcker av bland andra Amazon (Kindle Singles), Penguin (Penguin Shorts), svenska Volante, Novellix och Mix förlag. Snarare än att fokusera en särskild genre, vill jag förhålla mig pragmatiskt. För mitt syfte finns ingen anledning att välja ut *en* subgenre och därmed behöva diskutera vad som särskiljer till exempel novellen från novellen, kortprosan, miniatyren, minifiktionen, posetryn och så vidare.⁶ För mig är det inte innehållet som är av främsta intresse, utan

formatet. Jag vill visa att den kortlästa texten hänger samman dels med internets bitkultur, dels med de nya digitala distributionsplattformar som lanserats de senaste åren, och dels med framväxten av digitala instrument med funktioner för läsning, som iPad, Nook, Kindle, Kobo, men också iPhone och andra smarta mobiler. Apparater som dessa uppriktar en kanal för läsning av korta e-böcker, naturligtvis, samt gör den litterära skatt som sprids och förmedlas via Internet tillgänglig och hanterbar för den enskilde individen.

*

Hyllmetrar har skrivits om digitaliseringens konsekvenser på kulturens område: hur den berör vårt privatliv, människan som tänkande varelse och som läsare. Stora förändringar sker för närvarande i bokbranschen, och det är en truism att det digitala skiftet påverkar Bokens samhälle på alla plan: hur vi producerar, konsumerar, läser, skriver och samtalar om litteratur. Studier finns om författarens roll i det digitala tidevarvet,⁷ om digitala skrivteknologier och om digital läsning.⁸ Även frågor om den skönlitterära textens omvandlingar – faktiska som tänkbara – har diskuterats utförligt.⁹ Dock med ett förbehåll: sällan behandlas specifikt den kortlästa textens relation till den digitala utvecklingen, åtminstone inte i ett litteraturvetenskapligt sammanhang. I det som populärt brukar kallas *Digital Storytelling* eller *Web 2.0 Storytelling* betonas ofta novellens/kortprosans värde som pedagogiskt hjälpmedel i undervisningen.¹⁰ Kortare, enhetliga berättelser har även delvis behandlats inom ramen för hypertextforskning (Jorge Louis Borges noveller brukar vara populära exempel) och elektronisk litteratur, bland annat i diskussioner om bloggar. Forskare som Jay David Bolter, Lev Manovich och Kathrine N. Hayles – listan kan göras lång – har samtliga skrivit viktiga texter om mötet mellan nya medier, digital teknik och litteratur.¹¹ Många gånger används därtill

noveller och följetonger som exempel, lite slarvigt kan man tycka, på gamla litterära former som den digitala tekniken aktualiserat. Man framhåller att om Charles Dickens kunde bli rik på att sälja sina berättelser kapitelvis så torde väl även dagens författare kunna anamma den digitala teknologin och sälja sina alster uppstyckade: varför inte ett Spotify för böcker?¹² I viss bemärkelse kan man ge dessa kritiker rätt. Amazons liksom andra förlags populära ”e-singlar”, kortlästa e-böcker på ”ca 10 sidor” för en billig penning har till exempel flera likheter med den svenska Pixiboken. Enhetligt förpackade, lättåtkomliga, lätta att känna igen, lätta att läsa och dessutom förmånligt prissatta utgör de den perfekta bokprodukten; att Pixiserierna funnits i Sverige i över fyrtio år ger en tydlig antydning om affärsmodellens hållbarhet.¹³

HUR LÅNG ÄR EN E-NOVELL?

En berättelse har en början, en mitt och ett slut. Men hur lång är en lång berättelse, och hur kort är en kort? Sex ord – ”For sale: baby shoes, never worn” eller ”Ett halft ark papper”? Vad är en kort berättelse i ett digitalt sammanhang? Kort i förhållande till vad? Långt och kort är relativa termer och egentligen inte särskilt användbara i litterära sammanhang. I digitala dito kanske än mer problematiska, då den digitala texten inte på samma sätt som en traditionell papperstext breder ut sig i det fysiska rummet.

Frågan om en boks *längd* ställs i Johan Svedjedals *Den sista boken* från 2001, och är idag, i surfplattans tidevarv, mer aktuell än någonsin.¹⁴ Dagens e-böcker (det vill säga böcker som publiceras elektroniskt, och exempelvis görs i ett PDF-, moby-, epub- eller HTML5-format) är i regel opaginerade. De tvingar oss att tänka i annorlunda termer när texter, men också läsning som tidskrävande aktivitet, skall kvantifieras. En anledning till att det är omöjligt att behålla den tryckta

bokens sidantal då boken konverterats till ett e-boksformat är att textens ursprungliga flöde ändras. Flöde är här nyckelordet. Texten i en e-bok flödar nämligen, till skillnad från den tryckta boken vars text är statisk. En e-boks textflöde anpassar sig efter läsarens önskemål – val av typsnitt och teckenstorlek – men också efter läsplattans gränssnitt. Detta får till följd att textens, verkets, *längd* inte bara blir *ungefärlig*, utan också att nya redskap och tekniker måste uppfinnas för att läsaren skall kunna navigera genom texten. Läsas e-boken på en Kindle får man orientera sig med hjälp av en markör i form av en trekant på ett tunt grått fält nederst på skärmen. Trekanten kan fungera som ett slags mobilt bokmärke och används för att markera startpositionen i den aktuella texten, där läsningen (senast) påbörjades. Fältet är själva texten. Små punkter, streck, anger avsnitt eller kapitel i texten. Verkets längd mäts här i procent. Så långt Kindle. Andra programvaror har liknande system. Apples läsapp iBooks har behållit den traditionella tryckta sidans gränssnitt med alternativ paginering i mitten av sidans underkant. Jag skriver alternativ, ty det är såväl den aktuella sidans sidnummer som visas som det totala antalet sidor i boken, det vill säga filen, till exempel 15 av 1675, eller 2 av 160. Även bokens resterande antal sidor uppges. iBooks har också en funktion som tillåter den läsande att se hur många sidor som återstår av en enskild novell eller kapitel i en bok. Då e-bokens sidantal växlar beroende på läsarens preferenser blir följderna att vissa böcker blir mycket långa sett till antalet ”sidor”, det vill säga den textmängd som framträder vid ett enskilt skärmuppslag. Alice Munros novellsamling *Dear Life* (2012), som i tryckt form uppgår till 320 sidor (Vintage Paperback Edition), blir i iBooks på över 1000 sidor om den läses med standardinställningar på en iPhone. En enskild novell, som till exempel ”Corrie” blir 65 sidor.

Amazons e-böcker saknar som sagt paginering. Ett estimerat sidantal finns dock med som

metadata på Amazons hemsida, där e-böckerna finns till försäljning, troligtvis för att ge köparen en uppfattning om verkets omfattning. En e-singel som *President Barack Obama* (2013) är till exempel 15 sidor lång. Sidomfånget, förklarar Amazonteamet, är uppskattat och har räknats ut genom att använda inställningar som gett den digitala textsidan ett utseende som ligger nära en fysisk boksidas, och sedan räkna ut antalet ”page turns” – antalet gånger man klickar fram en ny skärmbild på apparaten. Kindleböckernas sidantal utgår med andra ord från det fysiska codexformatets, trots att det, som i fallet ovan, kan handla om utgåvor som aldrig ges ut i tryck.

Att Amazon marknadsför e-böcker där sidantalet härleds från den traditionella boken ger en fingervisning om hur djupt rotade våra föreställningar är om hur texter skall läsas och hanteras. Det är knappast godtyckligt att man valt sidan som mått snarare än enheter som antal ord, tecken eller, mer radikalt, bytes. En sida, digital som fysisk, är lätt för läsaren att göra sig en uppfattning om, medan ett verk som mäts i bytes säger föga om själva textlängden, då eventuella grafiska arrangemang och bilder kraftigt ökar bytesstorleken.

I litteraturteoretiska diskussioner utgår man ifrån att en novell är en komprimerad, väldesignad, enhetlig och kondenserad litteraturform, medierande mellan romanen och lyriken. Även formella aspekter, som omfång, har fått definiera konstformen. Längden anses till och med vara ett av de mer fasta kännetecknen. I ”The Philosophy of Composition” (1846) menade Edgar Allan Poe att en novell skall kunna läsas under en ”sittning” – den skulle inte ta längre tid i anspråk än en och en halv timme.¹⁵ *Nationalencyklopedins* definition av novell nämmer inget om sidor eller antal tecken, men väl kvantitet, dock i relation till en annan litteraturform. En novell, framgår det, ”har ett betydligt mindre *omfång* än romanen och ett *begränsat* antal personer”.¹⁶

Norman Friedmans ”Recent Short Story Theories. Problems in Definition”, som är lika mycket en forskningsöversikt som en positionsbestämning, skriver träffande att termen ”short” i short story inte är särskilt informativ, då den inte säger något om innehåll, tematik eller struktur. Uttrycket ”A short story is a story that is short”, är dock inte så cirkulärt som man kan tyckas tro. Kanske finns det, menar Friedman, ändå ingen inneboende skillnad mellan romanen och novellen annat än just längden.¹⁷ I *Short Story Theories* (2012) ger Viorica Patea en rad exempel på de oklarheter gällande definitioner som råder i det teoretiska fältet.¹⁸ Hon finner att forskningen inte på tillfredsställande sätt kunnat avgöra vilka litterära särdrag som särskiljer novellen från andra korta litteraturformer, som till exempel novelletten eller prosadikten. Patea nämner det inte, men sedan början av nittioalet har också nya varianter av mycket korta litterära texter vuxit fram. Förlagen och författarna betecknar dem med olika namn, även om innehållet är likartat. Texterna kallas mini fiction, flash fiction, sudden fiction, micro fiction och micro-story. Även termer som post card fiction, prosetry och short-short story är hybrider som låtit höra om sig. En pånyttfödelse, kan tyckas, av den klassiska modernistiska miniatyren, som endast var ett par sentenser.¹⁹ De olika beteckningarna visar att novellen som kategori håller på att luckras upp, att kortformatet sprider sig, förökas genom delning. Med uppkomsten av de nya subgenrerna aktualiseras också frågan hur relevanta de olika benämningarna egentligen är för vår förståelse av texterna?

FÖRLAGENS SATSNINGAR

Noveller är sällan kommersiellt gångbara. Förläggare brukar säga att de förvisso älskar den korta berättelsen, den som omedelbart griper tag, men att det knappast finns någon marknad för dem, så till vida författaren inte är ett känt namn som så att säga själv kan bära

upp en samling.²⁰ Ett förlag lever på att sälja litteratur, och då prioriteras säkra kort: romaner, biografier och kokböcker. I stället är det i tidskrifter alstren funnit en trygg hemvist. Det var just uppkomsten av eleganta livsstilsmagasin som i början av fyrtioalet gav energi åt en litteraturform i träda. Då liksom nu talade man om en renässans för novellen.²¹ Idag ser förhållandena annorlunda ut, endast ett fåtal av de större magasinerna i USA publicerar *short stories*. En förklaring, för att tala med Charles E. May, är att magasinerna ändrat fokus. De är mer kommersiella och mindre intellektuella, för att uttrycka det krasst. Prenumeranterna har blivit färre, och utrymmet för djuplodande texter mindre.²² En annan förklaring skulle kunna vara att kravet på underhållning ser annorlunda ut. Internetgenerationens läsare vill sällan betala för innehåll, och, viktigt av allt, de vill ha omedelbar åtkomst.

Inflytelsrika Leslie Kaufman på *The New York Times* skrev nyligen en artikel om novellens många fördelar. ”The Internet”, menade hon, ”may be disrupting much of the book industry, but for short-story writers it has been a good thing”. Korta berättelser är perfekta för den digitala tidsåldern, eftersom dagens läsare ”want to connect and want that connection to be intense and to move on”. Hon citerar en förläggare som framhåller att novellens drag av ”enportionsförpackning” (single-serving quality) gör den till en ultimata konstform i den digitala tidsåldern, där tid är en bristvara.²³ Novellen är kongenial med internetns bitkultur, där konsumtion av information, bildning och underhållning i allt högre grad sker i bitar. Ofta kallas det nedlåtande att kulturen youtubifieras, men som Volantes förläggare Tobias Nielsén betonat behöver ”kort eller snabbt [...] inte motsvara sämre kvalitet”.²⁴

Den kortlästa berättelsens struktur är koncentrerad, ämnet är enhetligt. Den är tänkt att läsas ut på en kvart, tjugo minuter, och tar alltså inte mycket tid i anspråk. Idag när det finns lite

utrymme till övers för just läsning, och många nya medier konkurrerar om uppmärksamheten, finns det något tillfredsställande i att bli färdig med det lästa vi har för handen, att få ta del av något litterärt, utan att behöva sätta sig in i en komplex romanhandling.²⁵ En kortläst text, som laddas ner till mobilen, och kan läsas omedelbart – ”närsomhelst, varsomhelst” – kan i detta avseende fylla en viktig funktion.

I det följande skall vi se några exempel på färskta förlagssatsningar på just digitala kortformat. Det var med reklamfrasen ”Compelling ideas expressed at their natural length” som Amazon år 2011 lanserade Kindle Singles i USA.²⁶ Singlarna var ett slags kortlästa texter: sakprosa, essäer, journalistiska reportage och intervjuer i e-boksformat. Uttrycket *singel*, av engelskans *single*, enstaka, en, kommer från musikbranschen där singeln tillskillnad från LP:n (förkortning för Long Playing Record) innehåller ett spår på varje sida, det vill säga två låtar. I dagsläget sägs Amazons singlar ha sålt i över fem miljoner exemplar.²⁷ Ett förbehåll bör dock göras, siffrorna är Amazons egna och omfattar vanligtvis även de exemplar som är gratis.

Från 2012 gick singlarna att köpa utanför USA, och 2013 lanserades de i Tyskland. Idag finns 390 e-singlar på amerikanska Amazon, och idén har gått från att röra ett digitalt innehåll till att bli ett varumärke. Priset ligger på 0,99–2,99 dollar, flera är gratis. Royaltyn är 70 procent. Majoriteten är Amazon-produktioner, andra kommer från traditionella förlag som Random House och Hachette. Amazon fungerar här som en återförsäljare. Flera av författarna är välkända journalister från stora tidningar som *New York Times* eller *Die Zeit*. En betydande andel av singlarna skapas också av e-boksproducenter som Byliner och Atavist. Amazon är inte ensam om idén, och var ej heller först, redan 2005 sålde författare e-noveller på Fictionwise. Även på Byliners och Atavists hemsida går det att köpa singlar, liksom hos

Nook och Kobo. Amazon är dock överlägset framgångsrikast.²⁸

Att boksinglar kan vara lukrativa förstod Penguin redan 2005, som inför sitt 70-årsjubileum släppte 70 titlar i serien ”Every book tells a story...”: noveller och essäer av förlagets mest populära författare, från Anaïs Nin till Zadie Smith. Formatet var tunna pocketböcker – sidomfånget var knappt över 55 sidor – med tilltalande, formgivna omslag. I december 2011 startade så ”The Penguin Shorts Program”, en lansering av korta, digital-only-texter att läsas på skärmen. Ämnena spänner över ett brett område, från ekonomiska djupanalyser till deckarhistorier. Penguin Shorts distribueras i olika filformat och kan läsas på såväl iPad och iPhone som läsplattor av olika märken.²⁹ Priset ligger på 1,99 pund, ”samma som för en kopp kaffe”, säger Penguins Venetia Butterfield. Hon tillägger att Allen Lane säkerligen hade uppskattat idén med korta digitala böcker: ”If he was here now I expect this is what he would have wanted. The idea of the paperback was very democratic: good fiction and non-fiction for everyone to read. I feel this is very much in that tradition.”³⁰ Butterfields påpekande om att en e-singel från Penguin har samma pris som en kopp kaffe är en blinkning till Penguingrundaren Allen Lanes tanke om att en pocket skulle kosta lika mycket som ett paket cigaretter. Detta är knappast en tillfällighet. E-singlarna är liksom Lanes Penguin-pockets tänkta att vara ett slags litterära vardagsföremål – de skall vara billiga, lätta att inhandla (med några knapptryck har de laddats ner till mobilen) och tilltala en bred publik. Att det rör sig om litteratur som skall förbrukas – för-täras – är talande. Lane och Butterfield jämför de litterära produkterna med cigaretter och kaffe, lustbetonade varor som konsumeras med munnen, och där njutningen är omedelbar om än kort.

Korta e-böcker ges även ut av förlag som Pan Macmillan och Random House. De sist-

nämndas koncept, Storycuts, omfattar 250 digitala *short stories* från förlagshusets backlist. Framför allt är det noveller av förlagets främsta författare som Ruth Rendell, Julian Barnes och Irvine Welsh som återutges, nu i separat förpackning. E-böckerna kan köpas hos alla e-boksåterförsäljare: Kobo, Apple, Waterstones, Amazon et cetera. Priset är 35 svenska kronor. Precis som hos Penguin är ”omslagen” – de frimärksstora ikonerna – standardiserade. Man skall se att de tillhör en serie. Hemsidan förkunnar ”The future of the short story is here”.³¹ I sammanhanget kan nämnas svenska kortläsningssatsningar som gjorts av Novellix och Bonnierägda Mix förlag. Bägge har en tydlig digital profil, man experimenterar med nya sätt att skriva och marknadsföra litteratur liksom med nya format. Även Volante har lanserat e-singlar. Som ett av de första, om inte det första, förlag i Sverige släppte man i april 2011 närmare sextio kortare e-böcker. Texterna var återutgivning av enskilda kapitel i de antologier som förlaget släppt under 2010 och 2011.³²

Novellix etablerades 2011 och har koncentrerat sin utgivning på litteratur i kortare format, ”stories to go”, som det står på sajten.³³ Reklamfrasen betonar novellernas ”bärbara”, lätthanterliga drag och signalerar hastighet, effektivitet och framåtanda.

Förläggare Lena Hammargren berättar att inspirationen kom till henne en dag på pressbyrån i Uppsala då hon ville köpa reselektyr inför en resa till Stockholm. En pocketbok skulle hon inte bli klar med, ett magasin var hon inte intresserad av. Asken med Pixiböcker vid kassan gav henne en snilleblyxt. Hon mindes hur hon brukade läsa dessa små bilderböcker när hon var barn, och tänkte att konceptet – alltså en kort berättelse i ett mindre format för några kronor – borde kunna appliceras på vuxenlitteratur.

Storleken, formatet, på Novellix fysiska noveller har varit detsamma från början. Sidomfånget ligger på 32 tryckta boksidor, flera av novellerna är beställningsprodukter, där för-

fattaren fått restriktioner att inte överskrida ett visst antal sidor. Med tiden har förlaget växt, och Novellix texter kommer nu även som korta e-böcker, ljudfiler och appar.³⁴ Våren 2012 var man första förlag i världen att göra noveller tillgängliga som audioböcker på Spotify: ”Våra ljudböcker är precis 45 minuter långa. Vi vände på det hela, från boksinglar blev det album, och så styckade vi upp dem, och la upp dem som spår”, säger Hammargren i en intervju.³⁵ Spotify, menar Hammargren vidare, ”är en bra instegsport, via den kan man verkligen få in folk som aldrig skulle lyssna på ljudböcker eller läsa en bok”.³⁶ Novellix var också först i Sverige med ett prenumerationssystem på noveller i e-boksformat. En årsprenumeration kostar 99 kronor och omfattar 16 noveller samt tillgång till arkivet. Runt 150 personer prenumererar idag på e-novellerna. Hammargren säger att hon är förvånad över att inget förlag i Sverige har en e-boksprenumeration liknande Novellix, då det är en så briljant idé.³⁷

NYA VANOR, NYA LÄSARTER

Den digitala teknikens möjligheter till snabb distribution och publicering är en nyckelfaktor bakom de många satsningar som gjorts och görs på kortlästa texter. Även produktionsmässigt är det idag ekonomiskt och praktiskt möjligt att ge ut verk av mindre omfång. Som både Penguins och Random Houses kortlästsatsningar visat kan en enskild novell eller essä bära sig själv i digitalt format. De står sig i egen rätt och gör i förlängningen antologins (liksom magasinets) form överflödigt. Håri ligger den stora fördelen, både för förlaget och för den enskilde läsaren, som kanske bara är intresserad av *en* särskild text i en större samling. Då flera av såväl Random Houses som Amazons titlar är återutgivning tycks också en uppenbar vinstmaximering ligga för handen. Välskrivna artikelserier, reportage och noveller får vidare en längre livstid. Ytterligare en fördel är den raska publiceringstakten. Förläggare behöver

inte vänta i månader för att ge ut relevant litteratur om dagsaktuella händelser – texter kan beställas, skrivas och publiceras med kortare framförhållning än fysiska böcker där publiceringsgången är längre. En e-singel är också ett utmärkt smakprov – flera av Amazons singlar är som sagt gratis – medelst denna kan förlag både sondera marknaden och göra reklam för en kommande lansering.

De korta e-böckerna – singlarna – tycks även erbjuda en hållbar affärsmodell. E-singeln, liksom appen, vilken vi skall komma in på, är lätt att anpassa till nya vanor att läsa digitalt samt nya digitala konsumtionsbruk. Som Novellix och tyska Scoobe visat kan den korta e-boken enkelt infogas i ett prenumerationssystem. Konsumenters betalningsvilja tycks därtill vara större beträffande digitala (litteratur)format med mindre omfång, som därför framstår för konsumenten som relativt billiga.³⁸

Ett förlag som rivstartade sin utgivning med just digitala noveller, närmare fyrtio stycken, är svenska MIX. Sedan förlaget sjösattes 2011 har de publicerat runt tio romaner och femtio noveller, flera av dem återutgivningar, per år. Förlaget var inledningsvis ett crossover-förlag. Man ville skapa utrymme för litteratur som med MIX förläggare Catharina Wrååks ord, ”vandrar över den statiska gränsen som dras mellan barnlitteratur (inkluderat det som kallas ungdomsböcker) och vuxenlitteratur”.³⁹ Idag har förlaget digitala förtecken, men det korta formatet har kommit lite i skymundan, då man främst satsar på romaner. Wrååk fortsätter: ”Novellerna [e-novellerna, min anm.] var ett sätt att få igång en utgivning snabbt, och att skapa kontakt med författare. Det var aldrig tänkt som någon stor del av utgivningen. Visst växte novellerna till antal, men MIX huvudsakliga utgivning har hela tiden varit romaner –”.⁴⁰ Novellerna utgör dock en stor del av den totala utgivningen, närmare 90 procent av alla titlar som publicerats är noveller. Främst ger man ut nyskrivna produktioner

av svenska författare som Kristoffer Leandoer och Malin Isaksson.

MIX ligger också bakom de noveller som kan läsas i appen Dötid som distribueras av Bonnierförlagen Digital. Appstrukturen är inköpt från ett holländskt företag. I dagsläget (hösten 2013) finns fyra Dötidappar med olika genreinriktning: science fiction, skräck, erotik och ”mixa och läs”. Apparna omfattar runt tio noveller och tar olika lång tid att läsa. Priset ligger på sju kronor. Genom att, på en klocka, uppge önskad lästid – ”tid man har över eller kvar” – erbjuds läsaren alternativ, från fem minuter upp till en timme. Namnet är talande för vad det handlar om – litteratur för korta läsperioder: i väntan på tåget, i busskön eller i hissen. Devisen är ”byt seg dötid mot sköna läsoplevelser”. Erotikkappens berättelser tar i snitt 15 minuter i anspråk, skräcknovellerna något längre. Samtliga noveller är skrivna av etablerade författare. För närvarande har runt 6 000 Dötidappar laddats ner. I sammanhanget bör norska Gyldendals app Kortlest nämnas. Med denna kan man prenumerera på ”noveller, essays og andre korte, litterære perler” från förlagshuset. Varje månad läggs fem till sju nya texter ut. Appen kostar 35 kronor.⁴¹ Enligt Harald Fougner skall Kortlest ses som ett experiment, ett sätt att hitta nya läsare.⁴²

Kanadensiska Wattpad är en gratisapp som lanserades år 2006. Den har beskrivits som ett litteraturens youtube och är ett slags online-community för läsare och skribenter, där materialet – essäer, noveller, dikter – distribueras via en app som laddas ner till mobilen. Läsaren kan lägga upp egna texter och få återkoppling. Grundaren Allen Lau berättade på Book Expo America 2013 att Wattpad har över sexton miljoner unika användare.⁴³ Nyckelorden är komprimerad data, mobilitet och användargenererat innehåll, även uttrycket *social reading*, ”social läsning”, återkommer. Appen finns på 31 språk och är en av de mest populära läsapparna vid sidan av Kindle och iBook.

Plattformar som Wattpad och Dötid visar tydligt att det finns en marknad för alternativa sätt att läsa litteratur (och att skriva den, Wattpad vänder sig även till författare, blivande som etablerade). Frågan är om inte de korta digitala litteraturformaten, avsedda för den bärbara mobilen, banar väg för en ny läsart, ett sätt att läsa som inte i första hand skall vara begränsande, utan ett maximerat, kvantifierat tidsfördriv.

Läsapparna är framför allt en ny distributionskanal. De texter som sprids är ett slags litterärt smakprov, då apparna har köpknappar som länkar läsaren till en digital bokhandel. Just läsappar för korta (och längre) litterära format möjliggör samt underlättar för företag att pröva nya affärsidéer samt nå, och analysera, nya konsumentgrupper. Men liksom e-boken är appen en logg, den registrerar inte bara läsarens kontouppgifter, utan ackumulerar konkret information om läsmönster i vid bemärkelse – vem som köper vad, när på dygnet man läser och vilka typer av texter som läses mest och flest. Denna typ av metadata har tidigare varit ett svårtillgängligt, eftertraktat material. Men idag, med förlagens egna app-lanseringar, ges företagen omedelbar tillgång till värdefull information som sedan används till nya produktlanseringar. Förlagsbranschen står här inför ett betydande paradigmskifte – från att ha gett ut litteratur som önskar få läsare, anpassas utgivningen efter läsarnas behov, eller i vart fall behov de tror att de har. Vilka konsekvenser detta får för oss, för vår läsning, och för det litterära samhället i stort är en viktigt fråga för framtida forskning.

*

Att vara uppkopplad vid lässituationer kan vara på gott och ont. Webben utvidgar det intellektuella rummet, och kan fördjupa det lästa genom att länka till oväntade källor och informationssammanhang, men också som i fallet med Wattpad ovan, sätta läsaren

i kontakt med andra individer. Baksidan är, som nämnts ovan, att företagen "läser" konsumenten, och att den digitala läsningen får vinstinriktade förtecken. På en Kindle eller en smartphone är din nya e-singel bara ett klick borta. Skärmen är ett shoppingfönster och läsaren en vandrande plånbok. En e-bok är inte längre en vara man köper, och sedan äger, utan en service man tar del av. Särskilt kommersiella är de digitala singlarna, som marknadsförs som lättillgänglig underhållning och dessutom har tydliga tids- och längdangivelser. Inte bara litteraturen och läsakten kvantifieras, i förlängningen underkastas också läsaren ett visst mått av effektivitet.

ETT TECKEN I TIDEN?

Digitalt som fysiskt: kortformatets återkomst är ett zeitgeistfenomen. De senaste åren har flera novellsamlingar toppat *New York Times* bästsäljarlista.⁴⁴ År 2012 utropades av Bloomsbury till "the year of the short story".⁴⁵ Populära bloggen tillika podcasten Books on the Nightstand ville inte vara sämre och tillkännagav i januari 2013 innevarande år som kortprosans.⁴⁶

Noveller har förvisso en starkare ställning i USA än i Sverige, men även här kan ett ökat intresse skönjas, ett slags pånyttfödelse av den novellboom som uppträdde under 1990-talet, kan tänkas. Ett flertal novellister har kommit i översättning de senaste åren, Alice Munro, Lydia Davis, Dave Eggers, David Means och Diane Williams, för att nämna några. *Ord & Bild* hade förra året novellen som tema för ett nummer, och i våras lanserades *Granta* på svenska. Den anrika tidskriften fick fint mottagande: "När underbart är kort", skrev *Svenska Dagbladet*.⁴⁷ Även på 2013 års Bok- och Biblioteksmässa i Göteborg fanns ett antal programpunkter som just fokuserade det litterära kortformatet.

Det korta formatets förnyade dragningskraft har som nämnts flera förklaringar. Vi har tidigare varit inne på tekniska aspekter som nya

digitala distributionssätt och distributionsplattformer. Den ökade internetanvändningen har därtill gjort individen mer benägen att läsa (litteratur) i alternativa former och från olika slags medier. Nya apparater som Kindle och iPad, men framför allt smartphones främjar nya kulturvanor, som att läsa digitalt. Här är i synnerhet det litterära kortformatet vinnare; studier visar att människor föredrar att läsa längre texter i fysisk form, medan de väljer kortare texter för skärm.⁴⁸ Det korta formatet tycks vidare passa den moderna människans hektiska livsstil; den kortlästa texten ger en begränsad och väl avvägd förströelse, ett fullgott alternativ till Angry Birds.

E-singlarnas framväxt kan också ses som ett marknadsekonomiskt symtom på förlagens krav på att maximera sin vinst och att finna alternativa vägar att nå läsare. Att ge ut attraktiva och eftertraktade titlar i (ny) digital förpackning är ett sätt att öka omsättningen. Läsarnas betalningsvilja har vidare varit god, då priset på en e-singel är förhållandevis lågt. Med det korta e-boksformatet, som Amazons singlar och Penguin Shorts, liksom läsverktyg som Kortlest och Dötid, har förlagen därtill lyckats nå flera konsumentkategorier som tidigare varit svåra att komma åt, framför allt de som gärna läser på mobilen, men därtill de som helt enkelt inte har *tid*.

1. Se Post- och telestyrelsens rapport ”Svensk Telemarknad 2012”, tillgänglig som pdf på hemsidan www.pts.se. Jämförelser är alltid intressanta. 56 procent av den vuxna befolkningen i USA äger en smartphone enligt Pew Institutets senaste undersökning från juni 2013. I åldrarna 30–49 år har 87 procent en smartphone. För en länk till undersökningen, se: <http://pewinternet.org/Reports/2013/Smartphone-Ownership-2013/Findings.aspx> [hämtad juli 2013].
2. Internationellt ser det dock annorlunda ut. Som exempel kan nämnas Japan, där de så kallade *keitaromanerna* – gratisböcker som laddas ner till mobiltelefonen – studerats ur olika perspektiv sedan de uppträdde på marknaden i början av 2000-talet. För en initierad studie, se Yukiko Nishimura, ”Japanese Keitai Novels and Ideologies of Literacy”, i Crispin Thurlow & Kristine Mroczek (red.), *Digital Discourse. Language in the New Media*, Oxford: Oxford University Press, 2011.
3. Den mobila informationsteknologins inverkan på människans kulturvanor är ett tvärdisciplinärt fält, studier har gjorts inom lingvistik, medievetenskap, sociologi, kommunikationsvetenskap och etnologi. För några aktuella studier, se Pelle Snickars & Patric Vonderau (red.), *Moving Data. The iPhone and the Future of Media*, New York: Columbia University Press, 2012; Larissa Hjorth, Jean E. Burgess & Ingrid Richardson (red.), *Studying Mobile Media. Cultural Technologies, Mobile Communication, and the iPhone*, London: Taylor and Francis, 2012. Se även James E. Katz & Mark A. Aahus (red.), *Perpetual Contact. Mobile Communication, Private Talk, Public Performance*, Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2002. De undersökningar av mobilanvändning som gjorts i Sverige tycks mig bristfälliga. I en färsk rapport från SOM-institutet (2012) skriver Göran Bolin att mobilens användningsområde *fortfarande* är att vara just en mobil telefon och att skicka sms. Se Göran Bolin, ”Mobilanvändning och nya medier”, i Lennart Weibull, Henrik Oscarsson & Annika Bergström (red.), *I framtidens skugga. Fyrtiotvå kapitel om politik, medier och samhälle. SOM-undersökningen 2011*, Göteborg: SOM-institutet 2012, cit. s. 463f. Se Tabell 4.
4. Se Simba Information, *Trade E-book Publishing 2013*, Stamford, Rockville MD, 2013. Hur omfattande e-böckerna var framgår ej av rapporten.
5. Se till exempel *Nordicom-Sveriges Mediebarometer* (2012). Här framgår av diagrammet Mediedagen att 1 procent av Sveriges befolkning i åldrarna 9–79 läser en e-bok

- en genomsnittlig dag. Ulla Carlsson (red.), *Nordicom-Sveriges Mediebarometer 2012*, Göteborg: Nordicom, 2013.
6. Mary Louise Pratt skriver uttömmande om problemet att använda begreppet "genre" i diskussioner om just novellen, men också om det problematiska i att definiera novellen i förhållandet till en annan litteraturform, som dramat eller romanen. Se Mary Louise Pratt, "The Short Story. The Long and the Short of It", i Charles E. May (red.), *The New Short Theories*, Athens, Ohio: Ohio Univ. Press, 1994, s. 91–113.
 7. Se Ted Striphas, *The Late Age of Print. Everyday Bookculture from Consumerism to Control*, New York: Columbia University Press, 2009. För en svensk studie se Petra Söderlund, "Författaren och den digitala världen", i *Författaren i den digitala tidsåldern. En studie beställd av den nordiska digigruppen*, Stockholm: 2009, s. 21–90. Se även Ann Steiner, *Litteraturen i mediasamhället*, Lund: Studentlitteratur, 2009.
 8. Se till exempel Kathrine N. Hayles, *How We Think. Digital Media and Contemporary Technogenesis*, Chicago: University of Chicago Press, 2012 samt Andrew Piper, *Book Was There. Reading in Electronic Times*, Chicago: Chicago University Press, 2012. Se även Jason Pontlin, "How Authors Write", i *MIT Technology Review* 2012.10.24.
 9. Vid Avdelningen för Litteratursociologi vid Uppsala Universitet bedrevs under åren 1999–2003 projektet "IT, berättandet och det litterära systemet". Huvudsyftet var att studera datoriseringens konsekvenser för den litterära kulturen. Sju forskare var involverade. För mer information om projektet, se hemsidan: www.litvet.uu.se. För några svenska studier om bokmediet i förändring, se även Leif Dahlberg, "Från boksida till Facebook", i *Författaren i den digitala tidsåldern. En studie beställd av den nordiska digigruppen*, Stockholm: 2009, s. 91–128; Sara Leckner, "Boken som medium – bokformatets betydelse i den digitala världen", i *Författaren i den digitala tidsåldern. En studie beställd av den nordiska digigruppen*, Stockholm: 2009, s. 129–182 samt Rasmus Fleischer, *Boken och biblioteket*, Stockholm: Ink förlag, 2011.
 10. "Web 2.0 Storytelling" är ett begrepp som börjat användas i flera sammanhang. Uttrycket omfattar, lite kortfattat, det slags historieberättande som är användargenererat, knutet till sociala medier och där innehållet är digitalt och i microformat. För en introduktion, se Bryan Alexander & Alan Levine, "Web 2.0 Storytelling. Emergence of a New Genre", i *Educause Review* 2008:11–12, s. 40–56.
 11. Jay David Bolter, *Writing Space. Computers, Hypertext and the Remediation of Print*, Mahwah, N.J.: Lawrence Erlbaum Associates, cop. 2001; Kathrine N. Hayles *Electronic Literature. New Horizons for the Literary*, Notre Dame, Ind.: University of Notre Dame, 2008 samt Lev Manovich, *The Language of New Media*, Cambridge, Mass.: MIT Press, cop. 2001 är utmärkta ingångar till fältet. För nyare studier om "framtidens" berättande, se Frank Rosen, *The Art of Immersion. How the Digital Generation is Remaking Hollywood, Madison Avenue, and the Way We Tell Stories*, New York: W.W. Norton & Co., 2011.
 12. Just Charles Dickens verkar vara ett populärt exempel att ta till i diskussioner om vad den nya tekniken kan lära av den äldre litteraturen, se till exempel, Martyn Daniels, "What the eDickens?" Futurebook.net, den 23 januari 2012; Zara Fishkin, "5 Things Digital Marketers Can Learn from Charles Dickens", <http://digitalinfluencegroup.com/under/5-things-digital-marketers-can-learn-from-charles-dickens/> [hämtad juni 2013]; Becky Toyne, "On Dickens and Digital Publishing", 2012.02.13 Openbooktoronto.com [hämtad juni 2012]. Spotify-idén – att man mot en prenumerationsavgift har fri tillgång till ett visst digitalt distribuerat material som man tar del av strömmande – har i viss bemärkelse applicerats på bokens område, se tyska företaget Skoobe och för ett svenskt exempel, webbplatsformen Litfy. Se även kommande diskussion om Novellix förlag. Skoobe sjösattes 2012, och expanderar ständigt. Snart lanserar man i Storbritannien. För 9,99 euro i månaden får användaren tillgång till minst två titlar. Skoobe är en läsupp, som laddas ner till iPad, iPhone eller en androïdmobil. Appen är gratis.

- Skulle prenumeranten gilla boken går den att köpa, integrerad i appen finns en köpknapp. I nuläget finns 25 000 titlar från över 400 förlag. Se Skoobe.de [hämtad juli 2013].
13. Pixiböcker har funnits i Sverige sedan femtiotalet och har sålts i 40 miljoner exemplar. Utpriset är 12 kronor. Sedan 2011 kan man köpa Pixiboxar, presentaskar med tio Pixiböcker i varje. Se Sara Djurberg, "Barnens egen pocket", i *Svensk Bokhandel* 2011:10, s. 24–25.
 14. Johan Svedjedal, *Den sista* boken, Stockholm: Wahlström & Widstrand, 2001, s. 13.
 15. Edgar Allan Poe, "The Philosophy of Composition" i Vincent B. Leitch (red.), *The Norton Anthology of Theory and Criticism*, New York: W. W. Norton & Company, 2001, s. 742–749
 16. *Nationalencyklopedin*. Min emfas.
 17. Norman Friedman, "Recent Short Story Theories. Problems in Definitions", i Susan Lohafer & Jo Ellyn Clarey (red.), *Short Story Theories at a Crossroads*, Louisiana: Louisiana State University Press, 1989, s. 13–31. Med Friedmans ord: "Perhaps there is no inherent difference, other than the external factor of length, between the short story, the novella, and the novell." Cit. s. 18. Friedmans emfas.
 18. Viorica Patea, "The Short Story. An Overview of the History and the Evolution of the Genre", i Viorica Patea (red.), *Short Story Theories. A Twenty-First-Century Perspective*, Amsterdam: Rodopi, 2012, s. 1–38.
 19. Om miniatyren, se Andreas Huyssen, "Modernist Miniatures. Literary Snapshots of Urban Spaces", i *PMLA* 2007:122:1, s. 27–42.
 20. Charles E. May, "The American Short Story in the Twenty-First Century", i Patea 2012, s. 299.
 21. Susan Lohafer, "The Short Story", i John N. Duvall (red.), *The Cambridge Companion to American Fiction After 1945*, Cambridge: Cambridge University Press, s. 69.
 22. Uppgifterna kommer från May 2012, s. 299f. May betonar dock att hundratals magasin publicerar noveller men att dessa ofta är smala tidskrifter som utkommer vid akademier eller större bibliotek och ofta har få prenumeranter.
 23. Leslie Kaufman, "Good Fit for Today's Little Screens. Short Stories", i *The New York Times* 2013.02.15. Liknande synpunkter har uttryckts i flertalet av de förlagsgrundade podcastprogram som sänts det senaste året, se till exempel "The Short Story Renaissance", i serien "The Literary Life" som drivs av Penguin Group, US. Avsnittet om novellen kan laddas ner här: http://www.us.penguin.com/static/pages/publishersoffice/radioroom/0910/tll/short_story.html [hämtad maj 2013].
 24. Se Tobias Nielséns blogginslag "Nytt experiment med e-boken", om det svenska förlaget Volantes satsningar på e-singlar. För en länk, se <http://volante.se/2011/04/nytt-experiment-med-e-boken/> [hämtad september 2013].
 25. Statistik från Nordicom visar att bokläsning sett till befolkningen som helhet endast står för 6 procent (20 minuter) av mediedagen. Även det dagliga bokläsandet bland befolkningen som helhet i åldrarna 9–79 år har sjunkit med flera procentenheter, från 39 procent (2002) till 34 procent (2012). Källa: *Nordicom-Sveriges Mediebarometer*, se särskilt Mediedagen 2012.
 26. Charlie Sorrel, "Amazon Launches Kindle Singles. Saves Long-Form Journalism", i *Wired* 2011.01.27; Virginia Heffernan, "Living Singles", i *The New York Times* 2011.02.25; Dwight Garner, "Miniature E-books Let Journalists Stretch Legs", i *The New York Times* 2012.03.16.
 27. Om bland annat Kindle Singles försäljningsframgångar, se http://www.nytimes.com/2013/04/23/books/with-kindle-singles-david-blum-jump-starts-his-career.html?pagewanted=all&_r=2&. [hämtad juli 2013].
 28. För en diskussion om singlar, se <http://www.the-digital-reader.com/2013/04/23/kindle-singles-amazons-stealth-publishing-imprint/#.UgPiu5XzRuV> respektive http://www.nytimes.com/2013/04/23/books/with-kindle-singles-david-blum-jump-starts-his-career.html?pagewanted=all&_r=2& [hämtad juli 2013]
 29. Allison Flood, "Penguin Joins Push for Short Ebooks", i *The Guardian* 2011.12.12. Att ett förlag är "digital only" betyder att de endast publicerar digitalt.
 30. Cit. efter Allison Flood.
 31. Om Storycuts, se: <http://www.randomhouse.co.uk/lp/storycuts> [hämtad juli 2013].
 32. Postal intervju med Tobias Nielsén, Volante och undertecknad, den 26 september 2013.

- Se även Tobias Nielséns blogginlägg, ”Nytt experiment med e-boken”. Volantes e-singlar har även berörts av Pelle Snickars i ”Boken som medium”, i Ulla Carlsson & Jenny Johansson (red.), *Läsarnas marknad, marknadens läsare – en forskningsantologi*, Statens offentliga utredningar, SOU 2012:10, s. 247–260, där framför allt prissättningen på singlarna diskuteras. Se även Lina Kalmtæg, ”Volante säljer e-kapitel”, i *Svenska Dagbladet* 2011.05.11.
33. Om reklamfrasen ”stories to go”, se Novellix hemsida: www.novellix.se [hämtad september 2013].
 34. Sedan starten har man gett ut 44 titlar, främst aktuella svenska författare som Maria Sveland och Jonas Karlsson. Novellix släpper titlar fyra gånger om året, alltid fyra åt gången. För varje lansering försöker man arbeta med nya formgivare och nya stilkoncept.
 35. Intervju med Lina Hammargren, Novellix, och undertecknad den 11 augusti 2013.
 36. Ibid.
 37. Ibid.
 38. Flera av de stora morgontidningarna har kommit med digitala betallösningar, så kallade ”paywalls”, där en användare som vill läsa en artikel online, men inte är prenumerant, kan betala för att få tillgång till innehållet. Läser man till exempel *New York Times* online är endast ett begränsat antal artiklar (10 stycken) gratis, sedan får man betala. År 2012 tillkännagavs att intäkterna från försäljningen av digitalt innehåll är större än den från annonser. Se även: <http://paidcontent.org/2013/05/20/new-york-times-ceo-calls-digital-pay-model-most-successful-decision-in-years/>
 39. Postal intervju med Catharina Wrååk, MIX Förlag, Bonnierförlagen och undertecknad, den 11 augusti 2013.
 40. Ibid.
 41. Om Kortlest-appen, se <http://www.gyldendal.no/Skjoennlitteratur/iPhone-iPad-applikasjoner/Kortlest> [hämtad augusti 2013].
 42. För en initierad diskussion av Kortlest-appen, liksom dess första lansering, se bloggposten, ”Publishers, literature and apps”, <http://jilltxt.net/?p=2847> [hämtad mars 2013]. Inlägget finns på den intressanta bloggen, jilltxt.net som drivs av professorn i digitala kulturer, Jill Walker Rettberg.
 43. Allen Lau berättade om sitt företag Wattpad på IDPF-konferensen (2013.05.30) som hölls i anslutning till Book Expo America 2013. För en pdf om företaget, se http://idpf.org/sites/default/files/digital-book-conference-presentations/db2013/LAU_WATTPAD%20%5BIDPF%5D.pdf [hämtad september 2013]
 44. Några exempel är George Saunder, *Tenth of December*, New York: Random House; Karen Russell, *Vampires in the Lemon Grove*, London: Chatto & Windus, 2013; Jess Walter, *We Live in Water*, New York: Harper Collins, 2013; Nathan Englander, *What We Talk about When We Talk about Anne Frank*, London: Weidenfeld & Nicolson, 2012; Junot Diaz, *This Is How You Lose Her*, Riverhead Books: New York, 2012.
 45. Edward Nawotka, ”Is 2012 Going to Be ‘the Year of the Short Story?’”, i *Publishing Perspectives* 2011.12.21.
 46. Se Scott Porch, ”Is this the Year of the Short Story?”, i *Huffington Post* 2013.04.29. För en länk till podcasten, se <http://booksonthenightstand.com/project-short-story> [hämtad juli 2013]. Maj 2012 var även ”Short Story Month” hos Alfred A. Knopf Books, med uppläsningar, erbjudanden och gratisevenemang. Harper Perennials redaktör Cal Morgans blogg *Fifty-Two Stories* ägnas helt åt den korta berättelsen. Mer om bloggen, se <http://www.fiftytwostories.com> [hämtad juli 2013]. En rad förlagsgrundade podcastsändningar har under det senaste året haft novellen som tema. Man sänder omsorgsfulla uppläsningar, inte sällan med en seriös introduktion och en avslutande diskussion.
 47. Ricki Neuman, ”När underbart är kort”, i *Svenska Dagbladet* 2013.05.04.
 48. Se OECD (2012), ”E-books. Developments and Policy Considerations”, *OECD Digital Economy Papers*, No. 208, OECD Publishing, s. 18.

SUMMARY

Easy, Quick and Short. On Compact Literature in the Digital Era

Over the last years, various kinds of short fictional and factual prose have risen to increasing levels of popularity. This article argues that this might be explained as resulting from new ways of publishing and distributing short texts online (for instance, the app, Penguin Shorts, Amazon Singles-program), but also proceeds from new on-screen reading habits (i.e. on smartphones, tablets, dedicated readers), and participation in online digital cultures. In many ways, the digital short read is emblematic of Internet's bit culture and the short attention span of our age: a *micro* content that is cheap, mobile, easily accessed, and condensed. The paper analyses and gives further details about some of the short read-ventures that have taken place in Sweden and abroad.

Keywords: short read, mobile technologies, digital reading habits, e-books, e-singles

OMLÄSNING:

VIRGINIA WOOLF, *A ROOM OF ONE'S OWN* (1929)

INTRODUKTION

”A woman must have money and a room of her own if she is to write fiction.” Så lyder de legendariska orden från Virginia Woolfs essä *A Room of One's Own* (1929). Redan titeln till Woolfs verk, *Ett eget rum*, är sedan länge ett begrepp. Om det är något Woolf har lärt oss är det att inga texter föds i ett vakuum. Ekonomisk trygghet och utrymme, det är vad man behöver för att skriva.

Den långa essän är baserad på två föreläsningar, vilka Woolf höll på de kvinnliga kollegierna Newnham och Girton på Cambridge universitet 1928. Woolf hade blivit ombedd att föreläsa för de kvinnliga studenterna på temat kvinnor och fiktion. Resultatet blev ett rikt verk om såväl kvinnliga författare av skönlitteratur som av kvinnliga skönlitterära gestalter.

A Room of One's Own publicerades i bokform första gången 1929 men översattes till svenska först 1958. Sedan dess har den emellertid getts ut i ständigt nya upplagor, i nyöversättning av Elisabeth Mansén så sent som förra året, samt nått ut till en aldrig sinande ström av nya läsare. Sin klassikerstatus uppnådde *A Room of One's Own* i samband med att 1970-talets kvinnorörelse och feministiska litteraturkritik

upptäckte och lyfte fram Woolf som en feministisk förebild. *A Room of One's Own* kom att, som Lisbeth Larsson formulerar det i en recension i *Göteborgs-Posten* (2012.06.11), bli en *kvinnokampens bibel*.

Woolf besitter en förmåga att berätta om det stora och allmängiltiga med hjälp av små vardagliga och personliga detaljer. Hennes text vänder sig inte bara till kvinnor utan till alla som ingår i ett system av under- och överordning. Vid en diskussion av frågor om författaren och författandets villkor är därför *A Room of One's Own* ständigt lika aktuell. Alla som vill skapa eller bara göra sina röster hörda och alla som redan hörs men som kanske behöver sänka rösten, ta ett steg åt sidan och låta andra få komma till tals, har något att hämta i Woolfs essä.

Vi bad tre generationer litteraturvetare, professor Ebba Witt-Brattström, verksam vid Helsingfors universitet, FD Anders Johansson vid Mittuniversitetet och doktorand Evelina Stenbeck vid Lunds universitet, att i varsin kort text beskriva vad Virginia Woolf och *A Room of One's Own* betytt och betyder för litteraturvetenskapen i stort samt för dem i deras egen forskning.

Lydia Wistisen

KVINNORS MOTSTÅNDSORD I HISTORIEN

Ett eget rum av Virginia Woolf läste jag första gången som ung kvinnoaktivist på sjuttioalet och tog till mitt hjärta. Hennes enkla men genialiska iakttagelse att kvinnans funktion för mannen genom tiderna varit att spegla honom ”i två gånger naturlig storlek” har aldrig lämnat mig.¹ Denna asymmetriska relation mellan könen bibehålls med myten om kvinnans underlägsenhet, ständigt bekräftad, som i Woolfs påhittade Professor von X monumentala studie: ”Kvinnokönets mentala, moraliska och fysiska underlägsenhet” (s. 40). För dylika professorer är det ett stort problem att kvinnliga författare tenderar att leverera fel bild i spegeln när de skildrar mannen i ”naturlig storlek”. Det förklarar varför kvinnors litteratur (med enstaka undantag) nedvärderats i litteraturhistorien.

Det är ingen överdrift att säga att *Ett eget rum* i kvinnoforskningens barndom visade vägen. Så är essän också skriven med tydlig adress till studerande, om än vid två kvinnocollege i Cambridge 1928. Men även vi som drygt fyra decennier senare läste vid universitetet var uppfödda på manshistoria och manslitteratur. Även vi var hjärntvättade att uppfatta oss som det sekundära, mindre begåvade könet. Woolf uppmanade oss att kasta av det kvinnliga självföraktets ok. Genom att skriva ”som kvinnor och inte som män”, modigt ”skriva precis vad vi tänker”, skulle vi skapa en bättre värld där ingen i likhet med Shakespeares fiktiva och lika begåvade syster Judith, kunde hindras från att skriva sina mästerverk.

Vägen dit, visar Woolf, går genom ett studium av kvinnors villkor i historien, ty ”det är massans erfarenheter, som ligger bakom den ensamma stämman” (s. 77). Vikten av kvinnlig genealogi understryks även av att berättaren kallar sig Mary Beton, alternativt Mary Seton eller Mary Carmichael, samtliga historiska per-

soner. Tillsammans med Mary Hamilton (som avrättades för barnamord) utgjorde de fyra Mariorna drottning Mary av Skottlands uppvaktning. Till yttermera visso är berättaren döpt efter sin namne och faster, som testamenterat de femhundra pund årligen som gjort henne fri att skriva. Det ”jag” som talar i essän är alltså infogad i en kedja av historiska, våldspräglade, kvinnoerfarenheter.

Ett eget rum skriver dock främst litteraturhistoria. Romanens födelse mot slutet av 1700-talet är den världshistoriska händelse som överträffar Rosornas krig, får vi veta. Kvinnoromanen förändrade litteraturens vid denna tid ”stelnade och befästa” former: ”Det var bara romanen, som var tillräckligt ung för att ligga mjuk i hennes [medelklasskvinnans] händer [...]” (s. 90) Utifrån denna berömda sats emanerar för svenskt vidkommande Birgitta Holms epokgörande studier av romanens mödrar: Fredrika Bremer och Selma Lagerlöf.²

Nästa stora etapp i utvecklingen är den premodernistiska genren ”New Women Fiction” som uppstod kring sekelskiftet 1900.³ Genren är (med sitt tidiga bruk av stream-of-consciousnessteknik) en förlorad länk mellan naturalismens ”document humain”, det moderna genombrottets kvinnliga ”sammanbrotts-texter” och Virginia Woolfs kvinnomodernism – som inte banaliserar kvinnliga erfarenheter (vilket mansmodernismen ofta gör). På agendan hade Nya Kvinnan-litteraturen följande kvinnopolitiska och litterära nyheter: en estetiskt gestaltad, identitetsskapande kvinnlig sexualitet; ett sensuellt, narcissistiskt begär; omförhandlade genusidentiteter; det frivilliga, ofta utomäktenskapliga moderskapet; ett igenkännings systemskap, ibland inkluderande arbetarklasskvinnor. Väninnan som dubbelgångare liksom den narcissistiska sexualuppfattningen skapar en diskursiv rymd även för antydda lesbiska erfarenheter. De kvinnoöden som fokuseras har drag av fallstudier avsedda att sammanfatta erfarenheter som formar gestalter-

nas eller berättarens syn på och medvetande om vad det är ”att vara kvinna”.

I skrivande stund, 1928, läser berättaren i *Ett eget rum* en debutroman av en fiktiv Nya Kvinnan-författare kallad Mary Carmichael. Den tycks i förstone inte ha ärvt några av förelöparnas ”särmärken” eller historiskt könsbetingade ”begränsningar” (förutom att inte heller den moderna kvinnan förmår ”utan bitterhet skratta åt” männens ”fäfånga” (s. 104f.). Här finns dock ett modernistiskt språk som fångar in den förändring som inträffar i litteraturen när en rymd skapas där kvinnor är ”ensamma och inte belysta av det andra könets nyckfulla och färgade ljus”. Där kvinnor inte längre, som i mäns böcker, skildras som konkurrenter om männens gunst, där det plötsligt kan stå: ”Chloe tyckte om Olivia.” Med samtidsreferens till rättegången mot den lesbiska författaren Radclyffe Halls *The Well of Loneliness* (1928) framhävs det samhällsomstörtande i tilltaget. Mary Carmichael tänder ”en fackla i det stora rum, där ingen ännu har vistats” (s. 104f.).

Här omsätter Woolf den poetik som formulerades av särartsfeministen Laura Marholm i hennes bästsäljare *Das Buch der Frauen* (1895), (*Six Modern Women. Psychological Sketches*, 1896). Det är ”écriture féminine” sjuttio år före Hélène Cixous och Julia Kristeva. Enligt dem och Woolf kan även män skriva ”som kvinnor” (exemplet Proust). I *Ett eget rum* formuleras det som att man istället för att ”tänka på sitt kön när man skriver” bör vara androgynt ”kvinnlig-manlig eller manlig-kvinnlig” (s. 118).

Förutom en konsekvent historiematerialistisk analys av varför män är rika och kvinnor fattiga, innehåller essän fröet till två linjer i den tidiga kvinnoforskningen: Images of Women-Criticism (kritik av kvinnobilden i mäns verk) och Gynocritics (kvinnolitteraturhistoria). Den förra fick sitt genombrott med Kate Milletts *Sexual Politics* (1970) och den senare med Elaine Showalters *A Literature of Their Own. British Women Novelists from Brontë to*

Lessing (1977).⁴

Ett eget rum framhäver inledningsvis berättarens mycket fysiska upplevelser av att vara utsatt för genusrelaterad exkludering. Undersökningsmetoden är stilen, vilket är att föredra framför en vetenskaplig framställning, ty: ”dikten rymmer mer sanning än vad fakta har att ge” (s. 12). Berättaren bär som figur det associationsrika flanerandet genom misogynia topos (rika Oxbridge, British Museum) och feministiskt konnoterade dito (fattiga kvinnocolleget Fernham, berättarens hem). Det är för att kunna skildra kvinnors erfarenheter av underordning utan vrede, ett nyckelord, som Woolf uppfinnar den moderna feministiska essän. Den skönlitterära förebilden är Jane Austen, som lyckades att med mild men effektiv ironi skildra ”detta mycket intressanta och dunkla maskulina komplex, som har haft så stort inflytande på kvinnans rörelseförmåga; den djupt rotade önskan inte så mycket att *hon* ska vara underlägsen som att *han* ska vara överlägsen” (s. 66).

Det var en estetik som passade sjuttioalets kvinnofrigörelsefeminism: att se bortom den förvridna spegel som förminskade kvinnor och förstörde män.

Ebba Witt-Brattström

NOTER

1. I Jane Lundblads översättning lyder hela meningen: ”Kvinnorna har genom seklerna tjänat som speglar med den förtrollande och förtjusande förmågan att återge mannens bild i två gånger naturlig storlek.” (s. 45) Virginia Woolf, *Ett eget rum*, Kristianstad: Tidens förlag, 1977. Det är den utgåva jag genomgående citerar ur.
2. Birgitta Holm, *Fredrika Bremer och den borgerliga romanens födelse*, Stockholm: Norstedts, 1981, *Selma Lagerlöf och ursprungets roman*, Stockholm: Norstedts, 1984. Till projektet kan även räknas monografierna *Sara Lidman – i liv och text*, Stockholm: Norstedts, 1998, samt *Victoria Benedictsson*, Stockholm: Natur & Kultur, 2007.

3. Ann Ardis, *New Women, New Novels. Feminism and Early Modernism*, New Brunswick: Rutgers University Press, 1990, s. 37. Se även Sally Ledger, *The New Woman. Fiction and Feminism at the Fin de Siècle*, Manchester: Manchester University Press, 1997. Gerd Bjørhovde, *Rebellious Structures. Women Writers and the Crisis of the Novel 1880–1900*, Oslo: Norwegian University Press, 1987. Rita Felski, *The Gender of Modernity*, Cambridge: Harvard University Press, Ebba Witt-Brattström, *Dekadensens kön. Ola Hansson och Laura Marholm*, Stockholm: Norstedt, 1997.
4. Kate Millett, *Sexual Politics*, New York: Doubleday, 1970. Elaine Showalter, *A Literature of Their Own. British Women Novelists from Brontë to Lessing*, Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1977.

TEORI, ESTETIK OCH LÄSNING

Klassiska texter genererar ständigt nya läsningar och Virginia Woolfs *A Room of One's Own* gör det i hög grad. Inte enbart som skönlitteratur, utan också som feministisk teori. Här möts Woolfs estetiska skrivande och hennes analys av ett särskilt socialt förhållande, det gällande kvinnor och fiktion. Det rör sig om en samtidigt teoretisk, empirisk och poetisk undersökning, en genreblandning som ramas in av övertygelsen att dess skönlitterära aspekter ändå gör att den innehåller "more truth than fact".

Lisbeth Larsson har kallat den för "urtexten inom feministisk litteraturvetenskap". Från det begynnande 1970-talets anammande av textens "androgyna vision" (Heilbrun och Topping Bazin), via Showalters kritik av dess modernistiska elitism och Marcus införande av det lesbiska perspektivet, till Mois och Bowlbys dekonstruktiva läsningar, understryker Larsson hur central Woolfs text har varit när det gäller viktiga omförhandlingar av det genusvetenskapliga fältet.¹

En tämligen nyutkommen antologi, *Virginia Woolf in Context* (2012), visar att Woolfs texter

fortsätter att ha den här förmågan att öppna sig i förhållande till nya teoretiska perspektiv. I antologin pekar Claire Colebrook exempelvis på hennes betydelse för Deleuze, medan Madelyn Detloff lyfter fram likheter med Judith Butler, samtidigt som Mark Hussey konstaterar att Woolf, med sitt "posthumana" subjekt, "is only now coming into her own, her work unfolding in contexts that resonate deeply with current cultural questions".²

Det som jag slås av vid varje läsning av *A Room of One's Own*, och varje gång jag undervisar om den, är hur texten får läsaren att hela tiden öppna både den och sig själv mot ytterligare komplikationer, nya förbindelser, oväntade tankespår. Woolfs sätt att skriva innebär alltid "an alteration in the movement of the mind which makes it pause and widen its gaze and slightly change its attention" – i enlighet med hur hon själv, på annan plats, beskrivit poetens arbete – och dessa omarbetade föreläsningar utgör inga undantag, snarare tvärtom.³

Denna Woolfs estetik är också vad som knyter henne till dagens teoretiska frågor. Det kan vara lätt att glömma den betydelse som den estetiska traditionen hade för 1960-talsgenerationen av tänkare, och hur den genom detta kommit att leva vidare i teoretiska sammanhang, även när den inte nämns explicit. När vi lägger queerteoretiska perspektiv på litterära texter, eller ifrågasätter gränserna mellan djur, människor och ting i posthumanistisk anda, då bör vi vara medvetna om hur stor del av det tänkandet som har sin bakgrund i den estetiska traditionens sätt att ständigt omförhandla delandet av det sinnliga, för att tala med Rancière. Det estetiskas autonomi må ha gått förlorad på gott och ont, men samtidigt har aspekter av det estetiska tänkandet letat sig in i human- och samhällsvetenskaperna och börjat ställa krav om att ständigt ifrågasätta naturaliserade konventioner, förgivettagna samband och invanda kontexter. Impulser viktiga inte minst för genusteorin.

Just denna relation mellan Woolfs estetik och den feministiskt teoretiska traditionen var vad Toril Moi pekade på i *Sexual/Textual Politics* (1985) när hon lokaliserade ”the politics of Woolf’s writing *precisely in her textual practice*”.⁴ Sättet att se den estetiska textuella praktiken som väsentlig inte bara inomestetiskt utan också i relation till politiskt och teoretiskt tänkande – och därför också till våra sätt att försöka förstå och läsa världen och dess tecken – förenar Woolf med de teoretiker av idag som inte heller vill se sanningen som enbart representation eller, som det heter hos Woolf, fakta. Ett begrepp som Bruno Latours ”matters of concern”, som ett alternativ till ”matters of fact”, skulle exempelvis vara otänkbart utan sin bakgrund i denna den estetiska traditionens vilja att stå för ett annat slags sanning än den enbart representativa.⁵

Peggy Kamuf och Rachel Bowlby har visat hur vandrandet och de ständiga avbrotten utgör väsentliga aspekter av själva tänkandet i *A Room of One’s Own*.⁶ Jag vill mena att inte minst den första delen av föreläsningarna dessutom visar hur läsande kan gå till om det noggrant söker sig bortom de vanliga sätten att läsa. Man får där följa berättarjaget i hennes vandring genom den fiktiva universitetsstaden Oxbridge, hur hon läser dess byggnader, dess rum och de maktordningar de ingår i. Det som utmärker dessa läsningar är hur de öppnar de normaliserade sätten att förstå, och vara i, dessa sammanhang. Berättarjagets estetiska sätt att läsa kopplar samman, ställer bredvid, vränger ut och in och, inte minst, avbryter på sätt som möjliggör upptäckten av andra sammanhang och andra kopplingar (eller avbrott) än de förväntade. I denna sin läsning av komplicerade samhälleliga ordningar lär mig Woolfs text något om vad jag som litteraturvetare kan bidra med i interdisciplinära sammanhang.

Sättet på vilket *A Room of One’s Own* sätter det estetiska i förbindelse med förståelsen av ett särskilt samhälleligt förhållande, utan att ge

upp dess särskildhet, gör att den fortfarande har något att säga oss. Woolfs essä står för en tro på den estetiska texten och läsningen, samtidigt som den inte vill att den ska placeras i ett stängt eget rum, utan i ett öppet eget rum. Gayatri Spivak har med sin tanke om att den estetiska bildningen, och det noggranna närläsandet, kan fungera som en samhällsvetenskapernas ironi, formulerat en liknande tanke om litteraturens, det estetiskas och litteraturvetenskapens betydelse idag.⁷ I tron på att ”imagination” kan vara värdefull i form av ”the imperative to imagine the other responsibly”, men också i form av att kunna läsa ”a complex situation in a particular society”, vill jag påstå att Woolf och Spivak förenas.⁸ Ur detta perspektiv innebär *A Room of One’s Own* en ständig uppmaning att fortsätta tro på den noggranna, estetiskt tränade, läsningens betydelse.

Anders Johansson

NOTER

1. Lisbeth Larsson, ”Compulsory Happy Endings. Virginia Woolfs *Ett eget rum* i feministisk teori”, i Åsa Arping & Anna Nordenstam (red.), *Genusvetenskapliga litteraturanalyser*, Lund: Studentlitteratur, 2010.
2. Claire Colebrook, ”Woolf and ’Theory’”; Madelyn Detloff, ”Woolf and Lesbian Culture. Queering Woolf Queering”; Mark Hussey, ”Woolf. After Lives”, i Bryony Randall & Jane Goldman (red.), *Virginia Woolf in Context*, Cambridge: Cambridge University Press, 2012, citat s. 14.
3. Virginia Woolf, ”Phases of Fiction”, i *Granite and Rainbow*, London: The Hogarth Press, 1958, s. 136.
4. Toril Moi, *Sexual-Textual Politics. Feminist Literary Theory*, 2:a rev. uppl., London: Routledge, 2002, s. 16.
5. Bruno Latour, ”Why Has Critique Run out of Steam? From Matters of Fact to Matters of Concern”, i *Critical Inquiry* 2004:2.
6. Peggy Kamuf, ”Penelope at Work. Interruptions in ’A Room of One’s Own’”, i *Novel. A Forum*

on Fiction 1982:1 och Rachel Bowlby, "Walking, Women and Writing", i *Feminist Destinations and Further Essays on Virginia Woolf*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 1997.

7. Gayatri Chakravorty Spivak, *Death of a Discipline*, New York: Columbia University Press, 2003, s. 52.
8. Gayatri Chakravorty Spivak, *An Aesthetic Education in the Era of Globalization*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2012, s. xiv, 16 och 58.

EN EGEN SVIT

Det första kapitlet av Virginia Woolfs *A Room of One's Own* är en litterär uppvisning i kvinnans behov av ett eget rum. Läsaren får följa den tanke som Woolf sänkt som en rev i strömmen, den om kvinnans materiella och ekonomiska begränsningar. Berättarjagets funderingar avbryts ständigt då de gång på gång stöter in i en vägg av förbud som hindrar hennes tanke från att driva fritt. Efter att ha konstaterat att fattigdom och otrygghet, utestängning och brist på tradition är de grundläggande problemen för en kvinna som vill skriva och tänka, kan hon i de följande kapitlen låta tankarna löpa till slut; detta som på det mest häpnadsväckande vis möjliggör för henne att teckna en bild av de stora grunddragen i 1900-talets feministiska litteraturteori. I denna urtext spirar inte bara ett utan flera feministiska frön: Simone de Beauvoirs förståelse av kvinnan som annan, den specifikt kvinnliga skriften och den androgyna texten.

Det är nästan hundra år sedan *A Room of One's Own* skrevs och den kvinnliga författarens situation har förändrats till följd av samhällets utveckling. Det är en stor skillnad mellan Woolfs problem rörande det egna rummet och våra problem idag, men vari består den? Kvinnan skriver idag på den manlige författarens domän, i sak finns det inget förbud att beträda den marken. Men det egna rum-

met är, och var också för Woolf, inte bara en fysisk plats utan i lika hög grad ett tillstånd, ett utrymme som måste erövas. Det handlar om mod, kraft och kamp. Den viktigaste frågan som jag ställer efter att ha läst *A Room of One's Own* idag är: ska vi fortsätta söka efter en specifikt kvinnlig erfarenhet som kan uttryckas i en specifikt kvinnlig skrift? Kan denna erfarenhet uttryckas med hjälp av en sammanhållen berättelse?

Här avbryts jag i min tanke, inte utav en pedell eller ett för mig stängt bibliotek, utan av tankens obeträdda rum; det som också kan kallas för min avhandling. För här sitter jag, en förmiddag i september. Det är liksom i Woolfs inledande kapitel en vacker höstdag och jag är i början av mitt arbetsföra liv. Jag arbetar på min avhandling, i vilken jag undersöker intersektioner mellan samtidspoesi, performativitet och politik. Hur förhåller sig dessa poeter till Woolfs frågor? Vilka rum skriver de i?

Ett exempel på en poet som arbetar med en migrationspoetisk problematik är Athena Farrokhzad. I hennes diktsamling *Vitsvit* (2013) behandlas frågan om behovet och möjligheten att förtälja en sammanhängande berättelse om erfarenheter av migration, makt och våld. Genom att olika familjemedlemmars utsägelser motsäger varandra gestaltas omöjligheten av en gemensam representation av dessa erfarenheter. Familjen frågar diktjaget: vems far/mor/bror är det du skildrar?¹

I *Vitsvit* är relationen mellan diktjaget och hennes moder bärande. Deras band är starka, men problematiska. Relationen mellan mor och dotter blir en fråga om historia, arv, tradition och tillhörighet: mormor, mamma, jaget. Modersmjölken är en av de viktigaste symbolerna och mjölken återkommer texten igenom. Modern introduceras redan på den första sidan som en kvinna som har genomgått en assimileringprocess. Diktjagets förakt är tydligt: "Tänk att jag sög på de bröstet / Tänk att hon stoppade sitt barbari i min mun" (s. 7).

I en replik gör diktjagets mor upp med sin tillhörighet, historia och tradition: "Min mor räckte glaset till sin mor och sa: Nu är vi kvitt / Här har du mjölken tillbaka" (s. 24). På samma grunder kräver modern sin egen mjölk tillbaka av diktjaget. Modern kopplar även samman mjölken med språket; så förenas de i 'modersmålet', en smärtpunkt i vilken tradition och tillhörighet möts: "Min mor sa: Spotta ut mitt språk, ge mig mjölken tillbaka" (s. 48). Det kvinnliga skrivandet har i Farrokhzads författarskap blivit en fråga om språktillhörighet, om vilka normer och förbud som finns nedlagda och nedärvda i det som så ofta oproblematiserat kallas för modersmål.

När språket förräder en och var och en har sin egen version av samma berättelse framstår det som en omöjlighet att skriva. I *Vitsvit* kommer både modern och mormodern med synpunkter och förslag på diktjagets poetiska praktik. "Min mor sa: Skriv så här / För mina utsiktens skull offrade min mor allt / Jag måste bli henne värdig / allt jag skriver ska vara sant // Min mormor sa: Skriv så här: / Mödrar och språk liknar varandra / i det att de oupphörligen ljuger om allt" (s. 29). På nästa sida fortsätter argumentet: "Min mor sa: Alla familjer har sina berättelser / men för att de ska fram krävs någon / med en särskild vilja att vanställa // Min mor sa: Du förvanskar skadan med dina olyckliga lögn / Det finns en stumhet som inte kan översättas" (s. 30). De äldre kvinnorna reglerar utsagorna och därmed erfarenheten. På så sätt förvanskar även de historien.

Platsen är i *Vitsvit* en utgångspunkt för den mentala och emotionella processen *att lämna*. "Min mormor sa: När du är från en plats är den

ofrånkomlig / Du kan säga jag förändrades där / Jag lämnade ihopsamlandet av stenar / Eller jag var aldrig ämnad för frostiga soluppgångar / Men du kan inte säga jag är från ingenstans / Jag tillhör ingen plats" (s. 49). Språket och poesin är hos Farrokhzad i rörelse, de korsar gränser, de migrerar.

Under ytan ligger här Woolfs frågor om ett specifikt sätt att skildra en specifik erfarenhet. Men Farrokhzad förskjuter med sin poesi fokus från det specifikt kvinnliga till andra kategorier: till etnicitet, klass och sexualitet. Omslaget till *Vitsvit* pekar på vithetens alltför trånga rum. Det vita språket är inte öppet för fler berättelser än en enda; den vita, manliga erfarenheten.

Att läsa *A Room of One's Own* idag är att fortsätta sänka sin rev i strömmen, att undersöka vilka rum som är slutna och vilka tankar som inte kan tänkas. Vi måste hela tiden öppna dörrar för fler kategorier, fler erfarenheter, fler osammanhängande berättelser. Poeter som Farrokhzad visar hur vi kan riva ner väggar och röra oss mellan rummen, hur vi kan träda över gränser och öppna vår tankes rum mot det otänkta, det osagda. Det kan vara en lustfylld process, ett jublande språng, men det är också alltid förenat med smärta. I *Vitsvit* står det: "Om du inte darrar när du korsar en gräns / är det inte gränsen du har korsat" (s. 52).

Evelina Stenbeck

NOTER

1. Athena Farrokhzad, *Vitsvit*, Stockholm: Albert Bonniers, 2013, s. 21. Följande sidhänvisningar ges inom parantes i den löpande texten.

RECENSIONER

SIGRID SCHOTTENIUS CULLHED
**PROBA THE PROPHET. STUDIES IN
THE CHRISTIAN VIRGILIAN CENTO
OF FALTONIA BETITIA PROBA**

Göteborg: Department of Literature,
History of Ideas, and Religion 2012, 261 s.
(diss. Göteborg)

Att få sitt litterära alster beskrivet som ”befängt”, ”ett intressant misslyckande”, ”ett dåligt skolarbete” eller ”ett illa sytt lapptäcke” skulle bedröva vilken författare som helst. Det är dock inte omdömen Sigrid Schottenius Cullhed riskerar för sin gedigna och rika avhandling om Faltonia Betitia Probas *Centio* från mitten på 300-talet. Mottagandet av Probas verk däremot har skiftat under århundradena och avfärdades under 1900-talet med omdömena ovan (s. 73).

Två omständigheter gör Proba exceptionell som författare. Dels att hon valde cento-tekniken, det vill säga att rader plockas från andra verk för att likt lappar i ett lapptäcke fogas samman till en ny berättelse – i Probas fall är det citat från Vergilius som återberättar den bibliska historien, dels den omständigheten att hon var kvinna. Låt oss börja med den senare.

Proba är en av mycket få kvinnliga författare i den romerska litteraturhistorien och vi

vet väldigt lite om henne som historisk person. Bristen på biografisk information har lett till flera försök att extrahera sådan från dikten. Tendensen blev tydlig efter att Karl Schenkl i sin inledning till utgåvan av Probas *Centio* (1888) lanserade hypotesen att den skrevs i pedagogiskt syfte för att sprida den kristna tron. Teorin ledde under 1900-talet till långtgående biografiska läsningar där Proba konstruerades som den fromma och hängivna modern, där hennes dikt blev ett didaktiskt projekt för den egna familjen och tolkades som ”en typiskt kvinnlig respons på kristendomen på 300-talet” (s. 61). Genom Schottenius Cullheds omsorgsfulla genomgångar av olika tolkningar från det senaste seklet kan hon påvisa hur sådana slutsatser bygger på lager av läsningar som bortser från den komplexa polyfoni som på grund av själva tekniken finns i en cento.

Också för de medeltida läsarna var Probas konststillhörighet en viktig komponent i läsningen av *Centio*. För dem var dock Proba inte en maka och mor utan en profet och sierska, refererande till *vatis* i diktens inledning, eller så betonade de hennes bildning och skarpa intellekt. Boccaccios positiva omdöme om henne i sin biografi över kända kvinnor kom att spela roll i den feministiska debatten i Italien och Frankrike under 1400-talet efter Christine de

Pizans kritik av den kulturella misogynin. Här lyftes Proba ofta fram som ett bevis på kvinnans intellektuella förmåga och blev under de kommande århundradena ett argument för kvinnors rätt till utbildning och lika värde. Själva cento-tekniken uppmärksammades särskilt i det här sammanhanget i och med dess koppling till traditionellt kvinnligt handarbete. Det blev ett återkommande *topos* men användes än för att stärka än för att sänka kvinnornas position.

Den mer kritiska traditionen mot Proba och centon hämtar stöd hos kyrkofadern Hieronymus († 420) och hans fördömande beträffande det befängda i att tolka vissa rader hos Vergilius som att han var ”kristen utan Kristus” (s. 65). Visserligen återfinns just de citat Hieronymus anför hos Proba men hon nämns inte med namn. Mot slutet av 400-talet listar påven Gelasius i ett dekret vilka skrifter som måste anses apokryfiska och bland dessa märks en vergiliansk cento. Inte heller här nämns Proba uttryckligen. Dessa tidiga negativa åsikter om cento tycks inte ha delats av de medeltida läsarna; Probas dikt var under denna tid extremt populär – den finns bevarad i minst 80 handskrifter – och gav dessutom upphov till anonyma efterföljare. Var det kanske, som Gian Biagio Conte föreslår, på grund av dess popularitet som Gelasius såg sig nödgad att slå ned på den?

Den övervägande positiva synen under senmedeltiden ändras så småningom. Vid sidan av bland annat romantikens idé om författargeniet kopplar Schottenius Cullhed framväxandet av en lagstiftning rörande upphovsmannarätt under 1700-talet till cento-diktningens nedgång. I och med denna växte kraven på originalitet hos författaren och autenticitet hos verket. Det hindrade dock inte imitation eller återbruk av tidigare verk, vilket Laurence Sternes *Tristram Shandy* (1759–1767) är exempel på. Men där Sternes personliga röst och auktoritet som författare tydligt framträ-

der i verket, sågs cento-dikter som opersonliga och osjälvständiga. Så småningom ansågs de inte vara författade utan kompilerade eller sammanställda. Detta slags kritik har fortsatt till våra dagar, när autonomi och originalitet, också förbundet med ekonomiskt och juridiskt värde, gör att ett verk som påtagligt ”står i skuld” per automatik förlorar i värde.

Här identifierar Schottenius Cullhed en intressant problematik. Trots att modernistisk diktning, till exempel dadaisternas ”cut-up-teknik”, liksom centon återbrukar och imiterar andra texter, dekonstruerar dem för att skapa nytt, har denna estetik inte förändrat vår tids negativa inställning till den senantika centon; det är under 1900-talet som de hårdaste omdömena om Proba fällt. Skillnaden som Schottenius Cullhed ser mellan estetiska ideal inom den akademiska respektive den litterära/konstnärliga världen beskrivs i tämligen hårda ordalag som ett gap, där akademikernas föräldrade ideal avslöjas genom deras negativa omdömen av Probas *Cento*. Genom att Proba sätts in i en samtida diskussion om *mimesis*, estetik och originalitet blir detta avsnitt ett av avhandlingens mest tankeväckande.

Receptionsstudien avslutas med en omsorgsfull och grundlig genomgång av det bevarade handskriftsmaterialet som väl demonstrerar de rika resultat en undersökning av en texts tradering kan ge. För den prekarolingiska perioden kan Schottenius Cullhed anta en företrädesvis kvinnlig läsekrets av *Centon* medan dikten under den tidiga medeltiden, särskilt i England, tycks ha tagit sig in i skolsalen där den ibland har ersatt Vergilius egna texter. Under den senare medeltiden däremot, ser Schottenius Cullhed att större vikt lades vid skapelsehistorien eftersom Probas *Cento* kopieras in i handskrifter tillsammans med kosmologiska texter. Mot medeltidens slut grupperades den snarare med andra texter från den klassiska epoken.

I avhandlingens andra del presenterar Schottenius Cullhed flera självständiga tolk-

ningar av Probas text samt utvecklar och problematiserar tidigare läsningar genom skarpsynta iakttagelser och övertygande argumentation. Vi ska titta på några exempel.

Det huvudsakliga materialet för de biografiska läsningarna av *Centon* som berörs ovan är de partier som inte ingår i själva den bibliska berättelsen – framförallt inledningsverserna och epilogen. Schottenius Cullhed avhåller sig från sådana läsningar och fokuserar i stället på konstruktioner av författarjaget samt på retoriska och metapoetiska funktioner i texten. Hon argumenterar till exempel trovärdigt för att en referens till en tidigare dikt med krig som tema inte ska tas som intäkt för att ett verk av Proba gått förlorat. I stället, föreslår hon, handlar det om en retorisk *recusatio*, i vilken Proba tar avstånd från en sorts poesi för att lyfta en annan. Genom de länkar Schottenius Cullhed pekar på mellan Probas *recusatio* och Lucanus († 65) inledning till sitt ofärdiga episka verk *Pharsalia* beträffande tema, struktur, stil och längd, vinner tolkningen tyngd och trovärdighet.

I analyserna av återgivningen av skapelsen och Kristi liv är det relationerna mellan hypertext (*Cento*) och hypotext (Vergilius och Bibeln) som står i centrum. Schottenius Cullheds metod är typologisk och ansluter alltså till den tidiga kristna hermeneutiken där Gamla Testamentets ”typer” tolkades genom sina ”antityper” i Nya Testamentet. Beroende på typernas kontext skiljer Schottenius Cullhed mellan tre sorters typologier. Dessa bildar meningsskapande strukturer i *Centon* genom vilka verket bör förstås och tolkas. Intressant är att se hur Proba kan förstärka en biblisk typologi som till exempel den mellan Eva och Maria genom att verser som ursprungligen handlar om Dido appliceras på de två bibliska personerna. Interna typologier, där exempelvis samma vers från Vergilius används till två olika händelser i *Centon*, skapar även de en sådan struktur genom att väva samman till synes skilda skeenden. Typologierna kan dessutom ha en före-

bådande funktion. Ett talande exempel, som av vissa kritiker setts som romantiskt, är den scen där Adam tar Evas hand, en gest som ingick i den romerska bröllopsritualen. Schottenius Cullhed uppmärksammar oss på hur våldsamt effektiv den förebyggande funktionen kan vara: beskrivningen av Evas ansikte går nämligen tillbaka på den av Arcens son, hämtad från en stridsscen strax innan han får sitt vackra huvud krossat.

En komplex typologi tar sin början i gestaltningen av ormen i paradiset som bland annat kommer från havsormen som dödar Laokoon. Referensen återkommer i korsfästelsescenen där ormens slingrande kropp blir till de rep med vilka Kristus fästs på korset. De första människornas svek mot Gud sammankopplas därmed med den försoning som erbjuds genom Kristi död. Ytterligare en orm som märks här är den Alecto skickar för att förgifta drottning Amata och som i berättelsen om Kristi liv återkommer som Satan som frestar honom i öknen. Att Kristus, som till skillnad från Eva kan motstå Satans frestelse, typologiskt binds till henne har påpekats av andra, men Schottenius Cullhed går vidare genom att visa hur referenserna till dessa ormar förbinder underjordens gud med ormen i paradiset och Satan i Nya Testamentet. Dessa lager av symboliska attribut fördjupar och utvecklar alltså inte bara den bibliska berättelsen utan också bilden av Satan hos Proba.

Kopplingen mellan korsfästelsen och syndafallet är, som Schottenius Cullhed låter oss se, ytterligare förstärkt genom att kunskapens träd och Kristi kors kommer samman i en intrikat väv av typologier. Kunskapens träd hos Proba länkas till det träd i vilket Polydorus hålls fången i *Aeneiden*. Vidare alluderar hos Vergilius den gren Aeneas bryter från trädet, och därmed upptäcker Polydorus, på den gyllene gren som senare leder Aeneas ner i underjorden. Hos Proba utvecklas sambandet genom att framställningen av denna färd återanvänds för att

gestalta hur Adam och Eva lämnar paradiset. De två träden i *Aeneiden* kopplas på detta sätt till syndafallet och kunskapens träd och ett eko av dem hos Proba – när folkmassan inför korsfästelsen reser ”en stor ek med avhuggna grenar” (s. 149) – knyter så ihop trådarna.

Avhandlingen avslutas med en sammanfattning av de viktigaste resultaten, en översättning av Probas *Cento* till engelska, en lista över handskrifter med sammanfattning av deras innehåll samt en bibliografi och ett index. Den välgjorda översättningen är mycket värdefull för monografins användbarhet och borde ha omnämnts i inledningen där bokens olika delar presenteras. (Det sägs inte explicit att den är gjord av Schottenius Cullhed, något som jag dock utgår ifrån.) Bibliografin hade blivit mer informativ om editioner och översättningar av Probas *Cento* hade listats under egna rubriker eller om information om dessa hade tillhandahållits på något annat sätt. Som läsare undrar man om de många översättningar som refereras till i bokens noter endast är av enstaka rader eller av hela verket, eftersom få översättningar kan lokaliseras genom sökningar i digitala bibliotekskataloger. Avhandlingens inledningskapitel med metodologiska och teoretiska utgångspunkter samt en redogörelse för begrepp och terminologi förtjänar beröm för sin föredömliga klarhet.

Avslutningsvis kan alltså sägas att vi under Schottenius Cullheds guidning får en djuplodande och mångskiktad läsning av Probas verk där cento-teknikens inneboende polyfoni och ambiguitet tillåts ta sitt rättmätiga utrymme och visa sin poetiska kraft och potential. Avhandlingen är frukten av ett grundligt forskningsarbete som gett betydande resultat. Att det dessutom är presenterat på ett välstrukturerat och pedagogiskt sätt och med ett mycket läsvänligt språk gör det inte sämre.

Erika Kihlman

FRIEDRICH KITTLER
& HANS ULRICH GUMBRECHT
**ISOLDE ALS SIRENE. TRISTANS
NARRHEIT ALS WAHRHEITSEREIGNIS.
MIT EINER ÜBERSETZUNG DER FOLIE
TRISTAN AUS DEM ALTFRANZÖSISCHEN
VON FRIEDRICH KITTLER**
München: Wilhelm Fink 2012, 107 s.

När Friedrich Kittler – än så länge framför allt känd som så kallad tysk medieteoris *enfant terrible* – hastigt avled hösten 2011 befann han sig mitt uppe i arbetet på sitt livs mest omfattande verk. Det var ett verk som redan hade hunnit ge upphov till en del huvudbry. Kittler, denna skoningslösa friläggare av modernitetens medialt determinerade situation, som tog källkodsprogrammering, syntmeckande och Pink Floyd på samma sprudlande intellektuella allvar som han gjorde Heidegger, Foucault och Lacan, hade det senaste decenniet låtit sig uppslukas av det antika Grekland. Storverket hade fått överrubriken *Musik und Mathematik* och två band av åtta hade hunnit gå i tryck: *Hellas 1. Afrodite* och *Hellas 2. Eros*. Många av Kittlers entusiastiska läsare och studenter stod handfallna. Vart hade den blixtrande skarpa och unikt nydanande författaren till texter som *Nedskrivningssystem 1800/1900* och ”Det finns ingen mjukvara” (den förra på svenska i fjol, den andra 2002 i samlingsvolymen *Maskinskrifter*, båda översatta av Tommy Andersson) tagit vägen? Kittlers egensinniga och associativa språk hade aldrig varit helt lätt att följa, men i Greklandsböckerna tycktes det slutgiltigt ha kapat trossarna till anständig akademisk jargong för att ur det förflutnas dimmor frammana en svårnavigerad drömvärld där Odysseus exakt är 1206 f. Kr. vid Li Galli-öarna söder om Amalfihalvön hör sirenerna sjunga och simmar i land för att ligga med dem, och där ett allomfattande grekiskt vokalfabet i ett kosmos befolkat av oupphörligt kopulerande

gudar och människor gör ur-varat tillgängligt för obskyra pythagoreiska filosofer.

Hade mästerteretikern precis som så många fint bildade tyska herrar före honom gjort en Goethe och på ålderns stundande, och i det här fallet möjligen lätt dementa, höst gett sig en unken gammal idealistisk hallucination i våld (låt vara en som i det här fallet fått sig en *remake* och försetts med omisskännligt kittlerska specialeffekter)? Är de grekiska excursionerna en pinsam och obegriplig parentes i ett annars lysande *œuvre*? Den akademiska Kittlerreceptionen är knappast i avtagande, och frågan kommer rimligen att fortsätta ställas.

En som med bestämdhet svarar nej är Hans Ulrich Gumbrecht, avhoppad tysk medeltidsfilolog och innehavare av en professorsstol i comparative literature på Stanford. Gumbrecht tog tidigt starkt intryck av den ”nya intellektuella sensibilitet” han menar att Kittler exemplifierar, och har sedan dödsfallet arbetat för att tydliggöra de möjligheter dennes tänkande öppnar. Han har också inskräpvt det enhetliga och filosofiskt konsekventa i Kittlers hela verksamhet, från den tidigaste ”medieteorin” fram till de sista Greklandsböckerna. Det är en enhetlighet och konsekvens som enligt Gumbrecht kort och gott stavas *Seinsgeschichte*, varahistoria.

Isolde als Sirene. Tristans Narrheit als Wahrheitsereignis (Isolde som siren. Tristans narrspel som sanningstilldragelse) är titeln på en liten bok som Gumbrecht lät publicera hösten 2012. I Kittlers omfattande kvarlåtenskap fanns den korta, tidigare opublicerade essän *Isolde als Sirene*, ackompanjerad av en omsorgsfullt utarbetad blankversöversättning av Jean Charles Payens utgåva av *La folie Tristan d'Oxford*, en occitanisk 1200-talshandskrift som, också den i blankversformat, innehåller en version av sagan om Tristan och Isolde. Dessa två texter sammantagna utgör inget mindre än ett första utkast till fjärde bandet av *Musik und Mathematik*, vilket var tänkt att ägnas åt den

västeuropeiska medeltiden och ha just Tristan och Isolde som centralgestalter.

Av handskriftsläget att döma var sånger och berättelser om Tristans och Isoldes kärleks- eskapader enormt populära vid västeuropeiska hov under 1100- och 1200-talen. Mängder av pergamentlagrade versioner finns arkiverade. I regel rör det sig om antingen anonymt bevarade brottstycken av en större helhet eller om mer fullständiga arbeten som försetts med ett författarnamn. Den version Kittler valt står ut i det att den utan att ha nedtecknats med några angivelser om upphovsman är att betrakta som en avslutad helhet. Den skildrar en i raden av alla Tristan och Isolde-episoder: Tristans spelade vansinne. Plågad intill döds av att vara skild från den med kung Mark av Cornwall förmälda Isolde klär Tristan ut sig till däre och knackar på portarna till slottet Tintagel. Under täcknamnet Tantris blir han insläppt och förs inför en road och intet ont anande kung Mark som har drottningen vid sin sida. I skydd av sin förklädnad ber Tantris om att få ge kungen sin syster i utbyte mot drottningen. Därefter återger han, fullkomligt sanningsenligt, en rad Tristan och Isolde- eskapader som bara han och drottningen rimligen kan känna till. Kungen skrattar, och Isolde, som vägrar erkänna att det är Tristan där bakom Tantris, blir allt mer plågad. När kungen så fått sitt lystmäte på vansinne stillat ger han sig ut på jakt och lämnar Tantris och Isolde ensamma. Det krävs då en medlande tjänarinna, ytterligare några sanningskröner (genom vilka Tantris bland annat påminner Isolde om att hans förklädnad faktiskt var hennes egen idé en gång i tiden) samt en trogen hunds erkännande för att Isoldes murar ska falla, Tristan ska bli igenkänd och de två ska kunna tillbringa natten i kvinnogemaket.

Så ungefär de centrala skeendena i Kittlers högst läsbara översättning eller, med hans eget ord, *friläggning* av (den textkritiska utgåvan av) Oxfordhandskriften. Mina språkkunskaper räcker bara till för att mödosamt avkoda den

occitanska som tryckts parallellt med tyskan, men Kittler har så vitt jag kan se vinnlagt sig om att översätta – eller frilägga – *bela* texten, vilket i hans fall innebär allt han finner i vad som faktiskt står där. Resultatet är ett taksäkert och (här får jag förlita mig på Gumbrechts omdöme i förordet) på ett grundläggande sätt tonsäkert språk som, strukturerat av en musikalisk interpunktion, friskt blandar arkaiserande och talspråkliga ordvändningar. ”God litteratur” helt enkelt: snyggt förpackad, tänkvärd och tolkningsvänlig fiktion, och den som så önskar kan gott strunta i Kittlers essä och Gumbrechts förord och nöja sig med en habil och underhållande *Tristans Narrheit* på fräsch samtids tyska.

Men ”god litteratur” är knappast vad den genomsnittlige läsaren av *Isolde als Sirene* lär vara ute efter, och det är inte heller i syfte att producera sådan som Gumbrecht grävt fram de här texterna. Det är inte direkt någon hemlighet att Kittler aldrig hade mycket till övers för ”litteratur” i någon snävare bemärkelse. Och i sin essä går han också till frontalangrepp mot litteraturbegreppet som sådant: ”Det som vanligen kallas litteratur eller rentav litteraturhistoria, och som syftar till att hos oss inarbeta en åtskillnad mellan sant och mytiskt, är inget annat än missbedömningen av ett kärlekslöfte som avläggs i alla tider, men ständigt på nytt.” (Was gemeinhin unter Literatur oder gar Literaturgeschichte läuft, um uns den Unterschied von wahr und mythisch einzureden, ist nur Verkennung eines Liebesschwurs, der seit jeher, aber immer neu getan wird, s. 25.) För den skribent som arbetar på *Musik und Mathematik* är *La folie Tristan* ingen könlös fiktion, det är en ”sanningstilldragelse”, det vill säga en *grekisk rekursion*.

Rekursion är en term Kittler hämtar från matematiken och källkodningen. Det är namnet på en enkel matematisk funktions alstrande av oändligt varierade talslingor, eller också, i förlängningen av detta, beteckningen på ett programmeringskommando som ständigt

hänvisar tillbaka till sig självt. För Kittler är det också namnet på ett nytt sätt att skriva fram historia. Det är, olovligt grovt och vagt, benämningen på en rörelse som alstras av en likhet mellan samtiden och det förflutna och som med denna likhet i minnet försätter sig i det förflutna, vilket den i kraft av likheten finner vara förändrat. Den arbetar sig sedan ”framåt” i tiden för att slutligen hamna i en samtid som också den förändrats.

Liksom ”Grekland” för den av Kittler beundrade Heidegger, med och mot vilken han utarbetar sin egen varahistoria, är namnet på den plats där varat på ett ursprungligt vis skiner fram, måste, menar Gumbrecht, ”det grekiska” i *Musik und Mathematik* i första hand förstås på ett filosofiskt plan. Det är platsen där vokalfabetet (det första skriftsystem i historien som på ett fullständigt sätt förmår lagra mänskligt tal) används för att nedteckna inte bara språkljud, utan också siffror och tonhöjder. Det fanns enligt Kittler en tid då det grekiska alfabetet som ensamt universalmedium förmådde rymma allt – musik, matematik och språk. Det var en tid då gudarna var nära och ingen uppspjälkning mellan *mathein* och *pathein*, beräkning och upplevelse, ännu ägt rum. En sådan uppspjälkning sker för honom i det klassiska Aten och befästs i det romerska imperiet och i kristendomen. Först i vår tid, i Turingmaskinens epok, finns åter ett universalmedium som förmår rymma det som en gång skildes åt. Den så kallade digitala tekniken bär på en enorm potential i det att den helt enkelt är den mest djupgående grekiska rekursionen hittills.

Det är dock långt ifrån den första. Kittler hade med glädje funnit en rekursion i vad han kallar för Tristans ”fiktionsfiktion”. Och det är denna rekursion han med sin översättning och essä försöker frilägga (inte tolka, på inga villkor: ”Det är för mig en hjärtefråga att inte tolka något” (Mir liegt dabei am Herzen, nichts zu deuten, s. 21)). Det är ett friläggande som här bara på komprimerat vis kan antydvas.

I den motståndsgärning Kittler ser i *la Folie Tristan* negeras det ödesdigra missförstånd som fått grekiskans *mythos* att bli till latinets *fabula*, som gör skillnad på "sanning" och "fiktion", *mathein* och *pathein*. Det är ett missförstånd som får gudarna att fly från verserna och som lämnar kvar tom "litteratur". Fiktionsfiktionen, möjliggjord av Tristans kärleksbegär, förmår att på nytt frammana den förtrollning som en gång utgick från sirenernas strupar, och som aldrig varit något annat än ett kärlekslöfte. När kung Mark frågar Tristan vem han är, blir svaret: "min mamma var en valhona / hon färdades i havet som siren" (mutter war mir eine wahlfrau / die schweifte als siren im meer; Ma mere fu une baleine, / En mer hantat cume sereine). Denna rekursiva utsaga rymmer enligt Kittler ett "återvändande av den gamla kunskapen om att sirener [...] helt enkelt är nymfer eller trolovade kvinnor" (s. 23). Dessa kvinnor, inte sirenerna, är det som hindrar hjältar från att återvända hem (och, i förlängningen, varat från att avtäckas sig). För "all lockelse som litteraturhistorien påstår att sirenerna utövar utgår i själva verket från två fruktansvärda nymfgudinnor, Kirke och Kalypso". Men inte heller Penelope skiljer sig det minsta från dessa två: "själva hennes kärlek är ifrågasatt". Hjälten, Odysseus, måste fortsätta med sitt ljugande "tills Penelopes kontra-list får varat att framskina ofördolt" (s. 25). Men i Odysseus värld var det i enlighet med mediasituationen Afrodite som rådde. Tristan, däremot, måste förlita sig på den höviska kärleken som med nödvändighet står i opposition till det kristna äktenskapet. Istället för att som Odysseus ljuga fritt måste Tristan i sin grekiska rekursion tala sanning genom att ljuga, han måste påminna Isolde (som är både siren och gift kvinna) om att hans förklädnad faktiskt var hennes egen idé en gång i tiden, och hans begär måste bli bekräftat av en språklös, och därmed fiktionsfiktionsoförmögen, hund. Först då kan en kontra-kärlek komma till stånd och Isolde kan "låta upp de båda lären på den

hemligt älskade" (dem heimlichen Geliebten beide Schenkel [auftun], s. 37).

Oavsett vad dessa vaga ekon förmår förmedla av den, så bärs Kittlers varahistoriska friläggande i *Isolde als Sirene* fram av en stor glädje, och läsaren gör klokt i att efter förmåga låta sig smittas av den. Det är nämligen först då något av Kittlers stora filosofiska allvar kan skymta fram. Att det är en kryptisk glädje med solklart heteronormativa och eurocentriska inslag kommer förstås att vara ett hinder för många läsare, men så var politisk korrekthet och "läsarvänlighet" heller aldrig något som låg Kittler särskilt varmt om hjärtat. Om han hade fått tid till att avsluta sitt mastodontverk hade glädjen, det filosofiska allvaret och det politiskt inkorrekta med all sannolikhet fått ohämmat utlopp ända fram till den sista volymen och Turingmaskinernas yttersta dagar. Som det är nu kan man bara beklaga att han aldrig fick komma dit samt konstatera att det ska bli spännande att se vilket öde de existerande *Musik und Mathematik*-bitarna kommer att gå till mötes här i vårt nedskrivningssystem 2000.

Niklas Haga

ANNA JÖRNGÅRDEN
**TIDENS TRÖSKEL. UPPBROTT OCH
NOSTALGI I SKANDINAVISK
LITTERATUR KRING SEKELSKIFTET 1900**
Hör: Brutus Östlings bokförlag Symposion
2012, 288 s. (diss. Stockholm)

De "uppbrott" som i Anna Jörngårdens doktorsavhandling undersöks hos Ola Hansson, August Strindberg och Knut Hamsun är i första hand inte geografiska. Det handlar här först och främst om att vända ryggen åt det förflutna och bejaka nuet. Delaktigheten i det moderna har dock en baksida. I de ögonblick då hänförelsen för det nya viker uppstår en känsla av tomhet och meningsförlust. Nostalgin är det begär

som vänder blicken bakåt för att lindra denna smärta. Men det förflutna förblir ett förlorat paradiset, omöjligt att återvända till.

Jörngården är långt ifrån den första som behandlar modernitetsupplevelsen i den nordiska litteraturen kring sekelskiftet 1900, men hennes angreppssätt är nytt och uppfattas förmodligen av mer än en läsare som provokativt. Knappast provocerande men välgörande är det till att börja med att diskussionen inte begränsas av traditionella litteraturhistoriska etiketteringar. Redan i det utmärkta översiktliga inledningskapitlet, ”Tidens tröskel”, får bilden av författarnas brottning med moderniteten på flera punkter en oväntad skärpa genom att traditioner som dekadens, hembygdsromantik och vitalism uppfattas som aspekter av ett och samma *fin-de-siècle*. Hanssons melankoliska minnesestetik och Hamsuns melodramatiskt expressiva känslöestetik blir båda begripligare genom jämförelsen – och genom att exponeras mot de positioner som intas av ”övergångsmänniskan” förkunnare August Strindberg.

Provocerande, åtminstone i ett skandinaviskt perspektiv, är det däremot att inte avfärda nostalgien som feg verklighetsflykt utan att se den som en ”vitaliserande kraft”. I sekelskiftelitteraturen urskiljer Jörngården en ”tröskelerfarenhet” där längtan efter det moderna och längtan tillbaka tillsammans driver en dialektisk process som genererar modernism; den estetiska förnyelsen skulle alltså ha en bortglömd förälder. Likaså hävdas, för övrigt alldeles rimligt, att den nostalgiska positionen bidrar till en existentiell reflektion som modernitetsivern på egen hand inte skulle ha varit mäktig.

Den nostalgiska tendens som för det mesta avfärdas som ”regressiv” framstår således här som en produktiv, det vill säga ”progressiv” kraft, med positiv potential på både det estetiska och det existentiella planet. Denna ståndpunkt är åtminstone i skandinavisk forskning mindre vanlig, men omläsningen av

den litterära nostalgien har vissa paralleller från de senaste åren. Greppet att läsa sekelskiftets litterära strömningar mot varandra har beröringspunkter med Anders Ehlers Dams *Den vitalistiska strömning i dansk litteratur omkring år 1900* (2010), där sambandet mellan dekadens och vitalism särskilt betonas. Den förutsättningslösa undersökningen av en slentrianmässigt nedvärderad attityd har en motsvarighet i Eirik Vassendens *Norsk vitalisme. Litteratur, ideologi og livsdyrking 1890–1940* (2012), som utan att på något sätt idealisera strävar efter att nyansera bilden av en litterär strömning som uppträder i både progressiva och regressiva varianter och som ibland, men inte nödvändigtvis, rymmer moraliskt betänkliga inslag. I den internationella forskningen finns ännu tydligare paralleller, exempelvis i Jennifer K. Ladinos *Reclaiming Nostalgia. Longing for Nature in American Literature*, med samma utgivningsår som *Tidens tröskel*.

Jörngården betonar alltså nostalgins positiva potential, men är i högsta grad medveten om dess problematiska sidor. I synnerhet uppmärksammas de etiska. Nostalgien kombineras inte sällan med odemokratiska hållningar knutna till ras, klass och kön – här erbjuder alla tre författarna goda exempel. Den förutsätter nämligen ofta en (tidigare) privilegierad position och blir därmed en fråga om makt: ”för att längta efter att få någonting tillbaka bör man först ha haft något att förlora” (s. 28). Susan Stewart återoppar i andra sammanhang, men också för att utveckla problematiseringen av nostalgien i en annan riktning, kunde ett citat från hennes *On longing* (1984) ha varit motiverat: ”[nostalgia] is always ideological: the past it seeks has never existed except as narrative”. De problematiska aspekterna får emellertid inte göra oss blinda för de positiva, anser Jörngården: ”Jag menar att det är möjligt att anlägga en dubbel blick, som inte blundar för regressiva inslag men ändå kan läsa vad drömmen om ett annat liv har att berätta.” (s. 217f.)

I Ola Hansson-kapitlet diskuteras ”den evigt uppskjutna hemkomsten” som centralt tema i författarskapet, med prägel av *Wiederholungszwang*. I novellen ”Husvill” friläggs en tematik av kluvenhet, hemlöshet och förlust och en ambivalens som bland annat yttrar sig i att stadens dekadens placeras jämsides med landsbygdens degenerativa tendenser. Återkomsten till hembygden är ett svar på huvudpersonens äckelkänslor inför storstaden, men det hemtrevliga framstår snart som *unheimlich*. Återkomsten är omöjlig. Men minnets funktioner hos Ola Hansson är flera, hävdar Jörngården. Här finns också minnesformer av nostalgisk karaktär som *réverie* och *mémoire involontaire* som åtminstone för ett ögonblick kan återuppväcka en förlorad känsla av helhet, och som inte minst genom sin starka anknytning till kreativitet och skrivande framstår som mera ”produktiva” (s. 39). Detta är något som endast antyds i ”Husvill”, men blir viktigare i romanen *Resan hem*.

Här försätter nostalgin författaren i ett kontemplativt tillstånd där inte bara känslan av splittring utan också gränsen mellan subjekt och omvärld upphävs; den nostalgiskt laddade fantasin om en förening med världsallet urskiljer Jörngården hos alla de behandlade författarna. Här framträder också, menar hon, nostalgins förmåga att generera formförnyelse. Minnesupplevelsen formuleras i ett språk som med vindlande meningar tycks vilja innesluta allt utan att ”definitivt sluta sig” (s. 62), vilket framstår som ett tidigmodernistiskt experiment. Ingvar Holm har satt detta experiment i samband med Dujardins *Les Lauriers sont coupés* (1887), en ofta utpekad föregångare till *stream of consciousness*-tekniken i Joyces *Ulysses*. Jörngården ifrågasätter inte detta samband men pekar alltså samtidigt ut en inre drivkraft för formförnyelsen. I *Resan hem* framträder således nostalgins estetiskt ”vitaliserande” kraft, men här blir också dess problematiska aspekter synliga i form av nationalistiska och

rasistiska jordandefantasier och i en nostalgisk könskodning. Denna får mycket negativa konsekvenser för kvinnan, men leder enligt Jörngården samtidigt till ett ifrågasättande av maskuliniteten genom att göra mannen ”längtande, drömmande och känslösam” (s. 68).

En tredje variation på temat uppbrott-hemkomst framträder i novellen ”Arkimedes punkt” (1894). I högre grad än tidigare framträder här ett upplöst och fragmenterat jag, av Jörngården diskuterat i termer av *déjà vu*, *jamais vu* och *presque vu*. Upplösningen av tidens kontinuitet gör att sammanhangen går förlorade, men samtidigt intensifieras upplevelsen av ögonblicket i riktning mot epifanin. I novellen förefaller jagkrisen slutligen att bli övervunnen tack vare ett barndomsminne som återupprättar de förlorade sammanhangen. Lösningen att återvända till fädernegården har dock, som Jörngården visar, prägel av besvärjelse. Berättelsen om hemkomsten som lösning på modernitetens plågor ”tycks underminera sig själv” (s. 81), inte minst genom den intensiva epifaniska styrka med vilken den hävdas. Sammanfattningsvis konstaterar Jörngården att Hanssons nostalgiska förhållningssätt i sitt narrativa återvändande till platsen och förflutenheten visserligen har en tvångsmässig karaktär och att skrivandet ”riskerar att kvävas av sina egna omtagningar”. Likafullt framstår det som en ”aktiv, konstruerande handling”, som inte enbart är passivt tillbakablickande utan låter det narrativa återvändandet ersätta det omöjliga verkliga återvändandet: ”ordet och den skrivna världen får överta den beständighet som det moderna livet upplevs ha förlorat” (s. 83).

Jörngårdens läsning av Ola Hansson är imponerande. Den demonstrerar en skarp blick både för detaljers betydelse och för större textuella helheter. Föregångarna inom Hanssonforskningen har antingen ägnat sig åt idéhistoriska läsningar eller åt ett snävare studium av dekadens tematiken. Hanssons sär-egna men suggestiva prosa(för)modernism får

här en kvalificerad granskning ur ett nytt och bredare perspektiv som ger oss bättre förutsättningar att förstå den.

I kapitlet om Strindberg står *I havsbandet* (1890) i centrum, men här diskuteras också dialogen mellan Strindberg och Gauguin, liksom bland annat *Antibarbarus* (1894) och *Jardin des plantes* (1896). Gauguins primitivism och Strindbergs bejakande av transformationen till en ny människa befinner sig på ett plan på kollisionskurs, men Jörngården argumenterar för att också Strindbergs väg till estetisk förnyelse går via en ”nostalgisk-utopisk dröm om regeneration” (s. 141), i vilken tiden och utvecklingen är starkt bekönade. Ola Hanssons dröm om en förening med världsallet har här sin motsvarighet i den alkemistiska spekulatio- nen genom vilken Strindberg vill övervinna samtidens fragmentering. Jörngården visar att också Strindberg förhåller sig till samma ”tröskelerfarenhet” som Hansson, även om det redan från början är tydligt att hans nostalgi har ett helt annat signalement. På ett djupare plan finns naturligtvis paralleller mellan jordandemystiken och den alkemistiska spekulatio- nen, men den problematiska hemkomsten hos Hansson, intimt förknip- pad med hembygdens landskap, är av en helt annan karaktär än Strindbergs återvändande till det förflutna. Strindbergskapitlet bygger liksom det föregående på nyanserade läsningar, men nyhetsvärdet är här inte lika stort. Detta beror åtminstone delvis på att forskningen här är så mycket mer omfattande. Jörngården har valt att dra ett ganska skarpt streck vid sekel- skiftet, vilket bland annat får konsekvensen att den forskning som framför allt inriktas på föreställningar om tillbakagång och förnyelse i senare skrifter (som *Världshistoriens mystik*, *Svarta fanor* och *Götiska rummen*) helt utelä- mas, detta trots att den i flera fall diskuterar produktionen från 1890-talet. I flera fall saknar jag också hänvisningar till relevant forskning inriktad på 1880- och 1890-talen, som möj-

ligen uppfattas som alltför ålderstigen. Men åldern är knappast ett tillräckligt argument för att utelämma en undersökning som Hans Lindströms *Hjärnornas kamp*.

Avhandlingens sista kapitel ägnas Hamsuns ”känslöestetik”, betraktad med utgångspunkt i ”kosmopoliten och vagabonds själen” Hamsun under 1890-talet men sedan först och främst i *Markens grøde* (1917). Jörngårdens dubbla projekt, att inte blunda för de problematiska inslagen men samtidigt påvisa nostalgins vitaliserande kraft, blir här mer problematiskt än i de föregående kapitlen. En orsak till detta är att vi här har att göra med en starkt polariserad värld där de ambivalenser och klyvnader som ständigt gör sig påminda hos Hansson och Strindberg, liksom för övrigt i Hamsuns tidiga författarskap, lyser med sin frånvaro. Jag misstänker att en annan bidragande orsak är att det i många fall framstår som enklare att acceptera en moraliskt betänklig hållning om den upp- träder i en formellt experimenterande klädnad. Också detta kan ännu hävdas om Hamsuns 1890-talsproduktion, men knappast om *Markens grøde*. Jörngården visar hur exempelvis *Sult* (1890) och *Pan* (1894) experimenterar med en ny typ av högexpressiv manlighet som skulle kunna betecknas som hysterisk och melodramatisk – således en parallell till Hanssons samtidiga problematisering av manligheten. I *Markens grøde* är dessa experiment avslutade. Här framträder istället en blodsmystik, där räddningen från moderniteten söks i ett primitivistiskt återvändande till bondemiljön.

Också kapitlet om Hamsun är läsvärt. Med nostalgin som infallsvinkel framstår utvecklingen från det tidiga författarskapets hävdande av ”blodets viskning” till 1910-talets insisterande på ”blodets band” i en delvis ny dager, men här finns också ett problem. Förvisso är nostalgin ett verksamt inslag i gestaltningen av den dualistiska värld som öppnar sig i *Markens grøde*, men jag har svårt att se dess vitaliserande effekter. Jörngården tar fasta på textens patos,

så stærkt att det är nära gränsen till överladdning. Jag instämmer i att detta är en faktor som bidrar till att få ”romanen att röra vid så många läsarehjärtan” (s. 199), men det faktum att man som läsare berörs är inte detsamma som att man vitaliseras eller att nostalgin är ”progressiv”; det gäller även om vi drar (den inte alldeles självklara) slutsatsen att det finns en ironisk ton i Hamsuns framställning. Jag utesluter inte alls att romanen på många enskilda läsare kan utöva en ”vitaliserande” verkan. Det vore kanske möjligt att diskutera detta med utgångspunkt i *reader-responce criticism*, men det förefaller svårt att visa med traditionell textanalys.

Anna Jörngårdens avhandling väcker många frågor för kommande forskning: Hur förhåller sig exempelvis den nostalgidrivna melodramatiska excessen hos Selma Lagerlöf till den hos Hamsun? I vilken relation står hemmet som boja och ”kadaver” i Ola Hanssons dikt ”Kvarlevan” till kvinnan som boja och kadaver i Strindbergs ”Holländarn”? Vilken litterär betydelse har nostalgin idag, i en annan brytningstid? Huvudtesen underbyggs inte lika övertygande i alla textanalyser, men avhandlingen framstår likafullt som vitaliserande och produktiv med sitt intressanta komparativa perspektiv och sina många fina iakttagelser.

Claes Ahlund

NILS OLSSON

**KONSTEN ATT SÄTTA TEXTER I VERKET.
GERTRUDE STEIN, ARNE SAND
OCH LITTERATURENS (O)BEFINTLIGA
SPECIFICITET**

Göteborg: Glänta produktion 2012, 351 s.

I sin avhandling *Konsten att sätta texter i verket. Gertrude Stein, Arne Sand och litteraturens (o)befintliga specificitet* tager Nils Olsson utgångspunkt i to vidt forskellige författarskaber. Helt umotiveret er sammenstillingen naturligvis

ikke, for de to er fælles om at indtage en marginaliseret position i en litteraturhistorisk fortælling om modernismen, uden dog at være direkte fortrængte fra denne fortælling. Afhandlingens projekt rækker imidlertid langt ud over et forsøg på at rehabilitere to miskendte modernistiske forfattere. Snarere vil Olsson, som hans undertitel antyder, benytte de to författarskaber som afsæt for en større diskussion af litteraturens mulige status som eksklusiv udtryksform, i det som den amerikanske kunstkritiker Rosalind Krauss har kaldt den ”postmediale tilstand”, idet han ser deres relative outsiderposition som udspringende i begges særlige vinkel på denne problemstilling. For hvis den æstetiske tænkning i de seneste 50 år har bevæget sig væk fra modernismens rendyrkelse af de enkelte kunstarter, sådan som den forfægtes af frem for alt Clement Greenberg i 1940’erne og 50’erne, i retning mod et åbent felt, hvor kunstarterne smelter mere og mere sammen, hvordan kan vi da meningsfuldt tale om litteratur og det litterære inden for dette felt?

Olsson har valgt at tilgå den teoretiske diskussion fra billedkunstens side, hvilket er meningsfuldt ud fra den betragtning, at litteraturen og dens institutioner har været påfaldende sene til at indoptage for eksempel konceptuelle praksisformer, når man sammenligner med netop billedkunsten. Mens en kunstner som Marcel Duchamp har været omfavnet af museumsinstitutionen i 50 år, er kanoniseringen af en forfatter som Stein stadig mangelfuld, og først i de seneste 10–15 år er der opstået en forholdsvis stabil diskurs omkring ”konceptuel litteratur”, som udspiller sig inden for litteraturens institutioner (med navne som Vanessa Place, Kenneth Goldsmith og Caroline Bergvall), selvom konceptuelt arbejdende kunstnere har benyttet litterære eller i hvert fald tekstlige praksisformer siden de historiske avantgarder og ikke mindst med 1960’ernes neoavantgarder. Rosalind Krauss og andre af de, navnlig i 1990’erne, indflydelsesrige kunst-

kritikere omkring tidsskriftet *October* (Hal Foster, Thierry de Duve) udgør et teoretisk udgangspunkt for Olssons fremstilling, men han trækker også på en del af deres forgængere, ikke mindst Greenberg og naturligvis Peter Bürger, hvis *Theorie der Avantgarde* (1974) nok er den mest uomgængelige og mest kritiserede teoretiske behandling af avantgardekunsten. Fremhæves kan også Olssons frugtbare brug af Michael Fried og dennes analyse af det teatrale i 1960'ernes samtidskunst, af W. J. T. Mitchells intermedialitetsbegreb samt Friedrich Kittlers mediehistoriske perspektiv, og navnlig mod slut nuanceres det billedkunstneriske perspektiv, idet mere specifikt litteraturorienterede stemmer (bl.a. Roger Chartier, Blanchot, Derrida og Rancière) får en central plads i den afsluttende diskussion.

Afhandlingen falder i tre relativt fritstående kapitler. Olssons læsninger og teoretisk oplyste diskussioner af en roman fra hvert forfatterskab danner udgangspunktet for den større diskussion, han dels fører undervejs i sine læsninger, og som frem for alt kulminerer i afhandlingens tredje kapitel "Litteraturens (o)befintlige specificitet", hvor han føjer en række mere detaljerede teoretiske ræsonnementer til diskussionen af litteraturens specificitet. I første kapitel behandles Steins *A Novel of Thank You* fra 1926, og i andet kapitel Sands *Väderkvarnarna* fra 1962. Begge værker er romaner, der i højeste grad udfordrer læserforventningerne til denne genre. Sands roman er af P.O. Enqvist blevet kaldt "den första svenska non-figurativa romanen", mens traditionelt grundlæggende elementer som gennemgående personer og et narrativt forløb er helt udeladt i Steins roman, hvor romanformen til gengæld leges frem i et paratekstuellet spil med diverse genremarkører, meget lig den måde hvorpå hendes skuespil fra samme periode fungerer, hvor akt- og scenenummereringer samt regibemærkninger og karakterangivelser flettes ind og ud af hinanden og den øvrige dramatiske tekst.

Det er, fra start til slut, en uhyre interessant, rig og velargumenteret afhandling, og rækkevidden af Olssons teoretiske udsyn kombineret med detaljeringsgraden af hans indsigt i sit teoretiske stof er imponerende. Jeg vil imidlertid tillade mig i det følgende at fokusere på kapitlet "En roman i görningen. Gertrude Steins *A Novel of Thank You*", da jeg har en særlig interesse i dette forfatterskab, og derudover med skam må melde at marginaliseringen af Arne Sand i hvert fald har været tilstrækkelig virksom til, at han ikke indgik i min interskandinaviske almindelse (som dog ellers involverer et vist kendskab til svensk efterkrigslitteratur). Til gengæld er det et forfatterskab, jeg nu med stor forventning kan se frem til at gå på opdagelse i.

Et stærkt aktiv i Olssons Stein-læsning er den indledende adskillelse af værk- og tekstbegreb, som også afhandlingens titel alluderer til. Et litterært værk *er* ikke en tekst i Olssons optik, det *har* en tekst. Dels udgør en hvilken som helst tekst ikke nødvendigvis et litterært værk, og dels betjener det litterære værk sig af andre virksomme praksisformer end den rene tekst; således vil Olsson undersøge, hvordan Stein (og Sand) "sætter tekster i verket". Den "tekstcentriske" litteraturforståelse, som han konstaterer hos en række skoler inden for litteraturvidenskaben fra klassisk hermeneutik over new criticism til poststrukturalisme, kan med fordel udfordres i arbejdet med en forfatter som Stein. For det første fordi Stein i sine værker til stadighed citerer og approprierer egne tidligere værker – hun lader sågar længere tekststykker optræde i flere forskellige værker – og således kan det i Steins værk slet ikke lade sig gøre at sætte et lighedstegn mellem en tekst og et værk. Flere forskellige værker i helt forskellige genrer deler simpelthen tekst og hænger desuden sammen på kryds og tværs. For det andet er dette blik på teksten en indlysende fordel for den læser, der, som Olsson, vil bevare en opmærksomhed på den måde, hvorpå materialiteten er en virksom faktor i Steins tekst. Når teksten an-

skues løsrevet fra det mere luftige værkbegreb, kan den lettere ses som en fysisk komponent.

I motiveringen af sit greb gør Olsson desuden den interessante iagttagelse, at strukturalismens udvidede tekstbegreb, idet det forvandlede alting til tekst og gjorde litteraturvidenskaben til en slags almen humanistisk supervidenskab, kan ses som medvirkende årsag til litteraturvidenskabens tøven over for ”det åbne felt” og dens forsinkede behandling af spørgsmål vedrørende intermedialitet. Navnlig den poststrukturalistiske udvidelse af tekstbegrebet har i Olssons optik virket som en slags falsk beskyttelse af litteraturen og dens videnskab fra de flydende grænser, som de andre kunstarter er blevet konfronteret med, og således er der i realiteten opstået en illusorisk naturalisering af skriften som et stabilt og ublandet medium, trods de modsatrettede pointer, der ligger hos teoretikere som Derrida.

Et yderligere potentiale i Olssons greb på tekst og værk berører en aktuell splittelse i forskningen. Den prominente Stein-filolog Ulla E. Dydo har demonstreret til fuldkommenhed, hvordan læsningen af Gertrude Steins tekster med fordel kan befrugtes af forskellige kontekster, som både har sat deres spor i teksterne og som teksterne kan sætte i ny bevægelse. Dette kontekstuelle perspektiv har stået stærkt i Stein-forskningen i de senere år, om end det brydes med en mere formalistisk skole, som i respekt for teksternes angivelige abstraktion eller uigennemsigthed i højere grad afstår fra at inddrage ydre ”forklaringskontekster”. Der er i Dydos læsninger altid mange andre spor end de rene tekster, der spiller ind i forståelsen af Steins værker, og det kan et mindre tekstcentrisk værkbegreb netop give plads til, uden at undersøgelsen mister sin forankring i det litterære forskningsobjekt. Olsson følger også dette spor og tager stedvis Dydos arbejdsform op, ikke mindst i afsnittet ”Novel Natural Composition (Textkluster)”, en af afhandlingens bedste passager, hvor han i en dybdegående analyse, som

blandt andet inddrager Steins notesbøger fra perioden, afdækker tekstuelle sammenfald og betydningsglidninger mellem *A Novel of Thank You* og dens to nærmeste ’intertekster’ foredraget *Composition as Explanation* og meditationen *Natural Phenomena*, som Stein arbejdede på samtidig.

Olsson starter sin læsning af romanen med at læse ”linje for linje”, fortsætter ”kapitel for kapitel”, og i sin opmærksomme læsning, hvor han, inspireret af Steins fordring om ”beginning again”, hele tiden starter forfra, får han vist, hvordan Steins roman bringer skriftmediets materialitet i fokus. Fra første linje agerer romanen eksplicit performativt, idet den uophørligt siger det, den gør, mens det er sværere at få rede på, hvad den ellers siger. En interessant passage er en sammenlæsning af Steins roman med minimalistisk kunst a la Donald Judd. En sammenligning, som går via Michael Frieds teatralitetsbegreb og fint afdækker, hvordan romanen flytter sin betydningsdannelse ud af tekstobjektet og ind i rummet mellem objekt og læser – og heri træder den også ud i rummet mellem kunstarterne og bevæger sig således væk fra modernismen i Greenbergs aftapning.

Værket er noget der finder sted i selve tiltagelsen, mere end det er noget, der findes i forvejen, med en mening indlejret i sig. Heri består også Olssons centrale pointe i forhold til *A Novel of Thank You*, at den er i stadig tilblivelse, den er ”en roman i görningen” – og her ender første dels tekstimmanente analyse i en vis forstand blindt, hvorfor han vender sig mod en afsøgning af nogle af de ydre relationer, romanen etablerer i forhold til historie, sammenhæng, tradition og reception. Og således mod den mere kontekstuelle arbejdsmetode, som hans værkbegreb åbner for.

Men mens Olsson er utrolig præcis i det tekstnære arbejde og har et skarpt blik for det materielle aspekt af de performative strategier, han konstaterer i romanen, forbliver han en smule ambivalent i forholdet til konteksterne.

Han baserer sit begreb om performativitet på Laura Schultz' afhandling om skuespillets rolle i Gertrude Steins performative æstetik *Mellem tekst og teater* (2008) og lægger således et teoretisk fundament, som peger væk fra den mere 'abstrakte' skole i Steinforskningen, men i de konkrete analyser bruger han overvejende performativetsbegrebet til at beskrive *A Novel of Thank You's* konkretistiske dimension, den materialitet, der opstår, når tekstelementer performativt peger på sig selv som netop elementer af tekst, men er mindre konkret i forhold til den avantgardistiske impuls, den "verdensvendthed", som Schultz til stadighed konstaterer i Steins performative greb, hvor teksternes konkretistiske elementer altid samtidig bliver de steder, hvor de peger ud over sig selv og griber ud i virkeligheden. Steins performativitet betyder ikke, at der ikke er nogen mimetisk impuls, men den betyder, at de mimetiske strategier på samme tid suppleres og modificeres af den materielle kontinuitet mellem kunstværket og det reelle.

I kernen af Olssons projekt ligger undersøgelsen af, hvordan Stein forholder sig til den højmodernistiske æstetik, som han især lader Greenberg repræsentere. Det er et relevant fokus, for forskningen omkring Steins relation til modernismen er slet ikke så mangfoldig, som man kunne forvente; hendes hyppige sammenstilling med samtidige modernistiske ikoner som Joyce, Eliot, Pound og Woolf taget i betragtning. I de senere år er det især Steins relation til den historiske avantgarde, som er blevet belyst, mens forholdet til den litterære modernisme forbliver mere diffust. En første årsag til dette findes naturligvis i den begrebslige mudderpøl omkring et ord som "modernisme". At tale om en given poetik som "litterær modernisme", er så tømt og overfyldt på samme tid at det kan synes meningsløst at give sig i kast med det. Men dette forhold håndterer Olsson faktisk elegant i sin fremstilling, hvor han ikke finder det formålstjenligt at

læse sin definition af "modernisme" fast til en enkelt teoretiker, men til gengæld er omhyggelig med løbende at præcisere, hvilke træk ("autonomi", "ændamålsenhed", "sanningsanspråk") han i en given passage taler om som modernistiske, og inddrage relevante teoretiske perspektiver. Men en vigtigere årsag til den diffuse relation mellem Stein og modernismen knytter sig til selve værket og til de transformationer, Steins poetik undergår i løbet af forfatterskabet. Steins forhold til modernismen er særdeles komplekst, hvilket Olsson viser i sin fremstilling af, hvordan Stein ikke forkaster de modernistiske idealer ved omstyrtning, men snarere bruger dem og raffineret fordrejer dem i denne proces, som en form for "queering". Derimod har jeg svært ved at lade mig overbevise af den spænding, som Olsson – måske især som et retorisk greb for at forblive tro mod sin ret gennemgående dialektiske argumentationsform – søger at etablere mellem Steins 'poetik', hvori hun stedvis bekender sig til en modernisme à la Greenberg og hendes praksis, hvor hun overskrider den på enhver tænkelig måde. Olsson baserer blandt andet sin beskrivelse af Steins modernisme på formuleringer fra foredraget *Composition as Explanation*, som han har indsat som en vigtig kontekst til *A Novel of Thank You*. Det er ikke første gang, at dette foredrag er blevet læst som Steins bekendelse til et klassisk modernistisk tankegods, men en sådan læsning yder ikke fuld retfærdighed til kompleksiteten i Steins ræsonnement. Foredraget er som et fiksérbillede og kan lige så vel, vil jeg hævde, tages til indtægt for pointer, som er nærmest modsatrettede. I foredragets første tre afsnit beskriver Stein sit begreb om "composition"; en kombination af æstetisk sensibilitet og historisk virkelighed, som er en nøgle til hendes forståelse af kunstens relation til verden. De to er i fælles og samtidig tilblivelse som "the modern composition". Denne kompleksitet savner jeg i det "autonome" kunstbegreb, Olsson læser ud af samme pas-

sage. Lignende forhold gør sig gældende i forhold til Steins forestilling om en kunstnerisk avantgarde, hvilken Olsson læser ret traditionelt, som en kunst, der er forud for sin tid, mens Stein netop tager udgangspunkt i denne positions urimelighed: "No one is ahead of his time". Således udfordrer hun – også her – den lineære udviklingslogik, vi er vant til at forbinde med såvel modernismen som de historiske avantgarder. Det skal siges, at Olsson tager en række forbehold undervejs, herunder det væsentlige, at en skarp skelnen mellem poetik og praksis ikke lader sig gøre hos Stein, fordi generne hele tiden griber ind i hinanden. Og som nævnt er etableringen af Steins "modernisme" i nogen grad en argumentationsteknisk øvelse. For, dialektisk, at kunne etablere sin yderst fornuftige syntese: at Steins særlige måde at sætte modernistiske konventioner under pres på er ved at bruge dem "with a twist" frem for bombastisk at søge at omstyrte dem med ét slag – har Olsson brug for en tese: Steins modernistiske selvforståelse (foruden antitesen: Steins overskridende praksis). Undervejs i min læsning kom jeg flere gange til at tænke på Stein-sentensen "This is a combination not a contradiction" som optræder i adskillige tekster fra 1930'erne, og som blandt andet Schultz har trukket frem som illustration af, hvordan Steins tænkning netop ikke lader sig passe ind i en dialektisk model. Det lader sig stort set aldrig gøre at etablere stabile teser og antiteser i hendes univers.

Som nævnt ser jeg et stort potentiale i Olssons originale grundlæggende greb – adskillelsen af tekst og værk – for egentlig åbner det for en større kompleksitet, end den dialektiske metode giver plads til at udfolde. En måde at føre dette greb videre på kunne være at begive sig et skridt længere ud over tekstens grænse, end Olsson når, og inddrage den litterære og kulturelle persona, som Stein opbygger, ikke mindst i 1920'erne og -30'erne. Heri fører Stein også en interessant dialog med højmodernisti-

ske stereotyper, som blandt andet Barbara Will har vist det i *Gertrude Stein. Modernism and the Problem of "Genius"* (2000). Steins adaptering af en klassisk modernistisk position 'det mandlige litterære geni' indebærer i Wills fremstilling en "queering" af denne rolle; hun ryster positionen indefra og demokratiserer den, installerer en dialogisk kvalitet i dens kerne, samtidig med at hun megalomant insisterer på sin egen status som "geni". Denne opbygning sker både i og uden for hendes skriftlige arbejder, og en skarp sondring lader sig ikke fastholde, også fordi Steins stærke kulturelle indflydelse (salonværtinden, kunstsamleren, den litterære vejleder, det lesbiske ikon osv.) forbinder sig med hendes kunstneriske betydning.

En sådan åbning mod Steins offentlige persona har i en årrække været kontroversiel blandt akademiske Stein-læsere (men floreret blandt kunstnere), ud fra en sund skepsis over for biografiske kortslutninger såvel som andre "stærke" læsninger (f.eks. de, der spænder Steins værk for en entydig identitetspolitisk vogn), som mister fornemmelsen for værkets grundlæggende ubestemmelighed. Men hvor Olsson følger en lang række mere eller mindre formalistisk orienterede Stein-læsere i en temmelig kategorisk skelnen mellem en kunstnerisk og kulturel Stein, som de facto resulterer i en bortreduktion af sidstnævnte som irrelevant, kunne man med dobbeltheden mellem tekst og værk in mente faktisk lægge yderligere afstand til det "tekstcentriske" perspektiv uden at miste den formelle sensibilitet, som er så stærk i Olssons læsninger, og som er så væsentlig, når man læser Stein.

Via Hal Fosters indflydelsesrige korrektion af Peter Bürger fra *The Return of the Real* (2002) – analysen af neo-avantgardens reception af avantgarden som freudiansk *Nachträglichkeit* – etablerer Olsson et fint take på den særlige kunstneriske reception, som Stein har haft i et bredt spektrum af medier, hvor diverse senere kunstnere har brugt og stadig bruger Stein i

egen praksis, idet han får kompositionens fremtidighed – *A Novel of Thank You* som en roman i tilblivelse – fæstnet i en potentialitet eller fremtidighed i receptionen. Olsson vælger ikke at gå dybere ned i denne reception, og det havde naturligvis også ført for vidt. Men også på et principielt plan kunne man have ført denne nyttige tankefigur videre over i afhandlingens tredje kapitel om litteraturens specificitet. Med Steins særlige reception for øje er hendes potentiale i Olssons afsluttende diskussion faktisk endnu større, end det kommer til udtryk, fordi hun med sin kulturelle og litterære performance udfordrer litteraturens stabile medium på flere måder, som ligner dem, vi ser i litteraturen i dag, hvor blandt andet massemedial spredning og digitale teknikker, som Olsson beskriver det, er i færd med gennemgribende at forandre vilkårene for produktion, tilegnelse og distribution af litteratur. Og det er nok ikke mindst i dette lys, man skal se hendes fornyede kunstneriske betydning i de senere år.

En skarp skelnen mellem en biografisk personkult og en smal og vanskelig ”abstrakt” Stein (som frem for alt findes i teksterne fra *Tender Buttons*, 1912, og frem til, men ikke med, *The Autobiography of Alice B. Toklas*, 1933) skygger desuden for betydningen af den performative avantgardetradition, som Stein skriver sig ind i (jf. bl.a. Sarah Bay-Chengs *Mama Dada*, 2004), og som ikke kun eksisterer inden for (visuel)kunst og teater/performance, men også i litteraturen. I en dansk kontekst har for eksempel Louise Zeuthen med et teoretisk fundament fra blandt andet Judith Butler vist, hvordan Suzanne Brøgger og andre forfattere fra 1970’erne, som i receptionen er blevet dømt som naive neorealister, rent faktisk viderefører denne tradition og leger med grænserne mellem fiktion og virkelighed ved at inddrage en performativ (pseudo)biografisk persona i deres litterære praksis (Zeuthen 2008). Det er en tradition, som kunne være interessant at se

inddraget i Olssons ræsonnement, ikke kun på grund af dens forklaringskraft i forhold til Steins værk, men i lige så høj grad fordi den tydeligt aktualiseres i disse år, både af den massive autofiktive bølge, som i de skandinaviske lande frem for alt associeres med Knausgård, og af netop de konceptuelle forfattere, som Olsson nævner som anledninger til at rejse diskussionen om litteraturens specificitet. Her tænker jeg for eksempel på Kenneth Goldsmith (som for øvrigt også har lavet Stein-approprieringer), der med et værk som *Soliloquy* (1997), hvis tekst består af en ordret transskribering af alt, hvad han har ytret i løbet af en hel uge, tydeligt forener konceptkunst og Oulipo’sk dogmelitteratur med en selvinvesterende og -iscenesættende performativ tradition, og det interessante er her, at begge disse traditioner kan føres tilbage til Stein.

Konsten att sätta texter i verket är en bearbetad version av doktorsavhandlingen med samma namn (diss. Göteborg 2010).

Solveig Daugaard

MARJORIE PERLOFF

DIFFERENTIELL POETIK

Stockholm: OEI editör 2013, 511 s.

Som ni vet händer det, i väntan på bussen, att man flyktigt lyfter blicken över bokkanten och då får syn på en liten men mycket ivrig jycke som ränner över rännstenar och rönnbärsdiken. Efter den markerar kopplet ett vågrätt fartstreck genom luften, och i andra änden släpas en tung kropp. Inte alltid, men påfallande ofta, är det i dessa fall litteraturen man fått syn på, och den som försöker hålla jämna steg är litteraturvetenskapen.

En forskare och skribent som lyckats förvånansvärt väl med konststycket att matcha litteraturens nyfikenhet är amerikanska Stanfordprofessorn Marjorie Perloff, född 1931.

Perloff känns otvunget samtida, oavsett om hon skriver om 1910-talets avantgardistiska formexperiment eller det sena 1900-talets languagepoesi. Ett urval av hennes texter finns nu i svensk översättning av Anders Lundberg, Jonas (J) Magnusson och Jesper Olsson, samlade i en kompakt limbunden utgåva om drygt 500 sidor, satta med täta rader av svart typ på kritvitt papper inom ett stilrent minimalistiskt omslag. Det är förstås svårt att inte göra en poäng av parallellen mellan de snäva satsytorna och titeln till Perloffs inledande essä, "No More Margins". John Cage, David Antin och performancepoesi". Här frågar sig Perloff hur vi kan förstå och värdera en poesi utan marginaler, det vill säga en poesi som vänder sig bort från sidans slutna rymd för att öppna sig mot det vardagliga talet. Det leder bland annat till en omsorgsfull tolkning av David Antins pratpoesi, och just detta är kännetecknande för Perloffs tillvägagångssätt, hennes insisterande på att möta även den typ av material som kan förefalla värja sig mot hermeneutiska läsarter, med just noggranna läsningar. Hennes läsningar av Ezra Pound och T. S. Eliot skiljer sig därför i grund och botten inte från hennes läsningar av Kenneth Goldsmith och Caroline Bergvall, något som också upprättar en alternativ kanon utifrån det poetiska experimentets centralaxel. Som i fallet med John Cage och David Antin är studierna inte sällan komparativa: Ezra Pound och Wallace Stevens; Roland Barthes och John Ashbery. "Wittgenstein / Gertrude Stein / Marinetti" lyder undertiteln till kapitlet "Grammatik i bruk" med en sammanställning som är kännetecknande för författarskapet.

Den samvetsgrant texttolkande hållningen i Perloffs essäer riskerar att avkräva sin läsare ett visst mått av välvilja när det kommer till att följa henne i uttolkandet av litteraturens minsta mångtydigheter. I gengäld är hennes texter befriande främmande inför varje ansats till stelbent metodlära. Om litteraturen är en hund, som inledningsvis antogs, skulle

det aldrig falla Perloff in att upprätta ett styckningsschema för denna hund. Här finns inget av den akademiska institutionens håg för detaljerade taxonomier eller andra former av begreppsligt våld. Istället söker hon en förståelse av poesin – för det är oftast poesin som står i centrum – på dess egna villkor. Tålmodigt, noggrant och sympatiskt. Inte sällan anar man att Perloff skriver i opposition mot sin akademiska omgivning, något som på sina ställen når ytan och blir uttalat, som i hennes frustration över konkretismens styvmoderliga behandling inom anglo-amerikansk litteraturvetenskap: "Är inte ämnet mer passande, om alls, för konstvetenskapen, säger mina kollegor, och särskilt för kurser i grafisk formgivning?" (s. 455) Kanske är det delvis därför som man hos Perloff finner en stark pedagogisk kvalitet, vilken kommer till uttryck genom hennes förmåga att skapa betydelsesammanhang och tolkningshorisonter även åt poesins mer experimentella förekomster.

I *Differentiell poetik* studeras exempelvis Walter Benjamins *Das Passagen-Werk* (1982) i egenskap av hypertext utifrån dess bruk av citat och korsreferenser, varigenom den placeras – med stöd i Benjamins tanke om att man verkligen förstår en text först när man skrivit av den – i linje med "den vändning skrivandet skulle ta sig under 2000-talet, när Internet har gjort oss alla till kopister, återbrukare, transkriberare, kollationerare och rekontextualiserare". Perloff konkluderar: "I denna nya passagevärld är det inte lättare att skriva en dikt än det var tidigare. Bara någonting annat." (s. 450)

Ska vi förstå samtidens konceptuella eller procedurala skrivpraktiker, behöver vi göra det mot bakgrund av tidigare bundna versmått såväl som mot modernismens utforskande av fri vers och senare prosaisering av lyrikens huvudfåra, menar Perloff i en annan essä. Här märks ett outtröttligt intresse för hur lyrikens strategier för att undvika förfläckning och förbli en radikal konstform förändras över tid. "Om

uppfinnningar av yngre poeter som [Christian] Bök och [Caroline] Bergvall förtjänar vår uppmärksamhet, vilket jag har argumenterat för att de gör”, skriver Perloff, ”beror det på att sekvenser som [Böks] *Eunoia* med en särskild kraft riktar vår uppmärksamhet bakåt mot ett poetiskt ögonblick som i mångt och mycket trängts undan av den sonora likgiltighet som präglar samtida antologier, tidskrifter, och poesiläsningar – en likgiltighet som nöjer sig med att skapa dikter eller, ur läsarens perspektiv, att kalla texter för dikter bara för att de har brutna rader, och inte bryr sig om frånvaron av rytmiska figurer, ljudstrukturer, och visuell gestaltning. Ställd inför en sådan prosaisk platthet är det med Bergvalls ord, ”Time to keep pple in the drk / Face-wash / In need / Face-grip” (s. 428f.).

Studien av Pound och Stevens kan i förstone förefalla ha en begränsad angelägenhet, men med utgångspunkt i deras akademiska reception mynnar den ut i en diskussion där vad som står på spel är hur vi väljer att förstå och värdera 1900-talets modernism. En annan text behandlar proceduralism och slumpoperationer hos bland andra Zukofsky och Oulipogruppen för att mynna ut i en diskussion av Lyn Hejinians *Mitt liv*, och blir därmed en av flera instanser i *Differentiell poetik* som aktualiserar en givande diskussion kring artefaktion respektive naturligt tal som motstridiga poetiska ideal inom 1900-talets och det tidiga 2000-talets litterära strömningar.

I centrum för Perloffs undersökningar står alltså inget mindre än frågan: Vad är poesi? Det vill säga: varifrån kommer den och vart är den på väg? Hur ska vi förstå dess *modi operandi* och inte minst, hur förhåller den sig till det som inte, nästan eller ännu inte är poesi? Till de största förtjänsterna hos Perloffs akademiska gärning hör just hennes dubbla uppmärksamhet inför poesins interna tradition såväl som inför dess gränssnitt mot sin omgivning i form av exempelvis typografi, konceptkonst, vardag-

ligt tal och tv-sända pratshower. Därför ligger exempelvis konstvetenskapen aldrig långt borta, vilket särskilt märks i hennes texter om futurism samt konceptuell konst.

Att välja, och därmed även välja bort, i Perloffs minst sagt omfångsrika produktion är förstås en grannliga uppgift. Inte minst därför gläds jag åt att i den svenska utgåvan återfinna några av mina personliga favoriter, bland annat hennes utmärkta essä om collage från *The Futurist Moment*, ”Uppfinnandet av collage”. Här beskriver Perloff utförligt hur collagetekniken migrerar från kubism till futurism och konstruktivism samtidigt som hon uppmärksammar textens inträde på målarduken och spatialiseringen av den typografiska sidan inom poesin. Collaget behandlas utifrån dess materiella förekomst inom exempelvis Picassos och Carlo Carràs produktion, men relateras också till litterära collage som man finner dem hos till exempel Pound och Eliot. Om jag saknar något i den omfångsrika utgåvan *Differentiell poetik* är det möjligen Perloffs träffande beskrivning av det tidiga 1900-talets *avant-garde* som *avant-guerre*, det vill säga som genuint präglad av sin geografiska och temporala situering innan första världskriget. I gengäld återkommer denna term på flera håll hos Perloff, inte bara i det kapitel där den först myntades.

Om de italienska futuristernas retorik bara kan förstås som *avant-guerre*, prövar Perloff omvänt i essän ”Från avantgarde till digital: arvet från brasiliansk konkret poesi” möjligheten att förstå 1950- och 1960-talens konkretism, med Öyvind Fahlström som centralgestalt, som ett *arrière-garde* till italiensk och rysk futurism. Det finns alltså tydliga förbindelser mellan de olika artiklarna, och särskilt genom deras gemensamma beröringspunkter framträder en fördjupad förståelse av det senaste seklets poesi och konst som en tradition i rörelse, där diktens formella, sonora och visuella aspekter tilldelas en framskjuten placering. Om Perloffs essäer var för sig placerar texttolkningen i första rum-

met, bildar de sidoställda, som i den svenska utgåvan, en koncis litteraturhistoria med amerikanska förtecken. De stora litterära antologiernas urvalskriterier är något Perloff återkommit till i ett antal artiklar, utan att rygga för frågan om vad som är god poesi. Efter många års verksamhet på litteraturkritikens fält har hon upprättat något av en personlig kanon, varför *Differentiell poetik* också kunde läsas i egenskap av standardverket *The Perloff Companion to Modern Poetry*.

Johan Gardfors

LINA SAMUELSSON

**KRITIKENS ORDNING. SVENSKA
BOKRECENSIONER 1906, 1956, 2006**

Karlstad: Bild, Text & Form förlag 2013, 273 s.
(diss. Karlstad)

I maj 2013 ägde ett panelsamtal om kritikens samtida och framtida utmaningar rum på restaurang Trappan i Göteborg. Inbjudna var en litteraturredaktör, två tidskriftsredaktörer samt en litteraturprofessor med litteraturkritik som specialitet. Rubriken för aftonen var "Vem behöver kritiken?" Under närmare två timmar dryftades denna fråga, men något förvånande kunde ingen av samtalsdeltagarna ge något tillfredställande svar varken på varför litteraturkritik behövs eller på vad dess funktion egentligen är eller bör vara. Något som man däremot tycktes enas kring var att litteraturkritiken nog trots allt var bättre förr, när den stod fri från det som de uppfattade som intimitetstyranni, tilltagande tabloidisering och kommersialisering.

Det är bland annat denna förfallsretorik som omgivit litteraturkritiken under de senaste decennierna som Lina Samuelsson vill göra upp med i avhandlingen *Kritikens ordning. Svenska bokrecensioner 1906, 1956, 2006* (2013). Det är en brett upplagd studie som genom tre strate-

giskt valda nedslag under de senaste hundra åren ämnar visa på kontinuitet och förändring inom den litteraturkritiska genren. Utifrån ett Foucault-inspirerat diskursanalytiskt perspektiv ligger fokus på de "gemensamma normer" som är rådande inom litteraturkritiken vid de tre undersökta tidpunkterna eftersom det är just dessa normer som "visar vilka praktiker – utsagor – som är godkända eller önskvärda" (s. 11). Undersökningen motiveras framförallt med argumentet att det saknas kunskap om "hur kritiken såg ut förr och hur det faktiskt är nu. Ett av studiens syften är därför att bidra med detta" (s. 9).

På ett övergripande plan handlar det om att genom ett slags genealogisk metod gräva där vi står, att historisera nuet genom att blottlägga det förflutna. Samuelsson väljer att i linje med nyare litteraturhistorisk och mediearknologisk forskning fokusera på några specifika årtal, för att på så vis utmana en alltför teleologisk historieuppfattning, som främst intresserar sig för hur det förflutna bäddat för nutiden. Att just åren 1906, 1956 och 2006 står i undersökningens blickpunkt motiverar Samuelsson med att hon velat undvika i litterärt hänseende alltför laddade och betydelsefulla år. På så vis önskar hon kunna "komma undan de förväntningar som annars finns på analyser av enskilda kritiker, receptionen av särskilda verk eller en epok" (s. 14). Metodologiskt är detta förhållningssätt lovvärt, men samtidigt är det knapphändigt underbyggt i teoretiskt hänseende. Vad valet av just de undersökta åren får för konsekvenser för undersökningens resultat är en fråga som lämnas hängande i luften.

Frågor som rör urval och representativitet väcks också i analyserna av de enskilda åren, som i avhandlingerna ägnas var sitt kapitel. Varje årtalsstudie har exakt samma upplägg och inleds med en diskussion rörande urvalet av det undersökta materialet. Något överraskande visar det sig att det som i avhandlingens inledning beskrivs som en undersökning av

litteraturkritiken under tre år, är begränsad till två månader under 1906 (s. 19) samt två veckor under 1956 respektive 2006 (s. 59 och 102). Ingen motivering ges till varför just dessa tidsperioder valts ut. Ytterligare avgränsningar gäller vilka forum – företrädesvis dagstidningar och tidskrifter – som undersöks. Även om Samuelsson på ett ur vetenskaplig synvinkel föredömligt sätt redovisar undersökningens premisser, reflekterar hon inte nämnvärt över vad dessa avgränsningar har för betydelse när det gäller avhandlingens huvudsakliga syfte: att blottlägga de normer som har varit verksamma i litteraturkritiken under de senaste hundra åren.

Efter diskussionen om urval och material ges en mer kontextualiserande beskrivning av var litteraturkritiken äger rum, var den skrivs och publiceras, samt vilka aktörer som under det givna året har rätten att yttra sig. Därpå följer ett textanalytiskt kapitel, som fokuserar på litteraturrecensionens form och innehåll och på det normsystem som här kommer till uttryck. Varje årtalsstudie avslutas så med att en exempelrecension först återges och sedan noggrant analyseras.

Dispositionsmässigt fyller detta upplägg sin funktion i så måtto att den fixerade formen underlättar för läsaren att göra jämförelser mellan åren. Samtidigt bidrar den ofrånkomligen till en viss monotoni, vilket gör att en i övrigt välskrivna avhandling relativt snart upplevs som något odynamisk och onödigt redundant. Analysen av exempelrecensionerna reser också en del frågetecken. Syftet med dessa sägs vara att ”ge ett exempel på recensionsgenren och samtidigt knyta ihop det som tagits upp i föregående kapitel till en övergripande sammanfattning med avslutande reflektioner” (s. 13). Men i praktiken står exempelrecensionerna som isolerade öar. De aktualiserar också på nytt urvals- och representativitetsproblematiken. Vad gör exempelvis en recension av Ann Jäderlunds diktsamling *I en cylinder i vattnet av vattengråt* publicerad i *Helsingborgs dagblad* re-

presentativ för litteraturkritiken 2006? Utifrån undersökningens diskursorienterade utgångspunkt förefaller det som att en mer naturlig väg att gå hade varit att inleda med detaljen – den enskilda recensionen – för att se vad den har att säga om det diskursiva sammanhang den är skriven i. Då hade urvals- och representativitetsproblematiken inte heller blivit lika akut.

En annan aspekt som avhandlingen aktualiserar, men som på inget vis är unik för den, är vad man skulle kunna kalla den tryckta recensionstextens hegemoni inom litteraturkritikforskningen. Liksom i mycket av den sistnämnda är det ”de normer och värderingar som *texterna* förmedlar” (min kursiv) – som det heter i baksidestexten till *Kritikens ordning* – som framförallt fokuseras i avhandlingen. Samuelsson driver textanalysen mycket långt, ända ner till teckennivå. Hon konstaterar exempelvis att medellängden för en recension 1906 i *Svenska Dagbladet* var 7 871 tecken, medan omfånget låg på 3 384 tecken 2006 (s. 120). Men vad säger egentligen antalet tecken om de värderande normer som är i spel vid olika historiska tidpunkter?

Det textcentrerade förhållningssättet gör också att andra icke-textuella variabler, som är viktiga i värderingshänseende, förbises, såsom recensionens placering, eventuell bildsättning och inte minst i vilket medialt sammanhang den publiceras. Som Johan Svedjedal konstaterar i en artikel med rubriken ”Kritiska tankar. Om litteraturkritiken”, publicerad i antologin *Litteraturens offentligheter* (2009), måste den som på allvar vill ta sig an litteraturkritiken anlägga ett medialt perspektiv: ”Om man ska förstå litteraturkritiken på bredden räcker det inte längre att ta upp tidningar och tidskrifter. Genomslaget för radio och tv är ofta större.” (s. 167)

Med tanke på att Samuelsson inledningsvis nämner mediearkeologin som en teoretisk inspirationskälla hade jag förväntat mig en mer djuplodande diskussion av frågor som handlar

om recensionens materialitet och medieboundenhet. Istället går avhandlingen i mångt och mycket motsatt väg. Här noteras visserligen att det mediala sammanhang, i vilket litteraturkritiken befinner sig konstant förändras under den hundraårsperiod som undersöks. Denna förändrings inverkan på den litteraturkritik som skrivs ägnas emellertid inte särskilt stort utrymme. Påfallande i detta avseende är att den omfattande litteraturkritiska verksamhet som under det senaste decenniet florerat på internet medvetet valts bort (s. 104), trots att den bevisligen satt stora avtryck på den tryckta kritik som möter oss i dagspress och tidskrifter.

De slutsatser som framhävs i avhandlingens avslutning – att recensionen som genre ”inte genomgått några större förändringar under de senaste hundra åren” och att ”recensionsgenren är stabil” (s. 155) – framstår ur ett vidare medieperspektiv sålunda som en sanning med modifiering. De låter sig bara göras om man bortser från den mediala diskurs som litteraturkritiken, såväl som litteraturen, ofrånkomligen är en del av.

Utifrån sitt strikt avgränsade undersökningsmaterial kan Samuelsson samtidigt på ett intressant sätt visa på samstämmighet och kontinuitet i dagstidnings- och tidskriftskritiken, vilket sätter de senaste decenniernas tal om kritikens förfall i perspektiv. Ska man tro Samuelsson var litteraturkritiken inte bättre förr. ”I grund och botten har kritikernas värderingskriterier inte förändrats särskilt mycket under de hundra år som undersökningen

omfattar. Originalitet, komplexitet, äkthet och trovärdighet efterfrågas fortfarande” (s. 138), poängterar Samuelsson. Samtidigt framhåller hon smärre förskjutningar, exempelvis att både kritikern och den recenserade författaren tar större plats i 2006 års recensioner jämfört med 1906 och 1956 (s. 129).

Genom att på detta sätt vilja problematisera de återkommande och närmast reflexmässigt förekommande föreställningarna om litteraturkritikens fall ner i kommersialiseringens och tabloidiseringens helvete, är *Kritikens ordning* ett välkommet bidrag till litteraturkritikforskningen. Men under läsningens gång börjar jag samtidigt mer och mer tänka på värde-teoretikern Barbara Herrnstein Smith som i *Contingencies of Value. Alternative Perspectives for Critical Theory* (1988) framhåller att värdeskapandet kring litteraturen är en ständigt pågående process i vilken den institutionaliserade litteraturkritik som Samuelsson studerar endast är en kugge i ett större maskineri. Jag kommer på mig själv med att önska en framtida litteraturkritikforskning som lämnar den trygghet som studiet av den tryckta bokrecensions-texten ger för en undersökning av hur litterärt värde skapas även i andra sammanhang, i andra medier samt av andra aktörer än professionella litteraturkritiker. Kort sagt, en forskning som intresserar sig för frågor om litterärt värde och värdering i all sin komplexitet.

Christian Lenemark

MEDVERKANDE

Beata Agrell är professor emerita i litteraturvetenskap vid institutionen för litteraturvetenskap, idéhistoria och religion, Göteborgs universitet. Hon har forskat på svensk experimentell 1960-talsroman, genre teori och genrehistoria, responseestetik, receptionshistoria och didaktik, samt kortfiktio n. Pågående forskning om tidig svensk arbetarprosa. Hon har bland annat givit ut *Romanen som forskningsresa / Forskningsresan som roman. Om litterära återbruk och konventionskritik i 1960-talets nya svenska prosa* (1993).

Claes Ahlund är professor i litteraturvetenskap vid Åbo Akademi.

Anna Bohlin är fil. dr i litteraturvetenskap och projektledare för den tvärvetenskapliga forskningsnoden ”Kultur – Demokrati – Medborgarskap” vid Historisk-filosofiska fakulteten, Uppsala universitet.

Alexandra Borg är litteraturvetare och arbetar som forskare vid Bonnierförlagen, inom ramen för Stiftelsen Riksbankens Jubileumsfonds Flexitsatsning. Hennes projekt heter *Läsning 2.0*. Hon disputerade 2011 på avhandlingen *En vildmark av sten. Stockholm i litteraturen 1898–1916*. Hon är aktiv som föreläsare och kulturkritiker. Hennes främsta intresseområde är spänningsfältet mellan estetik och nya medier.

Solveig Dugaard er doktorand ved Linköping Universitet med et projekt om samtidige digteres approprieringer af Gertrude Stein. Har udgivet monografien *Gertrude Steins portretter* (2012).

Johan Gardfors är doktorand i litteraturvetenskap vid Göteborgs universitet och arbetar för närvarande med en avhandling om oläslighet som poetisk strategi i Åke Hodells verk. Han har tidigare även publicerat skönlitterära texter, senast barnboken *Nu eller kanske Mu – en kärlekshistoria* (2011).

Niklas Haga är doktorand i antik grekiska inom Forskarskolan i kulturhistoriska studier vid Stockholms universitet. Han forskar om modernt översättande av antika texter.

Gunilla Hermansson är docent och lektor i litteraturvetenskap vid Göteborgs universitet. Hon har forskat framför allt på nordisk romantik och modernism och har de senaste åren arbetat med forskningsprojektet *Modernisternas prosa och expressionismen. Studier i nordisk modernism 1910–1930*.

Per Israelson är doktorand i litteraturvetenskap, knuten till Forskarskolan i kulturhistoriska studier – FoKult, Stockholms universitet. Han arbetar på en avhandling om deltagande och materialitet inom västerländsk fantastik.

Anders Johansson är lektor i litteraturvetenskap vid Mittuniversitetet. Han disputerade 2000 med en avhandling om Karl Vennberg, och har sedan fortsatt att forska kring modern och samtida poesi, men även deltagit i interdisciplinära forskningsprojekt inom genusområdet. Just nu ingår han i ett projekt kring normalisering och den neoliberala välfärdsstaten.

Erika Kihlman är fil. dr. i latin och verksam vid Romanska och klassiska institutionen, Stockholms universitet. Hennes forskningsområde är senmedeltida kommentarlitteratur.

Miranda Landen är fil. dr i litteraturvetenskap och kulturskribent. Hon disputerade 2013 vid Lunds universitet på avhandlingen *Och nu börjar historien. Hjalmar Söderbergs novellkonst*.

Christian Lenemark är fil. dr i litteraturvetenskap, verksam som forskare vid institutionen för litteratur, idéhistoria och religion vid Göteborgs universitet. För närvarande är han involverad i RJ-projektet *Att förhandla litterärt värde. Sverige 2013*, som syftar till att undersöka och beskriva hur litterärt värde skapas i dagens föränderliga och medialiserade litterära offentlighet.

Per-Olof Mattsson är universitetslektor i litteraturvetenskap, Stockholms universitet. Har skrivit om Rudolf Värnlund, Eyvind Johnson och andra arbetarförfattare. Arbetar med en bok om Martin Andersen Nexø och svenska författare. Medverkar i en ny nordisk litteraturhistoria.

Evelina Stenbeck är doktorand i litteraturvetenskap vid Lunds universitet. Arbetar för närvarande med en avhandling i vilken hon undersöker intersektioner mellan politik, samtidspoesi och performativitet.

Barbro Ståhle Sjönell är docent i litteraturvetenskap och verksam som biträdande huvudredaktör inom Svenska Vitterhetssamfundet. Doktorsavhandlingen bestod dels av monografin *Strindbergs Taklagsöl – ett prosaexperiment* (1986), dels av en utgåva i August Strindbergs Samlade Verk. Hennes forskningsområden är huvudsakligen editionsfilologi och den svenska novellens historia.

Ebba Witt-Brattström är professor i nordisk litteratur vid Helsingfors universitet. Hon har skrivit monografierna *Moa Martinson. Skrift och drift i trettioalet* (diss. 1988), *Edith Södergrans jag och modernismens födelse* (1997), *Dekadensens kön. Ola Hansson och Laura Marholm* (2007), och varit svensk huvudredaktör för *Nordisk kvinnohistoria* (nordicwomensliterature.net).

SKRIBENTINFORMATION

Vi välkomnar alla texter av litteraturvetenskapligt intresse. TFL är en refereegranskad tidskrift. Det innebär att alla artiklar som publiceras har blivit bedömda av anonyma fackgranskare. En artikel får bestå av högst 30 000 tecken (inklusive blanksteg och slutnoter). Texten ska vara så ren som möjligt (inga onödiga indrag). Noter ska utformas så att en separat litteraturförteckning inte behövs och numreras i löpande följd som slutnoter. Citat på andra språk än svenska och engelska bör översättas. Därutöver ska artikeln innehålla en engelsk summary på högst 300 ord. Summaryn ska avslutas med 3–5 engelska keywords.

Texter skickas via e-post som bifogade dokument. Filformatet bör vara ".doc" eller ".docx". Eventuella bilder, tabeller eller figurer bifogas på separat blad och i digital form (bildupplösning 300 dpi). Till artikeln fogar skribenten på separat papper även en kort beskrivning av sig själv, med namn, titel, ämnesområde, institutionstillhörighet, pågående forskning och eventuellt andra relevanta uppgifter.

PRENUMERATIONER & LÖSNUMMER

Ett år (fyra nummer): studerande 150 kr; privatpersoner 200 kr; institutioner 280 kr.
Enkelnummer 75 kr, dubbelnummer 125 kr. Nummer ur äldre årgångar (2003 och tidigare) 25 respektive 40 kr. Prenumerationer och lösnummer kan beställas via brev, telefon eller e-post: tfl@littvet.su.se

Plusgiro 639065-2

IBAN: SE47 9500 0099 6034 0639 0652

BIC: NDEASESS.

TIDSKRIFT FÖR LITTERATURVETENSKAP 2013:2

Barbro Ståhle Sjönell om lanseringen av novellen i Sverige
i början av 1800-talet

Beata Agrell om dialogen mellan Pär Hallströms "Falken"
och Boccaccios falk i *Decamerone*

Miranda Landen om bruket av novelltitlar hos Hjalmar
Söderberg

Gunilla Hermansson om expressionistisk kortprosa

Anna Bohlin om Klara Johansons aforismer

Per-Olof Mattsson om det nationella i Ivar Lo-Johanssons
Statarna

Per Israelson om ting i den fantastiska novellen

Alexandra Borg om "kortlästa" texter i läsplattornas
och apparnas tidevarv

Ebba Witt-Brattström, Anders Johansson och Evelina
Stenbeck om Virginia Woolfs *A Room of One's Own* (1929)

Recensioner av aktuell litteraturvetenskaplig forskning