



TFL

TIDSKRIFT FÖR LITTERATURVETENSKAP
2009:1 TEMA: BARNSLIGT!

TIDSKRIFT FÖR LITTERATURVETENSKAP

Redaktör & ansvarig utgivare: Maria Jönsson

Biträdande redaktör: Maria Löfgren

Redaktion: Annelie Bränström-Öhman, Christo Burman, Kristina Fjেকেstam (recensionsansvarig), Elisabeth Hästbacka, Cecilia Lindhé (recensionsansvarig), Anders Persson (kassör & prenumerationansvarig), Anders Öhman

Redaktionsråd: Claes Ahlund (Mittuniversitetet), Eva Hættner Aurelius (Lund), Camilla Brudin Borg (Göteborg), Mats Malm (Göteborg), Anders Mortensen (Lund), Dag Nordmark (Karlstad), Anders Olsson (Stockholm), Margareta Petersson (Växjö), Anders Pettersson (Umeå), Torsten Pettersson (Uppsala), Lars-Åke Skalin (Örebro), Rikard Schönström (Lund), Boel Westin (Stockholm), Anders Öhman (Umeå)

Institutionen för kultur- och medievetenskaper, Umeå universitet
901 87 Umeå · Tel: 090-786 59 61

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

hemsida: <http://www8.umu.se/kultmed/forskning/TFL>

e-post: tfl@littvet.umu.se

Tidskriften stöds av Kulturrådet och 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: Lage Lindell, muralmålning Umeå universitet (1970–72), detalj.
© Lage Lindell/BUS 2008, Foto: Eva Skåreus

Omslag, form: Eva Skåreus

Illustrationer: Eva Skåreus

Grafisk form, inlaga: Jesper Tullback, jesper@tullback.se

Sättning: Richard Lindmark

Tryck: Fyris-Tryck AB

ISSN: 1104-0556

2009:1

Olle + björn = sant	5
Eva Söderberg	
Flickan ritar sig fri.	19
Mia Österlund	
I pojklandet	35
Magnus Öhrn	
Docklaboratoriet	49
Maria Margareta Österholm	
Litteratur, teori, terrorism	63
Magnus Persson	
Jag-reformen	75
Stina Otterberg	
Recensioner	93
Hanne-Lore Andersson, Anna Bohlin, Carin Franzén, Lisbeth Larsson, Ann-Sofie Lönngrén, Margareta Petersson, Tiina Rosenberg, Cristine Sarrimo, Petra Söderlund, Anders Öhman	
Medverkande	110

Välkomna till ett nytt år med *TFL*!

Årets första nummer går under temat »Barnsligt!«. Med detta utrop ville vi uppmana till kreativ och kritisk reflektion över barnsligheten som motiv, stil och konstnärlig eller politisk strategi. Är barnslighet detsamma som naivitet? Hur kan man förstå relationen mellan naivism och föreställningar om »barnet«? Utan anspråk på att rättvist representera aktuell barn- och ungdomslitteraturforskning ville vi öppna numret för läsningar av barnslighet och naivitet i vid bemärkelse.

Artiklarna som ingår i temat diskuterar barnsligheten på flera nivåer. Eva Söderberg reflekterar över möten mellan barn och björnar i litterära gestaltningar, och hur dessa möten synliggör föreställningar om natur och kultur, barndom och vuxenhet. Mia Österlund analyserar ritande flickor i postmoderna bilderböcker och diskuterar det naiva barnperspektivet som frigörande strategi. Magnus Öhrn studerar pojkskarns zoner i äldre barn- och ungdomslitteratur, och kartlägger ett »pojkländ« i förändring. Maria Margareta Österholm går in i Monika Fagerholms »docklaboratorium« i romanen *Diva* och vittnar om de experiment med femininitet och flickskap som pågår där. Artiklarna i temat kom alltså – lite oväntat – att knytas samman av ett mer eller mindre uttalat genusperspektiv. Utanför temat problematiserar Magnus Persson transgressionen som slentrianmässig norm inom såväl konstnärlig praktik som litteraturvetenskaplig teori, medan Stina Otterberg visar hur Olof Lagercrantz med sin personliga och litterära stil reformerade ledargenren.

TFL-redaktionen är de två närmaste åren förlagd till Umeå. Vi hoppas kunna förvalta arvet från den ambitiösa Göteborgsredaktionen på ett bra sätt, samtidigt som vi kommer att sätta vår prägel på tidskriften med andra forskningsområden och temanriktningar. Liksom tidigare varvar vi temanummer med öppna nummer. En förändring är att debattdelen försvinner som fast avdelning. Det betyder inte att det inte finns rum för kritiska samtal och debatter – vi uppmanar till fortsatt reflektion över ämnets ständigt pågående »kris«, framtid och relation till det omgivande samhället och välkomnar sådana inlägg även framöver. Vi kommer också att fortsätta arbetet med den elektroniska versionen av *TFL*, bland annat genom att lägga in artiklar från tidigare nummer i fulltextformat på nätet. Tidskriften är från och med årsskiftet refereegranskad. Det innebär att alla artiklar som publiceras har granskats av externa bedömare.

Nästa nummer är ett öppet nummer som planeras komma ut i början av hösten. Så dra ut den där byrålådan och skicka in ditt manus!

Maria Jönsson & Maria Löfgren



OLLE + BJÖRN = SANT

Om barn, björnar och barndomens diskurser

av Eva Söderberg

Både barndom och vuxenhet är skiftande och relativa begrepp. Detta visar såväl lagstiftning och regelverk som den kamp för förståelse, integration eller acceptering som pågår inom varje människa under olika faser i livet. Kanske kände vi oss mer vuxna och förståndiga då vi var barn? Kanske tycker vi oss som vuxna ohjälpligt fångade i barndomen? Kanske har vi en personlig gräns och tror oss veta – *exakt* – när vi blev över tröskeln från barndomen till vuxenheten?

För min egen del finns inte en tydlig gräns men däremot en avgörande händelse. Den inträffade för drygt tio år sedan då jag satt i en bil tillsammans med mina barn och lyssnade på radio. Helt plötsligt genljöd den taktfasta visan »Mors lilla Olle« i högtalarna. Igenkänningsglädje förbyttes snart i en känsla av obehag. Till min stora förvåning – och sorg – upptäckte jag att jag hade skiftat perspektiv. Jag upplevde inte längre visan från Olles synpunkt och kände inte längre ilska och frustration då mamman skrämde iväg björnen. Som barn visste jag att det här mötet var ett alldeles unikt, magiskt ögonblick som måste förvaltas. Nu var jag i mammans kläder och kände mig enbart lättad då björnen motades bort. Det gjorde däremot inte min dotter. »*Visste* inte Olles mamma, att hon inte *fick* skrämma björnen?«, frågade hon mig misslynt. »Jo ..., en gång visste hon det«, tänkte jag.

I den här artikeln kommer jag att diskutera texter från olika tider som har en sak gemen-

samt – de handlar om möten mellan barn och björnar. Det rör sig dels om konkreta möten mellan de två skilda individerna barnet och björnen, dels om det möte mellan barn och björn som inom en och samma gestalt resulterat i barnkulturens björnar, det vill säga mjukisdjur och talande och påklädda djur. Därmed får jag möjlighet att utforska inte bara det möte i visan om Olle som förtrollat och förskräckt mig, utan också ett centralt stråk i barnlitteraturen och hur detta stråk ger uttryck för den diskursiva förståelse av barndomen som vi alla är delaktiga i.

Barndomsdiskurser och barnlitteratur

I analysen av barn och barndom har Foucaults beskrivning av diskursbegreppet varit fruktbar för många forskare. I korthet kan man säga att varje epok utgörs av diskurser, det vill säga föreställningar, yttringar och tankekomplex som avgör vad som kan tänkas och sägas. Diskurserna verkar på alla plan, både på det personliga och samhällsrelaterade. De berör alla nivåer och ingår i ett föränderligt fält där maktförhållanden skiftar. Vissa diskurser är dominanta, andra marginaliserade.

En dominerande barndomsdiskurs inom den västerländska kulturen har rötter i upplysningens uppfattning om barnet som en

tom tavla som måste fyllas, bildas och civiliseras. En annan har rötter i romantikens tänkande om barnet som en planta som måste få växa fritt och naturligt. Dessa är förbundna med en rad barndomsdiskurser som existerat i ett dynamiskt samspel genom att både samverka, motverka och överlappa varandra. Etnologen Barbro Johansson nämner några i sin avhandling *Kom och ät! Jag ska bara dö först...: Datorm i barns vardag*. I linje med romantikens syn på barndomen som en tid då människan står närmast det »ursprungliga« och »naturliga« tillståndet finner vi till exempel diskursen om det *naturliga* barnet och om det *oskyldiga* barnet. Här finns en koppling till den diskurs som växte sig stark genom kristendomens syn på barnet som stående närmare Gud, det *gudomliga* barnet. Ur ett religiöst tänkande men med motsatta förtecken har tanken om det *onda* barnet utvecklats ur Gamla Testamentets arvsyndstanke.¹ Ytterligare diskurser, som Karin Helander återfinner i svensk barndramatik, är den om det *sårbara* barnet, utsatt och värnlöst, det *kompetenta* barnet, med inre styrka och kapacitet, och det *fria* barnet, med rötter i den reformpedagogiska rörelsen.²

Gemensamt för dessa barndomsdiskurser är att de så gott som aldrig är producerade av barn; de produceras antingen av vuxna för vuxna eller av vuxna för barn. Ett exempel på det senare är barnlitteraturen. Vad som egentligen skiljer denna från vuxenlitteratur är en omdebatterad fråga. Något som är uppenbart för de flesta är dock att djur- och leksaksberättelser är utmärkande för barnlitteraturen.³ Den är med andra ord en plats där kulturella representationer av djur är något mycket vanligt. Här finns både »naturliga« och förmänskligade djur. I barns möten med björnar, och i björnens utveckling till nalle, framträder bilder som har stor betydelse för vår diskursiva förståelse av relationen mellan natur och kultur, barndom och vuxenhet.

Lilla Alvhilde och Jon Ersson

Låt oss inledningsvis konstatera: Alice Tegnér var inte först med att skildra ett möte mellan ett barn och en björn. Människans fascination och skräck inför björnen, och försök att tämja den, har under mycket lång tid skildrats i muntligt traderade berättelser och texter av skilda slag. Människan kittlas av historier om möten mellan människa och rovdjur, och just björnens likhet med människan själv kan ha bidragit till att intresset inte avtagit. I litteratur för barn har björnen funnits med från början, i sagor, fabler och faktaböcker.

I äldre tid framställdes björnen som både dum, lömsk och elak, men under 1800-talets gång kan man se en förändring till björnens fördel.⁴ Ett exempel är norrmannen Maurits Christopher Hansens (1794–1842) »Lilla Alvhilde« från 1829. Den handlar om en fyraårig flicka som väcks av en björn efter att ha somnat i skogen under bärplockningen. Björnen äter ur hennes korg och hon blir rädd. Men när flickan ser in i björnens blå ögon förstår hon att hon inte behöver oroa sig.⁵ Alvhildes rena hjärta och troskyldighet tycks, i linje med romantikens barnsyn, vara det som påverkar björnen så att han blir lika from som hon.

Wilhelm von Brauns (1813–1860) dikt, »Stark i sin oskuld«, har ett liknande motiv, men sägs ha sin upprinnelse i en verklig händelse. Enligt den hade en pojke på ett och ett halvt år, Jon Ersson, somnat intill en björnhona och hennes ungar efter att först ha lekt med dem och matat dem med lingonkvistar. Under tiden hämtade pojkens äldre syster barnens mor, som kom rusande och skrämd bort björnen.

Huruvida von Braun kände till sagan om Alvhilde eller inte är ovisst. I anslutning till den tolv strofer långa dikten ursprungligen publicerad i hans poetiska kalender *Herr Börje* från 1851 tycks han snarare angelägen om att framhäva innehållets faktiska bakgrund. I en fotnot skri-

ver han: »Den rörande händelse, som här behandlas, har, enligt en norsk tidning, verkligen inträffat med ett litet barn från Särna socken, den 25:e september 1850, hvid vilken tid barnets moder afflyttats till sin *säter* vid norska gränsen, för att därstädes beta sina kreatur.«⁶ Det berättas även om händelsen under rubriken »Särna den 2 jan 1851« i *Tidning för Fahlus stad och län* den 16 januari 1851.⁷ Man kan anta att von Braun med sin fotnot ville göra dikten mer spännande. Samtidigt kunde diktens titel, »Stark i sin oskuld«, i relation till innehållet och dess autenticitetsanspråk fungera som ett slags bevis för den romantiska synen på barn.

von Brauns dikt inleds på ett välklingande sätt:

Liten pilt i fjällskog gick:
Rosig kind och änglablick,
Munnen röd som tufvans bär...
»Kors! hvad jag är ensam här!« – tänkte gossen.

I dikten framhävs motivet med det ensamma och utsatta barnet genom att den syskonskara som deltagit i Särna inte finns med. Här stultar piltens »så späd«, och han tänker i andra strofen att han är sin »egen karl«. Strax provas piltens mod och mandom då två djur kommer »lufsandes«. De beskrivs som »stora, grymma, lurfiga«. Till skillnad från läsaren inser pojken inte hotet: »Jag fick sällskap, det var bra!«, tänker han. Genom att han inte förstår vad det är för djur främmandegörs björnarna. Han uppfattar i alla fall att den största björnen är »sur«. Mot bakgrund av det rykte som en uppretad björnhona med ungar har, fungerar underdriften »sur« spänningsskapande. Pojken önskar att han kunde fråga »mor«, och – för rimmets skull? – tänker han att de två djuren kanske är »kor«.

Björnens kraft och grymhet kontrasteras även fortsättningsvis mot det lilla, oskyldiga barnets totala naivitet:

Och han gick dem glad emot,
Såg ej ögats mörka hot,
Såg ej hur de grina' till –
»Jag med dem nu leka vill« – tänkte gossen.

I denna filtrerade dikt fungerar pojakens okunskap om den uppenbara hotbilden spänningsskapande. von Braun arbetar vidare med denna kontrasteringsteknik och framhäver pojakens »fromma« tolkning av björnens agerande:

Och emot den skarpa tand
Sträckte piltens lita hand:
Djuret lyfte då sin ram...
»Kors, hvad du är snäll och tam!« – sade gossen.

I linje med diskursen om det oskyldiga barnet understryks gossens tillit till de lurviga djuren liksom hans oförmåga att överhuvudtaget kunna tänka ont om en annan varelse. Han är därmed en sentida bror till Alvhilde, och liksom sin föregångare i Särna bjuder han på bär och kan konstatera: »Ser man bara, det går åt«. Så småningom drar björnhonan in sina klor, trycker ner sin egen unge framför sig och får sällskap även av pojken. Han somnar medan »Nalle fromt på honom såg«. Pojkens oskuld förstärks av det faktum att han drömmer att han ligger i sin mammas famn. Det är en total tillit han känner. Efter en stund väcks han av sin mors skrik och djuren flyr. »Store Gud! Du lefver än?« utbrister modern till pojken som klagande kontrar: »Mamma! Du skrämt bort min vän«.

Värd att uppmärksamma i von Brauns dikt är hans teknik att raskt måla upp några beskrivande rader som anger situationen och sedan låta dessa följas av pojakens direkta tal. Detta förstärker intrycket av att pojakens perspektiv är naivt. Man kan också notera författarens gestaltning av själva barnet som barn. Trots att vi läser dikten i ljuset av diskursen »det oskuldsfulla barnet« så är porträttet varken distanserat eller sentimentalt. Tvärtom. De strofer där pojken kastar sig mot björnhonan, klappar på henne och drar och sliter i hennes päls är skildrade med realism och viss humor. Här har von Braun sannolikt inspirerats av hur episoden beskrivits i pressen. I *Tidning för Fahlus stad och län* berättas om hur pojken går fram till björnen, kastar riskvistar på den och sedan matar än

den ena, än den andra med lingon. Då den stora björnen »tycktes vilja taga det mesta för sig, afspisar han honom med tillropet: 'inte du nu!' och räcker bären åt den unga«. Till sist slår han sig ner, smeker björnarna och lägger huvudet på björnhonans länd, »liksom för att bereda sig ett sofställe.«⁸

Mors lilla Olle

Som framgått finns det ett uppenbart intertextuellt samband mellan dikten om pojken och björnen och den kända visan av Alice Tegnér (1864–1943). Hennes bearbetning av »Stark i sin oskuld« gavs ut 1895 i häfte 3 i *Sjung med oss, mamma!*. Den titelvisan då hade, »Olle i skogen«, ändrades senare till den mer kända »Mors lilla Olle«. Därefter har den förekommit i en mängd visböcker för barn, och beroendet av föregångaren syns som ett diskret »Efter W.v. Braun«.⁹ I *Mors lilla Olle och andra visor af A.T.* från 1903 finns Elsa Beskows berömda illustration till visan, där det framgår att den björn som Olle träffar är en verklig »zoologiskt riktig« björn och inte en gestalt ur sagan. I förordet konstaterar Beskow att alla Sveriges barn, både i »de stora fina stadshusen och de små rödmålade stugorna«, sjunger Tegnérns visor. »Hvilket svenskt barn kan ej 'Bä, bä, hvita lamm' och 'Mors lilla Olle'?,« undrar hon.¹⁰ Hennes retoriska fråga pekar på visornas stora spridning redan vid 1900-talets början.

Tegnérns visdiktning för barn ska ses i ljuset av barnkulturens breddning och fördjupning i Sverige åren runt det förra sekelskiftet. När man lägger hennes barnvisa om fyra strofer intill von Brauns dikt om tolv, blir det tydligt att den är resultatet av en medveten omdiktning för en barnpublik. Ur von Brauns omfattande dikt väljer Tegnér ut den introducerande och den avslutande strofen och placerar däremellan de två nyckelstrofer som mest effektivt bidrar till att den spännande intrigen inte går förlorad. Språket är relativt modernt, rytmen

taktfast och de osångbara knöligheterna i von Brauns dikt är bortslipade. Hon använder sig delvis av samma teknik som sin föregångare, bland annat användningen av historiskt presens och växlingen mellan å ena sidan tredjepersonberättarens beskrivningar av barnet, å andra sidan barnets egen röst:

Mors lilla Olle i skogen gick,
rosor på kind och solsken i blick.
Läpparna små utav bär äro blå.
»Bara jag slapp att så ensam här gå.«

I Tegnérns version kan man dessutom finna att pojken fokaliseras på ett sätt som gör att hans upplevelse av situationen tycks återspeglad även i det som berättas i tredje person. Visans andra strof ger ett tydligt exempel på detta:

Brummelibrum, vem lufsar där?
Buskarna knaka', en hund visst det är.
Lurvig är pälsen, men Olle blir glad.
– Å, en kamrat, det var bra, se god dag!

Denna strof kan jämföras med motsvarande passage hos von Braun:

Svarta djur nu kommo två,
Lufsandes, dit han sågs gå:
Stora, grymma, lurviga –
»Jag fick sällskap, det var bra!« – tänkte gossen.

Vid en jämförelse framträder Tegnérns utvecklade gehör för ordens rytm- och ljudmässiga kvaliteter. Bland annat arbetar hon med både alliteration och vokalrim. Dessutom tycks scenen hos Tegnér framställd med en större dramatik genom att inledas med flera onomatopoetiska ord, »brummelibrum«, »lufsar« och »knakar«, och först därefter avslöjas att det, i Olles ögon, är en »hund«. Tegnér använder alltså det dramatiska greppet »fördröjd entré«, medan von Braun redan i strofens första versrad avslöjar att två svarta djur är i antågande.

Trots att Tegnér arbetar med en annan dramatisk pregnans än von Braun är den senares dikt ändå hemskare så till vida att björnarnas farlighet är fullt uttalad. Tegnér framstår som

mer solidarisk med pojken och strävar efter att se med hans blick, med andra ord efter att fånga det barnliga perspektivet. Detta blir tydligt även i strofen där det blir närkontakt mellan pojken och björnen:

Klappar så björnen med händer små,
räcker fram korgen, – Se här, smaka på!
Nalle han slukar mest allt vad där är.
– Hör du, jag tror att du tycker om bär.

Detta kan jämföras med von Brauns formuleringar »skarpa tand« som kontrasteras mot »liten hand«. Tegnérns bearbetning av dikten avslöjar således en del om hennes uppfattning om den barnpublik hon vände sig till, visan skulle vara spännande men inte för hemsk. Dessutom fanns kanske en strävan att ge historien ett, ur barnperspektiv, »bättre« slut. Gossen i von Brauns dikt konstaterar klagande att modern skrämt bort hans vän, medan Olle vädjar till sin mamma att hon ska be djuret komma tillbaka.

Att björnen hos Tegnér framställs mindre skrämmande kan också bero av den historiska kontexten, något Lennart Reimers redogör för i *Alice Tegnérns barnvisor*. Situationen för björnen, som hade funnits i ett stort antal och utgjort ett reellt hot för människor och djur i den fåbodkultur som episoden med Jon Ersson ger en glimt av, hade börjat förändras. Under andra halvan av 1800-talet började rovdjuren försvinna allt mer till följd av jakt och förändringar i skogs- och jordbruk.¹¹ Den kraftiga minskningen av björn ledde till att man 1893 avskaffade statliga skottpengar för att förhindra vidare utrotning. Den fortsatta minskningen av stammen ledde till ytterligare skärpningar i lagen på 1910- och 20-talen.¹²

I och med att romantikens syn på barnet fick större genomslagskraft i barnlitteraturen runt det förra sekelskiftet, och att människans relation till björnen förändrats, blev motivet med ett barn och en björn i fredlig samvaro så småningom allt vanligare. Då Alice Tegnér skrev sin visa hade alltså den gamla rädsan för björnen börjat avta – och idylliserats. Kanske sjöng

barnen »Björnen sover, björnen sover« med andra förtecken än tidigare. 1897 bidrar Tegnér med en tonsättning av en liknande gammal ramsa, »Björnleken«, till tidningen *Jultomten*. Här ska barnen enligt instruktionerna både hantera »björnen« och låta sig jagas av den.¹³ I Tegnérns produktion kan man alltså se att den moderna barnvisan och gamla lekar och ramssor med rötter i äldre tiders björnskräck smälter samman och tar sig nya och nygamla uttryck. Romantikens barnsyn överförs på björnen genom den nära relationen den får till barnet. Björnen domesticeras genom barndiskursens inkluderande exkludering.

Flickorna och björnen

Det är som framgått inte bara möten mellan pojkar och björnar som skildras i litteraturen. Exempel på berättelser om flickors möten med björnar är den nämnda »Lilla Alvhilde« från 1826 liksom Wendela Hebbes återberättelse av von Brauns dikt från 1871, där hon bytt ut pojken mot en flicka.¹⁴ För många vallflickor och fåbodstintor kunde björnmöten vara en realitet och de sjöng sånger och uttalade trollformler mot björnen.¹⁵ Även Alice Tegnér laborerar med motivet flicka-björn i sitt första vishäfte, *Sjung med oss, mamma!* från 1892, alltså tre år före »Mors lilla Olle«. Visan handlar om två små flickor som går till skogs för att plocka nötter. Där träffar de en björn som har »så lurviga fötter«. Refrängen utgörs av björnens ord till flickorna: »Kras, kras, nu krasar jag er, nu krasar jag era små fötter.«¹⁶ Vidare kan man 1891 i Natanael Beskows illustration till sagan »Skogens prinsessa« av Eugenie Beskow se en lojt framåtlutad prinsessa makligt ridande på en väldig björn.¹⁷ Även flickan i Mollie Faustmans *Malins mid-sommar* får i triumf rida hem på en björn, detta som belöning för sin godhet; hon hade givit bort alla sina klädesplagg till fryсандe djur.¹⁸

Motivet med flickan och björnen blev kort sagt mycket vanligt. Några av dess rötter kan

spåras till de i stora delar av världen spridda sagorna på temat flickan och brudgummen i djurhamn, »Skönheten och odjuret« och »Snövit och Rosenröd« är två exempel.¹⁹ Folkfantasins benägenhet att förse björnen med gudomliga/mänskliga drag tar sig uttryck i de många och allmänt trodda skildringarna av könsförbindelser mellan kvinnor och björnhanar.²⁰ En sådan finns att läsa i Olaus Magnus *Historia om de nordiska folken*, första gången utgiven 1555. Där berättas det om hur en flicka blir bortrövad av en björn som så småningom också blir far till hennes barn.²¹

Detta är exempel på hur människan berättar och diktar historier som utforskar gränsen mellan natur och kultur, så väl i den yttre världen som inom människan själv. I Olaus Magnus historia handlar det uppenbarligen om sexualitet och omöjlig kärlek. Mannen/björnen som överträtt normerna får betala med sitt liv. Vi känner även igen folksagens mönster där inte bara gränsen djur/natur utan också barn/vuxen utforskas och tematiseras. Övergången från barnstadiet till vuxenblivandet kan gestaltas genom bortrövande, fångenskap, djup och lång sömn, perioder av ensamhet i skogen och liknande. I det här fallet utvecklas flickan till kvinna och mor.

Det finns även berättelser då det omvända sker; det är flickan som gör intrång hos björnarna. I den spridda sagan »Guldlock och de tre björnarna« går en liten flicka olovandes hemifrån, kommer till ett hus i skogen där allt finns i tre storlekar. Hon provsitter en stol, äter av gröten och ligger i sängen. Där somnar hon men blir snart uppväckt av de tre björnarna som bor i huset. Förskräckt rusar hon hem till mamma.

Denna saga har man försökt knyta till den brittiske poeten Robert Southey och hans »The Story of the Three Bears« publicerad i *The Doctor* 1837. I den är det en gammal kvinna som gör intrång hos tre – manliga! – björnar och som jagas därifrån.²² Det har dock visat sig att den förekommit i skilda varianter både före och efter Southseys skriftliga version. Det intressan-

ta är i stället vad som händer med sagan när den presenteras mer entydigt för barn. Då har den vuxna, häxlika, kvinnan från Southseys saga förvandlats till ett sött, guldlockigt barn och de tre manliga björnarna, som redan i Southseys version är antropomorfa, har förvandlats till en familj med mamma, pappa och barn. Kvinnans möte med det maskulina och sexuella försvinner alltså gradvis. Sagan blir en betydligt mindre skrämmande historia med endast en doft av varningssaga. Den moderna sagan gör inte bara björnen till (barnslig) kultur, den kontrollerar därigenom även naturen som sexualitet.²³

»Oskuldens vandring«

En än mer tydlig barnsaga där motivet »flicka möter björn« ingår är Helena Nybloms (1843–1926) »Oskuldens vandring«. Enligt Eva Nordlinder är Nyblom en av de mest produktiva, uppskattade – och intressanta – av alla de många sagodiktarna som var aktiva vid det förra sekelskiftet.²⁴ »Oskuldens vandring« publicerades i *Bland tomtar och troll* 1912 och illustrerades av sagosamlingens populäraste konstnär, John Bauer. I sagan får vi följa en liten ljuslockig prinsessa, Bella, som rymt från sitt strängt övervakade hem. Hon ger sig ut i skogen där hon möter en lång rad djur, en orm, en björn, en korp, en svan. För varje möte gör hon sig av med ett ting eller ett klädesplagg, och till sist hjälper det sista djuret, en örn, henne hem.

Bellas möten med dessa djur ges stort utrymme. Mötet med björnen inleds med att hon överraskas då hon står och plockar hallon. Det var inte hennes »dadda« som kom och hämtade henne utan »en stor, tung björn som stod ett stycke ifrån henne och såg på henne med sina små lömska ögon«. Flickan tror, utifrån känt mönster, att det är en »väldigt stor hund« hon har framför sig. Eftersom hon inte har något bröd bjuder hon sin »lilla vän« på hallon. Björnen »lufsar« fram till flickan, äter hallo-

nen, slickar omsorgsfullt hennes fingrar och tittar sedan »nyfiket« på henne.²⁵

Därefter börjar flickan hantera björnen på samma sätt som barnen gör i berättelsen om Jon Ersson och i dikten av von Braun. Hon tänker att djuret plågas av den tjocka pälsen och hon önskar att den kunde klä av sig, liksom hon tagit av sig sin klänning. Hon drar handen genom björnens päls och det hela avslutas med att hon kysser den på nosen. Detta är en spektakulär scen som laddas av tidigare skildringar av möten mellan flicka/kvinna och björn. Det är också en av de scener som John Bauer väljer att illustrera. I bilden har björnen samma position och funktion som älgen eller trollen i andra bauerillustrationer, där dessa kontrasteras mot en fin, ljus och skir kvinnogestalt. Björnen är mycket naturalistiskt målad, till och med »puckeln« på ryggen finns där, men ögonen uttrycker en dum förvåning. Kanske är detta uttryck ett arv från fabeldjuret björnen, som visserligen framställdes som stark men också som enfaldig och godtrogen.²⁶

Nu stryker sig björnen brummande mot flickan. När hon lägger armarna om halsarna på björnens ungar och frågar om det är hennes, ler den milt »som om den ville säga: Ja, det kan du väl begripa.« Därefter uttrycker den sin uppskattning då hon försöker introducera björnungarna i hallonplockningens sköna konst, vilket skildras med realism:

De rusade över benen på henne så att hon knappt kunde stå upprätt och kastade sig med en glupskhet över hallonen. Deras tungor hängde ut mellan deras vita tänder och ögonen nästan vindade av bara iver att få sluka bären.

– Ja, ja! Ja, ja! Inte så vilda, små barnungar, sa hon förmanande medan de trängde allt djupare in bland buskarna.²⁷

Till sist leder deras kiv dem in i skogen, mamman lufsar efter och mötet är förbi.

Den snabbt växande konstsgogenren, som Nyblom var en del av, var populär men utsattes också för kritik. Just sagan »Oskuldens vandring« använder Hans Holmberg som ett

av exemplen på genrens förfall. Denna »näpna småbarnssaga« ser han som ett »nedfallet kart från folksagans stamträd«. ²⁸ Enligt honom är varje avsteg från folksagotraditionen något negativt. Nordlinder ser däremot detta som något positivt och konstaterar att en skicklig konstsgöförfattare som Nyblom kan blanda stoff från folksagor, svensk folketro och antika myter med litterärt, framförallt romantiskt, allmän-gods. Hon visar också att sagornas slut gestaltas väsentligt annorlunda i konstsgagan jämfört med folksagan. I den tidigare kan en »annan« lycka vinnas av huvudpersonen, en lycka som, enligt Nordlinder, »snarare följer personlighetsprincipen än folksagans schemabundna lyckliga slut.« Viktigare mål än bröllop och uppåstigande på tronen är självförverkligande och hängivenhet.²⁹

I »Oskuldens vandring« återfinns det välkända mönstret från folksagan, hem-uppbrott-äventyr-återkomst, och en prinsessa står i centrum. Men prinsessan utvecklas inte från flicka till kvinna i Nybloms saga, och räddas inte av någon prins. Hennes äventyr sträcker sig över en dag men skulle ändå kunna ses som ett symboliskt utforskande av olika dimensioner i naturen, av henne själv och, kanske, av hennes framtida »kvinnliga« krafter. Flera av de djur hon möter är honor med ungar. Att hon klär av sig klänning, halsband och linne och berövas sin krona kan samtidigt ses som att hon kläs av det »klädda« och civiliserade barnet och sitt genus. Dessutom går hon utanför sin sociala roll, prinsessan.

Nybloms saga kan förstås utifrån diskursen om det rena, naturliga och oskuldfulla barnet. Här manifesteras barnets samhörighet med naturen, och prinsessans oskuld och godhet – men också lekfullhet – upprättar en förbindelse med djuren. Bella är bara fyra år, totalt naiv och inser inte att dessa skulle kunna vara farliga. I linje med de romantiska föreställningarna talar hon till allt som har liv i naturen. Det är hon som »förför« djuren med sin lek och dans, eller stör dem med tjut och oväsen. När Bella kommer

hem, naken, frågar de förtvivlade föräldrarna vad hon gjort av sina kläder. »Det vet jag verkligen inte«, svarar hon förläget. »Men ni får inte gräla på mig för jag har haft så förskräckligt roligt.«³⁰ Det är också sagans avslutande ord.

Året efter Nybloms saga »Oskuldens vandring« publicerades Helge Kjellins »Sagan om älgturen Skutt och lilla prinsessan Tuvstarr«, i *Bland tomtar och troll*. Kanske var den en replik till Nyblom? Tuvstarr mister också sin klänning, sin krona och sitt halsband på sin färd med älgen genom skogen. Men hon förblir i sagans avslutning sittande vid en tjärn, blickande ner på sig själv i en vattenspegel förvandlad till, eller snarare fångad i, en blommas skepnad. Ibland kommer älgen och tittar på henne.³¹ I Nybloms saga blir utgången för huvudpersonen en annan. Hon är med sin oskuldskraft inte bara ett exempel på det gudomliga, goda barnet, hon är också i hög grad ett exempel på det fria barnet – en diskurs som blev mer dominant efter 1945 då Pippi Långstrump, och andra barn som också tyckte om att ha »förskräckligt roligt« bortom vuxenvärldens synfält, gjorde entré i barnkammaren.

Björnen i 1900- och 2000-talets barnkultur

I ett arbete om John Bauers konst har Gunnar Lindqvist kommenterat illustrationen till Nybloms »Oskuldens vandring«: »När den lilla prinsessan kysser den stora björnen på nosen har hela den svenska folktrons respekt för naturen och för skogens djur avväpnats.«³² Men 1912 hade inte bara »naturbjörnen« trängts tillbaka – då hade också »nallebjörnen« blivit en succé. När de mjuka nallebjörnarna började produceras var marknaden väl förberedd med hjälp av visor, sånger, sagor och både träleksaker och mekaniska dansande björnar. Genom att nallebjörnen lanserats som leksak för både flickor och pojkar och som maskot för vuxna blev den genast en kommersiellt framgångsrik produkt.

Att den mjuka björnen blev en *teddy*-björn har med dess koppling till den amerikanske presidenten Theodore Roosevelt att göra. Historien om hur han räddat en björnung från att skjutas kommer av en feltolkning av en karikatyr i *Washington Post* som 1902 kommenterade en gränstvist. Bilden, där presidenten och en grizzlybjörnung figurerar, hade större genomslagskraft än de bakomliggande sakhållandena. Myten blev seglivad och de amerikanska leksakstillverkarna grep tillfället och började tillverka björnar som fick namn efter presidenten. Rooseveltbjörnar dök så småningom upp både i tidningar och i barnböcker, antropomorfa och gärna klädda i streck och stjärnor, och teddybjörnen blev något av en nationalsymbol.³³

Även i Europa började nallebjörnar produceras under tidigt 1900-tal. Den berömda tyska Steiff-björnen har man också velat knyta till den amerikanska karikatyrteckningen, men den är snarare resultatet av en vidareutveckling av familjen Steiffs mjuka djur som redan fanns i produktion. Den stora nyheten var att dessa björnar hade rörliga lemmar som gjorde att de både kunde stå upprätt och gå som riktiga björnar. När engelsmännen började tillverka sina egna björnar gjordes kroppen rundare och lemmarna kortare, vilket bidrog till att den blev mer lik ett barn. I Sverige kom en nalletillverkning i större skala igång först efter andra världskriget. Fram till dess kunde importerade nallar köpas per katalog eller i leksaksaffärer.³⁴

Även i litteraturen blev nallen allt vanligare. Lena Kåreland och Barbro Werkmäster som studerat björnen i barnlitteraturen konstaterar att den rikliga förekomsten i 1900-talets barnböcker beror på att björnen, det vill säga naturbjörnen, har fått förstärkning av sin släkting, nallebjörnen. »På sitt fridsamma och vänliga sätt har nallen«, menar de, »banat väg för allt vad björnar heter.«³⁵

I takt med att björnen domesticerats och nallen blivit allt vanligare i barnkulturen har också en saga som den om »Guldlock och de tre björnarna« förändrats. Den fanns som bilderbok

redan 1869, med sparsamt klädda och björnliknande björnar. I de äldre bilderböckerna kunde björnarna ryta och vara ganska arga över intrånget. Därefter har de blivit alltmer antropomorfa och vänligt sinnade. I Aina Stenberg-Masolles *Pappa Ruff, mamma Muff och lilla Tusse* från 1941 blir de riktigt lessna då Guldlock försvinner ut genom fönstret. Varför stannade hon inte kvar och lekte med lilla Tusse? I Kerstin Frykstrands version från samma år är det björnarna som i pur förskräckelse hoppar ut genom fönstret när de upptäcker Guldlock. Dagen efter går Guldlock tillbaka till stugan med en hink soppa och sin mamma i sällskap. Därefter plockar mammorna blåbär medan Guldlock och lilla nallebjörn leker tillsammans. I nyare varianter händer det att Guldlock pussar björnarna på nosen. I några sagor är björnarna mer lika nallebjörnar än riktiga björnar och ju snällare björnarna är desto mer ombonat är deras hem.³⁶ Berättartonen har också blivit mindre moraliserande.

En omständighet som utvecklingen av de tre björnarna i sagan om Guldlock pekar på, är den genomslagskraft nallen som »barn« visat sig ha. I nallebjörnsungen möts barnet och björnen. Skillnaden mellan att vara »barnslig« och »björnslig« blir allt mindre. I 1900-talets många bilderboksvarianter av sagan är det snarare regel än undantag att den lilla björnen framställs som ett »barn« med barnanpassade föremål och leksaker – ja, till och med teddybjörnar ingår i den lilla björnens lekturstning. Detta diskursiva sammanförande, denna metaforiska överföring, blir ett mycket viktigt sätt att skapa kulturbjörnen som en symbol för kontrollen av naturen.

Viktig för denna utveckling har A.A. Milnes böcker om Nalle Puh varit. Böckerna om denna förmänskligade leksak började ges ut 1926 och har med sin psykologiska realism och filosofiska potential blivit allåldersböcker och klassiker. Även i seriernas värld är nallen frekvent som barnets alter ego eller vän. Daniel Werkmäster som studerat motivet har konstaterat

att seriebjörnarna kan delas in i två grupper utifrån sina egenskaper. En som är mer trögtänkt, passiv, slö och livsnjutande. En som är mer aktiv och spänningssökande. Gemensamt för dem alla är emellertid deras goda hjärtan. Deras fysiska styrka finns kvar, men den används på det godas sida. »Den barnsliga läsaren upptäcker snart att björnen i serierna står i barnets tjänst«, påminner Werkmäster, »för deras talan mot vuxna, det vill säga den mer ogenomträngliga vuxenvärlden.«³⁷

Inom barnlitteraturen har man inte kunnat skönja någon avmattning vad gäller nallemotivet. Snarare tvärtom. Björnen finns i faktaböcker, pekböcker, poesi och bilderböcker som i sin tur kan vara av många slag: familjeskildringar, relationsdramatik, filosofiska betraktelser, utvecklingshistorier, deckare, mysterieböcker och naturskildringar. I många av bilderböckerna står en stor och en liten björn i centrum. Parallellen till de motsvarande stjärnbilderna är ibland implicit, ibland explicit. När de två björnarna är ett syskonpar kan psykologiskt realistiska skildringar bli resultatet. När det handlar om en äldre, mer vuxen och erfaren björn, och en yngre, hjälplös björn, predikas kamratskap och solidaritet mellan äldre och yngre.³⁸

I vissa bilderböcker har björnarna illustrerat såväl heteronormativitet och traditionella genusmönster som alternativa samlevnadsformer och uppluckrade gränser för vad en riktig flick- eller pojknalle får göra. En rosett på en flickbjörn och ett par blå hängselbyxor på en pojkbjörn kan vara tydliga genusmarkörer, men då naturbjörnens styrka och nallebjörnens mjukhet och godhet sammanförs i bilderbokens nallebarn kan deras genusrepertoarer utvidgas.

För att sammanfatta har nallebjörnen genom sitt sätt att förena barn och natur erbjudit en öppen, rund form att fylla med olika egenskaper, vilket också gjorts. Med en tillbakablick på det senaste århundradets barnlitteratur kan man konstatera att flera barndomsdiskurser möts i nallebjörnarna – vilket tillåter dem att laddas med en mängd positiva egenskaper. Det »onda

barnet« lyser oftast med sin frånvaro. Inte heller onda äldre björnar är vanliga.

Inte ens när en av 2008 års »nalleböcker« tar upp ett så ovanligt ämne som en familj där pappan sitter i fängelse, får vi möta någon osympatisk björn. Den stora björngestalt som den lilla björnen i *Pärlor till pappa* till sist får hälsa på – i högst en kvart – är en varm, god och trygg bamsebjörn i röd scarf.³⁹ I skildringen av den lilla björnens längtan och kamp för att ta sig till pappan, möts diskurserna om det sårbara respektive det kompetenta barnet. I skildringen av den stora björnen utnyttjas nallebjörnens positiva laddning för att förhöja den lilla björnens känsla av sorg och saknad. I boken *Vet du hur mycket Gud tycker om dig?*, också i 2008 års barnboksutgivning, har nyttjandet av nallebjörnens positiva laddning drivits till sin spets. I en diskursiv legering smälter här det goda, oskuldsfulla och gudomliga ihop i bokens slutscen, där gränsen mellan nallebjörnen, barnet, modern och Gud luckras upp.⁴⁰

Som barnkulturellt varumärke är nallebjörnen följaktligen starkt och till synes obefläckat. Nallebjörnen används med sin koppling till barn och barndom för både altruistiska, pedagogiska, kulturella och kommersiella syften. Vid nallebjörnskonserterna skänker svenska barn mjukisdjur till barn på barnhem i andra länder. När Odd Fellow utropar ett barnens år blir symbolen för detta en »Odd-björn«. På den Internationella Nalledagen den 27 oktober – Theodore Roosevelts födelsedag! – bjuder biblioteken in till en rad aktiviteter som bygger på den koppling mellan barn, björnar och böcker som jag här har pekat på. Nallen ska inspirera barn att läsa – bland annat om nallebjörnar som i sin tur visar vad barn är och kan vara.

Sena tiders Ollar och mammor

Hur ser det då ut för Olle och hans lurvige vän i en tid när nallebjörnen ger idel positiva as-

sociationer men då den svenska björnstammen samtidigt har ökat kraftigt, både vad gäller antal och utbredningsområde, och då rovdjursfrågan diskuteras hett i olika medier? I skriften *Är björnen farlig?* är syftet att lugna alla oroliga som inte vågar besöka sina bärmarker längre. Visan om Olle bildar utgångspunkt, men det är utifrån det »vuxna« perspektivet. »Det mest kända, enskilda mötet i Sverige mellan en människa och en björn har egentligen aldrig ägt rum« konstaterar författarna, men menar att detta möte ändå har präglat generationer av svenskar och deras bild av björnmötet, »av björnen som en lömsk och farlig varelse.« Moders skrik avbröt inte bara leken, konstaterar de, utan har etsat sig fast »och ekar fortfarande i öronen på alla dem som aldrig har sett, än mindre mött, en björn i vilt tillstånd.«⁴¹

Utifrån aktuell björnforskning och statistik utreder björnprojektet svaret på frågan om björnens farlighet och ger råd och riktlinjer att följa, om man mot förmodan skulle råka möta den skygga björnen i skogen. Budskapet är att om man behandlar björnen med respekt och inte skadar eller hotar den, så visar den sin respekt tillbaka genom att avlägsna sig. Till sist återknyter författarna till visan om Olle och konstaterar att mamman inte hade behövt vara så rädd, åtminstone inte för Olles skull. Pojken satt lugnt och stilla och var naturlig. Björnen själv visade inte något tecken på att han kände sig hotad, »snarare visade han en tydlig nyfikenhet på den lilla lintotten som stillsamt satt och jollrade i blåbärsriset.«⁴²

Som en reaktion på all statistik och information om lämpligt beteende vid björnmöten skulle man kunna uppfatta bilderboken *Mammas lilla Olle* från 2008 av Cecilia Davidsson och Helena Davidsson Neppelberg. Handlingen är förlagd till nutid, men historien om Olle följer handlingen i visan, ibland med nästan ordagranna citat. »Hör du, jag tror att du gillar blåbär!« säger Olle till den gigantiska björnen. Här finns också en intertextuell koppling till Elsa Beskows saga om den lilla gumman: »Nu

får mamma se lilla Olle och den stora björnen och det stora gapet och de stora vassa tänderna.« Här krockar sagans eufemismer med fiktionens verklighet – det är skillnad på gummans katt och Olles björn – som återges med svarta, skarpa konturer och heltäckande bjärta färger.

Det låte som modern därefter frambringrar går långt utöver visans korta utrop. Här stiger skriet mot skyn med hjälp av de växande bokstäverna IIIIIHHHHH. Förutom Olles vita ansikte, några svarta stammar och konturer är hela landskapet *totalt* blodrött. Inte bara björnen flyr, samtliga djur försvinner och hela naturen berövas allt liv. Till sist kommer djuren tillbaka, alla utom björnen. Boken avslutas med en blinkning till Beskow och en försäkran: »Men björnen, den sprang bort för alltid.« Och ut ur bilden springer en liten, liten brun björn.⁴³

Skriet i *Mammas lilla Olle* kan tolkas på många sätt. Utifrån barnets perspektiv, kan det visa temperaturen i upplevelsen av en förälders skräck. När mamma skriker dör allt. Utifrån den vuxnes perspektiv kan det symbolisera sorgen inför det oundvikliga: det går inte att fullt ut kontrollera ett barn och skydda det från alla faror i livet. Det kan också symbolisera ilskan inför det omöjliga: hur mycket vi vuxna än för-

söker diskursivt kontrollera barndomen så kan andra barn och barndomar alltid bryta in.

Och slutligen: kanske handlar skriet om relationen människa och björn? Kanske artikulerar det röda skriet vår frustration över att vi inte lyckats tämja björnen? Vi har fångat den i myter, sagor, ramsor och visor. Vi har förminskat den med noa-ord och försökt beveka den med lock, pock och smicker. Vi har ristat runor på dess klor. Vi har fångslat den med nosringar, grimmor och galler. Vi har försökt förvandla naturbjörnen till en kulturbjörn. Vi har domesticerat den i nallebjörnen, laddat den och gjort den till lika delar oskyldigt barn och vis vuxen – utan att riktigt lyckas.

Hur vi än gör kommer mötet mellan barn och björn att vara om inte sant så åtminstone sannolikt. Olle + björn = sant. Och Bella + björn = sant. Mammans skrik kommer att fortsätta ljuda genom seklen, och så länge barn uppfattar sig själva utifrån barndomsdiskursen det oskyldiga, goda, fria barnet kommer mamma att skrika för oförstående öron. Vår tids barn har ju både tagit del av barnkulturens spännande björnmöten, som aldrig varit våldsamma, och läst om björnsliga gestalter, som aldrig varit särskilt farliga. Barn + björn = nalle. Men en dag, när barnen inte är barnsliga längre, kommer de kanske att skifta perspektiv.

1. Barbro Johansson, *Kom och ät! Jag ska bara dö först...: Datorn i barns vardag*, diss, Göteborg: Etnologiska fören. i Västsverige, 2000, s. 145 ff.
2. Karin Helander, *Barndramatik och barndomsdiskurser*, Lund: Studentlitteratur, 2003, s. 12 f.
3. Maria Nikolajeva, *Bilderbokens pusselbitar*, Lund: Studentlitteratur, 2000, s. 55 ff.
4. Se Henrik Otterberg (red.), *Bernströms bestiarium: En djurens nordiska kulturhistoria*, Stockholm: Atlantis, 2008, s. 51 och Barbro Werkmäster och Lena Kåreland, »Björnen i barnlitteraturen«, i Barbro Werkmäster, Eva-Lena Bengtsson & Per Peterson (red.), *Nallebjörnen: en bok om björnar och nallar i*

- våra lekar och våra hjärtan*, Stockholm: Författarförlaget, 1987, s. 69.
5. Werkmäster & Kåreland, »Björnen i barnlitteraturen«, 1987, s. 69 ff.
6. Wilhelm von Braun, *Herr Börje: poetisk kalender!* af Wilhelm von Braun, Stockholm: Joh. Beckman, 1851, s. 49–51.
7. »Särna den 2 jan 1851«, i *Tidning för Fahlu stad och län*, 16.1 1851.
8. Citat enl. *Wilhelm von Braun-sällskapet: Årsskrift 1994*, årgång 1, Vendela, s. 18.
9. Utgivningen av Tegnérns tidigaste vishäften utreds i Göte Klingberg, »Alice Tegnérns 'Sjung med oss, mamma!'«, i förf:s *Folklig vers i*

- svensk barnlitteratur*, Stockholm: Natur och kultur, 1994, s. 147–165.
10. *Mors lilla Olle och andra visor / af A.T.*: med bilder af Elsa Beskow, Stockholm: Fr Skogslunds förlag, 1903.
 11. Lennart Reimers, *Alice Tegnér's barnvisor*, Skrifter från Musikvetenskapliga institutionen, Göteborg: 8, diss, Stockholm: Edition Reimers, 1983, s. 185.
 12. *Rovdjuren och deras förvaltning*, SOU 2007:89, s. 98.
 13. Alice Tegnér, »Björnleken«, i *Jultomten: Skolbarnens jultidning*, Stockholm, Svensk Läraretidning, 1897.
 14. Wendela Hebbe, *I skogen: sannsagor för ungdom*, Stockholm: Hjerta, 1871.
 15. Johannes Ekman, *Skogen i vårt inre: Utmark och frihetsdröm*, Stockholm: Carlssons, 2008, s. 318.
 16. Alice Tegnér, »Flickorna och björnen«, i *Sjung med oss, mamma!*, Stockholm: Skoglund, 1892, s. 18–19.
 17. Eugenie Beskow, »Skogens prinsessa«, i *För svenska barn: Sagor och berättelser*, Stockholm: Skoglund, 1896.
 18. Mollie Faustman, *Malins midsommar: ritad och rimmad*, Stockholm: Norstedt, 1910. Ytterligare ett exempel är den rimmade bilderboken *Sessalätts äventyr*, där Elsa Beskow låter björnen i sagan anspela på motivets höga frekvens i sina ord till den lilla prinsessan: »Du kan få rida lilla docka. Du vet väl att det brukas säj, / att sessor rider uppå –«. Rimmet som ska fyllas i är naturligtvis »mig«. Elsa Beskow, *Sessalätts äventyr; bilderbok av Elsa Beskow*, Stockholm: Bonniers Juniorförlag AB, 1980.
 19. Betsy Hearne, *Beauty and the Beast: Visions and revisions of an old tale*, Chicago and London: The University of Chicago Press, 1989, s. 1–7.
 20. Otterberg, *Bernströms bestiarium*, 2008, s. 50.
 21. Olaus Magnus, *Historia om de nordiska folken*, Stockholm: Gidlunds, 1982, s. 195–197.
 22. Robert Southey, »The Three Bears«, i *The doctor*, & C, London: Longman, Brown Green, 1848, s. 327–329.
 23. Se även Marina Warner, *From the Beast to the Blonde: On fairytale and their tellers*, London: Chatto & Windus, 1994, s. 301 ff.
 24. Eva Nordlinder, *Sekelskiftets svenska konstsaga och sagodiktaren Helena Nyblom*, diss, Stockholm: Bonniers Juniorförlag AB, 1991, s. 95.
 25. Helena Nyblom, »Oskuldens vandring«, i *John Bauers förtrollade sagovärld*, Stockholm: Bonnier Carlsen, 2009, s. 112 f.
 26. Per Peterson, »Fablernas björn«, i *Werkmäster, Bengtsson & Peterson (red.), Nallebjörnen*, 1987, s. 142.
 27. Nyblom, »Oskuldens vandring«, 2009, s. 115.
 28. Hans Holmberg, »Från folksaga till konstsaga«, i *John Bauer: En konstnär och hans sagovärld*, Stockholm: Nationalmuseum och LiberFörlag, 1982, s. 52.
 29. Nordlinder, *Sekelskiftets svenska konstsaga och sagodiktaren Helena Nyblom*, 1991, s. 195.
 30. Nyblom, »Oskuldens vandring«, 2009, s. 122.
 31. Helge Kjellin, »Sagan om älgturen Skutt och lilla prinsessan Tuvstarr«, i *John Bauers förtrollade sagovärld*, 2009, s. 143–149.
 32. Gunnar Lindqvist, *John Bauer*, Stockholm: LiberFörlag, 1979, s. 57.
 33. Rikard Åslund & Barbro Werkmäster, »Nallebjörnens historia«, i *Werkmäster, Bengtsson & Peterson (red.), Nallebjörnen*, 1987, s. 10 ff.
 34. Åslund & Werkmäster, »Nallebjörnens historia«, 1987, s. 14 ff.
 35. Werkmäster & Kåreland, »Björnen i barnlitteraturen«, 1987, s. 68.
 36. *Ibid.*, s. 74 f.
 37. Daniel Werkmäster, »Björnen som seriefigur«, i *Werkmäster, Bengtsson & Peterson, (red.) Nallebjörnen*, 1987, s. 132.
 38. Se t.ex. Ann-Madeleine Gelotte, *En björnberättelse*, Stockholm: Tiden, 1986.
 39. Maud Mangold (förf.) och Sassa Burgren (ill.), *Pärlor till pappa*, Göteborg: Kabusa böcker, 2008.
 40. Franz Hübner, *Vet du hur mycket Gud tycker om dig?*, övers. Anna Dunér & Markus Humbach, Örebro: Libris, 2008.
 41. Jan Erik Olson, Björkberg, *Är björnen farlig?: Skandinaviska björnprojektet*, Orsa: Björnprojektet i Orsa, Sven Brunberg, 2000, s. 3.
 42. Olson, Björkberg, *Är björnen farlig?*, 2000, s. 22 f.
 43. Cecilia Davidsson (förf.) och Helena Davidsson Neppelberg (ill.), *Mammas lilla Olle*, Stockholm: Alfabet, 2008.

Nyckelord: Barn- och ungdomslitteratur, björn, nalle, bilderbok, saga, barnvisa.

Keywords: Children's and young adult literature, bear, teddy bear, picture book, fairy tale, folk tale.

Summary

Children, bears and childhood discourses

This essay discusses texts that consider the meeting between children and bears. It looks at both meetings between two real individuals and the meetings between the child and the bear within one and the same individual, resulting in the teddy bear, and the clothed and talking bears of children's literature. These themes are studied in their historical context and analyzed with respect to the literary intertext and different childhood discourses.

The introduction provides a short presentation of the term »discourse« and how it is used as an analytical tool within research into the culture of children.

After presenting Hansen's »Little Alvhilde« from 1829 and von Braun's poem »Strong in his Innocence« from 1851 – supposedly based on a real event - Tegnér's song »Mother's little Olle« from 1895 is analyzed with respect to its predecessors. The analysis shows how the discourse »the innocent child« takes its form even here, but also how Tegnér develops the »childish« perspective and the tonal and rhythmic qualities of the text, as well as the portrayal of the bear. This portrayal is less frightening in Tegnér's song, probably because the fear of bears had begun to decrease, and the Romantic Era's idealized view of childhood had also begun to influence the view of the bear.

That section is followed by a discussion of the meeting between girls and bears in general, and in particular the meeting of Bella and the bear in Nyblom's story »An Innocent's Wandering« from 1912. We see how the same view of childhood, the innocent child, lives on but is also broadened to take in the discourse of the free child. The next section looks at, among other issues, how a story like »Goldilocks and the Three Bears« changes along with a changing view of the real bear as a threat, and the growth of the teddy bear »industry« from around 1900 and onward. The essay concludes with an analysis of how the teddy bear and the theme of Olle and the bear are used and understood during the opening years of the 21st century.

Eva Söderberg
Institutionen för humaniora
Mittuniversitetet
eva.soderberg@miun.se



FLICKAN RITAR SIG FRI

Det naiva barnperspektivet i den postmoderna bilderboken

av Mia Österlund

Vad gör flickan i bilderboken? Och hur görs hon? Dessa frågor aktualiseras av den samtida variant av bilderboken som fått beteckningen postmodern bilderbok. Med etiketteringen avses enligt bilderboksforskaren David Lewis en bilderbok som är gränsöverskridande, spelar med överdrift, obestämthet, parodi och med performans.¹ Michéle Anstey och Geoff Bull lyfter även fram variationer i layout, motstridiga diskurser, intertextualitet samt multipla betydelser och mottagare som utmärkande drag för denna typ av bilderbok.² Gestaltningen av kön kan inordnas under dessa kategorier särskilt eftersom den postmoderna bilderboken utmärks av att nya iscensättningar av självet formuleras i ett processperspektiv.³ Graden av postmodernitet varierar i den samtida bilderboken från renodlad postmodernism till användning av endast några postmoderna drag. Som Maria Nikolajeva påpekar rör det sig inte om en historisk period utan om en speciell bilderboksetetik, och de flesta av dagens bilderböcker uppvisar inte postmoderna drag.⁴ I det följande beaktar jag hur två postmoderna bilderböcker konstruerar könsbestämda subjektspositioner för barn och överblickar hur det naiva perspektivet uttrycks i relation till flickors aktörskap och frigörelsetaktiker i den ovan beskrivna typen av bilderbok. De bilderböcker som undersöks i detalj är Finn Zetterholms och Mimmi Tollerup-Grkovics *Klara hela dagen*, 2000, samt Håkan Jaenssons och Gunna Gråhs *Rita ensam*

hemma, 2002.⁵ Dessa bilderböcker formulerar olika flicktyper, nämligen den flickaktiga starka flickan respektive den androgyna flickan enligt nedtonings- och effekttaktiken. Postmoderna är böckerna eftersom de leker med och utmanar själva bilderbokskonventionen.

Tecknandet synliggör flickrösten

Bilderboken förstås överlag numera som en litterär form som introducerar unga läsare för konventioner som vidmakthåller representation och sociala ordningar.⁶ Bilderboksmediet anses även vara instruktivt.⁷ Den postmoderna bilderboken anspelar på och låter olika ideologiska diskurser samspela. Diskursen om starka flickor genererar en ikonotext⁸ som konstruerar flickor enligt bestämda mönster. Närvaron av dessa mönster väcker frågan om huruvida den flickmatrix som utgår från flick- och ungdomsböcker äger relevans även för bilderbokens gestaltning av flickor. Såväl flickboken som ungdomsromanen upprätthåller motivet frigörelse genom kreativitet, vilket manifesteras genom skrivande flickor, det vill säga gestalter som blir starka och rubbar traditionella heteronormativa förväntningar genom den kreativa processen. Flickskildringen i den postmoderna bilderboken utnyttjar en relationell rollrepertoar under förhandling, som motsvarar de mönster flickmatrixen består av.⁹

Motivet kreativa flickor hör samman med taktiken att tysta flickprotagonister, som därmed växer ner snarare än växer upp.¹⁰ Flickornas skrivande är således ett sätt att få röst: »art provides a metaphorical expression of voice«¹¹. Röst ses här ur ett feministiskt perspektiv som ett sätt att beteckna flickans aktörskap.¹² Att teckna har traditionellt varit en del av den borgerliga flickuppföstran i likhet med sömnad, musicerande och andra praktiska sysslor som ansetts forma ett dekorativt och underhållande kvinnligt beteende. Samtidigt innebar dessa sanktionerade kvinnoysslor en form av kreativitet för flickorna, en struktur som fortlever i motivet skrivande flickor. I bilderbokens värld motsvaras detta grepp av ritande flickor, eftersom det rör sig om yngre protagonister som ännu inte är skrivkunniga.

I de bilderböcker som analyseras här ägnar sig Klara i *Klara hela dagen* uteslutande åt att teckna, medan Rita i *Rita ensam hemma* både tecknar och förser sina teckningar med bildtext och därmed använder dubblerade frigörelsetaktiker. Att tyngdpunkten här uttryckligen läggs vid hur den postmoderna bilderboken gestaltar en flickprotagonist som använder sig av kreativt skapande som en taktik för aktörskap, makt och frigörelse utesluter inte att tecknandets frigörelsepotential gäller även för bilderbokens tecknande pojkar. Som Roberta Seelinger Trites påpekar angående könsproblematiken handlar det om att barnets kön inte framställs som ett bestående hinder för barnets utveckling, och detta oberoende om barnet är en flicka eller en pojke.¹³

Bilderboks barn, både pojkar och flickor, gör kön i bilderboken genom att imitera könsstereotyper. Men ibland sker detta »slarvigt« och då uppstår läckage i fiktionen.¹⁴ Frågan är vilka bevekelsegrunder som finns för detta grepp och om bilderboksskaparna medvetet strävat efter att skapa en androgyn barnvision genom att på detta sätt grumla kön. Bilderboken har länge dominerats av pojkar, som bildat norm.¹⁵ I takt med samhällsdebatten har flickor tagit plats i

bilderboken, och i och med deras inträde har omedelbart könstillhörigheten problematiserats i allt högre grad. Som ett svar på debatten om frånvarande bilderboksfigurer förekommer numera en del starka flickor – Elin, Victoria, Britten, Snurran, Tilda, Hanna.¹⁶ De använder kreativitet – i form av ritande, lek eller påhitt – i kombination med ett naivt perspektiv, som ett medel att uttrycka sin subjektivitet. Entydig och oproblematiserad är flickskildringen inte.

Tidigare studier av bilderboken fokuserar ofta på stereotyper och heteronormativa mönster som bekräftas.¹⁷ Senare forskning har uppmärksammat kön mer explicit.¹⁸ Gestaltningen av genus utgående från perspektiv influerade av genusforskning, maskulinitetsstudier och queerteori har aktualiserats först under 1990-talet och framåt. Granskningen av hur kön görs i bilderboken går numera längre än att konstatera stereotyper; istället betraktas gestaltningen som beroende av de heteronormativa mönster som återspeglas, återupprättas och eventuellt omtolkas i bilderboksform.

Flickskildringens taktiker

Den postmoderna bilderboken betecknas bland annat av att den iscensätter performans. Bilderbokskategorin svarar även på queerteorin och den feministiska forskningens diskussion om heteronormativitet. Detta sker bland annat genom gestaltningar av grumlat kön. Grumlandet utförs enligt två motsatta taktiker. Den första taktikens, effekttaktikens, verktygsmedel är att gestalta kön genom att blanda stereotypa drag, gärna i form av könshyperboler. Denna kategori inrymmer Klara i *Klara hela dagen*. Den andra taktiken, nedtoningstaktiken, går ut på att framställa barnet som könsneutralt och utbytbar genom att könsmarkörer undviks eller är av utpräglad unisexkaraktär. I denna kategori placeras Rita i *Rita ensam hemma*. Bägge bilderböckerna anspelar på och spelar en cen-

tral roll i (om)formandet av diskurser om flickskap som redan är i omlopp i en vidare social kontext. Den australiensiska barnboksforskaren John Stephens, specialiserad på ideologiska och genusrelaterade frågeställningar i barnlitteraturen, uppmärksammar att sådana formationer och reformationer uttryckligen kan vara del av en explicit agenda.¹⁹ I detta fall är agendan att gestalta driftiga flickor.

Det vita pappersarket

Bilderböcker avbildar ofta barn som ägnar sig åt att teckna.²⁰ Motivet tecknande barn anspeglas på i olika hög grad, det kan röra sig om en lätt antydning i form av närvaron av ritmaterial, vita ark och kriter, eller så att själva ritandet får en upphöjd betydelse i texten.²¹ Tecknandet fungerar som metonymi för skapande och kreativitet, och förmedlar därmed en bild av det aktiva barnet som uttrycker sig ur ett subjektivt perspektiv. Samtidigt anknyter tecknandet till barnaktivitet, lek och barnslighet på ett mer övergripande plan eftersom ritandet är något som barn vanligtvis sysselsätter sig med. Motivet bär därmed på en dubbelhet. En avbildad gestalt som tecknar fungerar allt som oftast som ett sofistikerat alter ego för barngestalten men även som en kommentar till konstens och kreativitetens inneboende kraft. Inte minst bidrar den tecknande bilderboksgestalten med en metafiktiv nivå som passar den postmoderna bilderbokens estetik som hand i handske.

Den postmoderna bilderboken använder sig mångsidigt av visuella medel för att återge barnets inre värld. Det vita arket kan betraktas som en bild för den kämpande konstnären som tampas med konstnärskapets utmaningar för att fylla pappret med meningsskapande tecken. I den postmoderna bilderboken ger motivet uttryck för att konsten, den kreativa processen, är ett grundbehov även hos barn samt ett sätt på vilket uppväxande barn kan hävda sin sub-

jektivitet. Även det negativa bildutrymmet eller den reducerade miljön, populära grepp i och med 1970-talets nyenkla bilderboksestetik, kan tolkas som varianter av temat det vita arket, där bilderbokscharaktererna ofta avbildas i barnhärmande naivistisk gestalt, som om de vore levandegjorda barnteckningar. Användningen av konventionen det vita pappersarket/ritande barn kan dessutom tolkas som ett meta-fiktivt självkommenterande drag genom vilket den postmoderna bilderboken diskuterar sin litteraritet.

Det naiva perspektivet

Begreppet det naiva berättarperspektivet har länge varit aktuellt inom barnlitteraturforskningen.²² Detta grepp, som betecknar författarens berättartekniska metod att filtrera handlingen genom ett barnligt medvetande eller genom ett naivt sinne, har blivit allt vanligare under 1900-talet.²³ *Rita ensam hemma* ger uttryck för ett barns perspektiv. Denna effekt uppstår genom att berättarrösten ger sken av att ge röst åt ett barn genom utrop som »Hemska tåget kommer dånande!« Bilderbokstexten gestaltar flickans hisnande upplevelse av att klara av en stund ensam hemma. Denna aspekt, att klara sig helt på egen hand, är i detta fall oroande eftersom Rita i bild framställs som ett mycket litet förskolebarn i en stadsmiljö. Att hon verkligen även skall klara hemvägen ensam framstår som att hon försummas, särskilt i dagens perspektiv då det finns en utbredd uppfattning om att små barn bör beskyddas och inte för tidigt lämnas på egen hand. Eftersom boken utgår från flickans perspektiv lämnas ingen förklaring till denna övergivenhet. *Klara hela dagen* å sin sida berättas närmast i dialogform där pappans vuxenperspektiv stöts mot flickans krav på hans närvaro.

Uppfattningen om det genuint barnsliga, den barnsliga oskuldsfullheten, som utvecklades

under romantiken och modernismen, är idag mindre framträdande i barnlitteraturen, vilket harmonierar med den allmänna utvecklingen inom prosan.²⁴ Utvecklingen hänger även samman med den förskjutning av auktoritet från de vuxna till barnen som ägt rum såväl i samhället som i skönlitteraturen. Tendensen att utgå från barnets erfarenheter är särskilt stark i 1970-talets barnlitteratur.²⁵ Detta arv, att tillämpa ett barnligt eller naivt perspektiv, vidareutvecklas i senare tids bilderböcker. Nackdelarna med det naiva perspektivet är den unga personens begränsade erfarenhet och uttrycksförmåga, men dessa kompenseras i bilderboken med hjälp av alternativa grepp, ofta genom bilderna.

Bilderboksforskaren Ulla Rhedin kallar tendensen att utgå från barnets erfarenhetsvärld för »det konsekventa barnperspektivet«, en gestaltungsprincip som hon anser förändrade bilderboken under 1980- och 1990-tal genom återgivning av barntid och barnrum, det vill säga en fokusering på en skildring av barnets upplevelse av tids- och rumsperspektiv.²⁶ Det kan röra sig om att en kort stund uppfattas som en evighet eller att vuxna framställs ur det lilla barnets perspektiv, det vill säga de återges i bild enbart i form av enstaka kroppsdelar istället för en helkroppsframställning. Detta nya, poetiska, expressiva bilderbokskoncept inbegriper gestaltande mer än beskrivande. Skildringen är expressiv, subjektiv och förmedlar ett direkt innehåll framom ett kommenterat och berättat. Dessutom är texternas didaktiska syften nedtonade och barnperspektivet yttrar sig på såväl strukturell som tematisk nivå.²⁷ I förlängningen kan begreppet det konsekventa barnperspektivet även upphäva den begränsning som begreppet det naiva perspektivet belastas av, eftersom naivitet och barnlighet inte nödvändigtvis är vad som uttrycks genom ett barnperspektiv. Exempelvis Rita ger uttryck för ett omformulerat naivt perspektiv genom att uttrycka sin oro i bild. Bilderboksbarn rymmer även mer komplexa sidor än vad som i allmänhet förknippas med ett naivt perspektiv, något som redan Ulla

Rhedin poängterar. Valet av ett naivt perspektiv hos karaktären, i text såväl som i bild, harmonierar väl med tendensen att den postmoderna bilderboken allt mer komplext återger karaktärens inre.²⁸

Både Klara i *Klara hela dagen* och Rita i *Rita ensam hemma* skapar. I Klaras fall handlar det om teckningar som blir levande medan det i Ritas fall rör sig om en episodiskt sammanflätad bilderbok som tematiserar flickans känslor. Att använda sig av tecknande barn är ett sätt att gå nära barnets upplevelsevärld. Eftersom det är en vuxen som skapar bilderna kan de bara antyda en naiv estetik uttryckt i en barnhärmande stil. Denna stil dominerar ställvis hela illustratörskap, där barnligheten och naivismen är ledstjärnor för det avbildade, vilket gäller en stor del av de moderna bilderböckerna, inte minst huvudfotingliknande klassiska bilderbokskaraktärer som Strit eller Alfons. I det följande beaktar jag hur de två postmoderna bilderböckerna *Klara hela dagen* och *Rita ensam hemma* konstruerar könsbestämda subjektpositioner för barn och överblickar hur det naiva perspektivet uttrycks i relation till flickors aktörskap och frigörelsetaktiker.

Inte utan min pappa

Finn Zetterholms och Mimmi Tollerup-Grkovics *Klara hela dagen* berättar om en kavat flicka som lockar med sin motvilliga pappa i en lek. Klara skildras enligt effekttaktiken, eftersom hennes flickskap understryks och hon fyller med lätthet rollen som driftigt flickmakt-flicka. Små barn i socialrealistiska bilderböcker befinner sig ofta i hemmiljö, och frågan är hur papporna integreras i denna miljö. Upprätthållandet av hegemonisk manlighet och underordnade maskuliniteter förekommer ofta i bilderbokssammanhang.²⁹ Pappa- och pojkbilden är uppluckrad och bilderna av manlighet är mångfacetterade. Birgitta Fransson urskiljer ett skifte från de portföljbärande och tidnings-

läsande papporna, det vill säga pappor som upprätthåller traditionell maskulinitet och inte deltar nämnvärt i hushållsarbete och barnskötsel, till de omhändertagande familjefäderna, annorlunda till klädsel och handling, som representerar en ny mjukare maskulinitet.³⁰ Bilden av portföljpappan har rubbats rejält allt sedan Alfons Åbergs pappa träder in på scen som en ansvarstagande, hemmabunden vårdande faderstyp.³¹ Delaktiga pappor, ensamförvärdande pappor och pappor som tar hand om sina barn är numera vardag i bilderbokssammanhang. Pappaskildringen i *Klara hela dagen* anspelar därmed på en förlegad stereotyp. Huvudpoängen i Finn Zetterholms och Mimmi Tollerup-Grkovics *Klara hela dagen* är att pappan skall lockas till närvaro och till deltagande i lek. Klaras pappa är inte den lekfulla typen och han signalerar allt annat än barnasinne. Tvärtom är han försedd med övertydliga traditionella fadersattribut, där han frånvänd sitter i sin fätölj med tidningen, distanserad från familjelivet. I bild skildras pappan kantigt, med rutig kostym, rektangulära glasögon och portfölj. Han arbetar på bank och föredrar att läsa tidningen i lugn och ro: »– Jaha, säger pappa. Jag tänkte läsa tidningen lite grann. Du kan väl leka under tiden. / – Nej säger Klara. Du skall leka med mig. / – Leka, säger pappa. Jaha. Hur då?«³² Poängen i bilderboken går ut på att bryta ner den strikta maskuliniteten med hjälp av flickans handlingskraft och ge utrymme för barnslighet även inom maskuliniteten. Boken är en klar satir över den frånvarande pappan. I bild framställs Klara som ledarfigur, hon drar bokstavligen i pappans armar för att få honom dit hon vill.

Pärmen introducerar motivet att teckna genom att pappan är placerad på ett vitt pappersark. Klaras minspel är klurigt och hon står för aktiviteten i bild eftersom hon har en nyckel i hand som hon står i beråd att öppna ett lås med. Låset återfinns på teckningen av pappan. Därmed är symboliken klar; Klara har nyckeln som skall öppna relationen till hennes pappa.

Försättsbladen föreställer en hög pastellfärgade pappersark och understryker även de tematikerna att teckna. Pappersarken är Klaras teckningar, men de fungerar även i form av ramar som grumlar gränsen mellan flickans inre fantasivärld och hennes yttre vardagsvärld. Detta grepp är utmärkande för den postmoderna bilderboken.³³ I detta fall uttrycks flickans aktörskap genom att användningen av inramande pappersark problematiserar berättandet och ger den rakt återgivna, handlingsorienterade texten en fördjupande, metafiktiv dimension.

Att bokstavligen bryta sig ut ur det vita pappersarket blir i *Klara hela dagen* en sinnebild för att pappan kan ge sig hän. Den vuxna medlekaren glömmer därmed sin självmedvetenhet och leker fritt. Tollerup-Grkovic arbetar med vita ramar och pastellakvarell med flytande konturer, där även bildelement blöder ut över ramarna i levandegjorda teckningar. Denna användning bidrar till ifrågasättandet av vad som är fantasi och vad som är verklighet i bilden; särskilt inramningen kring pappan ifrågasätter om pappan verkligen finns där eller om han också är en av Klaras teckningar. Tollerup-Grkovic avslutar inte sina bilder utan lämnar dem öppna, exempelvis saknar köksbordet Klara sitter vid bordsben, vilket förstärker känslan av att bilderna återger Klaras inre landskap. Användningen i bild av de vita pappersarken och de halvfärdiga miljöskildringarna understryker med andra ord flickans subjektiva perspektiv.

Texten pekar korthugget ut den distans, frånvaro och vuxenauktoritet som pappan representerar i Klaras tillvaro. Klara håller provande och glad upp en bild där hon porträtterat pappan med rufsigt hår, glödande kinder och brett leende. På golvet ligger ett självporträtt av en likaså glad Klara, utförd i barnhärmande stil. Texten konstaterar att Klara tecknat en delfin som hon vill visa för sin pappa. »– Oj så fint, säger pappa och ser upp från tidningen. Men stör mig inte nu Klara.«³⁴ En annan avgörande bild presenteras på första sidan, där pappan avbildas som om han vore en av Klaras teckning-

ar. Tollerup-Grkovic låter pappan ramas in av ett vitt ark, medan något föremål eller någon kroppsdel blöder ut över inramningens kanter som för att förebåda pappans utträde ur det vita arket.

Första gången pappan försvinner från det vita arket är då Klara tvingar honom att åka rutschkana. Omedelbart efter sin halsbrytande vurpa, då tidningssidor flaxar för vinden, återfinns han igen inom det vita arkets ramar och försöker släta till sin tilltufsade frisyr, alltmedan han tittar på sin klocka och texten säger att han vill gå hem för att ringa några samtal. Följande utträde ur det vita arket sker då pappan på Klaras uppmaning gnäggjar som en häst, vilket roar en förbipasserande vuxen. Både text och bild är entydiga i att Klara envist och med gott humör hävdar sitt perspektiv som här konkretiseras i att hon tvingar pappan att leka med henne. Pappan skildras upprepade gånger som bortgjord då han inte uppfyller sin traditionella vuxenroll. Han gör särskilt bort sig inför andra vuxna, som när Klara och han leker att de kör en övergiven motorbåt och de förbipasserande bara urskiljer pappa som högljutt härmar motorknatter. Efter denna episod saknas de vita inramande arken eftersom pappan lever sig in i leken.

Barnslighet och lekfullhet är något som ständigt (åter)upprättas i den postmoderna bilderboken. Den postmoderna bilderbokens barnslighet kommer till uttryck genom det naiva perspektivet, som ändå inte utesluter ett samtidigt tilltal utan tvärtom används för att framställa vuxenauktoritet i ny belysning. Den postmoderna bilderboken präglas uttryckligen av ett samtidigt tilltal.³⁵ Den postmoderna bilderboken har utvecklats till en allålders- eller crossoverlitteratur, det vill säga ett medium som riktar sig till en generationsblandad publik på jämlika villkor.³⁶ Crossovertendenser märks inte minst i hur det naiva perspektivet får ta plats i bilderboken, ofta omgärdat av en maktkamp mellan generationerna. Postmoderna bilderböcker innehåller därmed ett starkt mått av vuxentilltal. De kan rentav te sig antingen som lektioner

i idealvuxenskap, som norska Iben Sandemoses *Fiat och farmor*, 2002, eller som nidbilder av otillräckliga vuxna, som både svikande, självupptagna och utmattade, som exempelvis Åkes mamma i Pija Lindenbaums *När Åkes mamma glömde bort*, 2005. Den postmoderna bilderboken demoniserar eller detroniserar i hög grad föräldraauktoriteten. Böckerna ingår i en trend vid millennieskiftet, då den traditionella rollfördelningen mellan barn och vuxna beskrivs på varierande sätt.³⁷ Handlingen bestäms utgående från den unga protagonistens horisont och det begränsade barnperspektivet används därmed ofta för satiriska eller komiskskapande effekter. Men då måste man ta i beaktande att detta inte sker på barnets bekostnad, snarast finns i postmodern bilderbok en tendens att ta ställning för barnet på den vuxnas bekostnad. Det naivas estetik återfinns i skärningspunkten mellan vuxen- och barnkultur, men perspektivet gestaltas även relationellt, det vill säga inskrivet i en familjekonstellation. En utsuddning mellan generationerna gör sig gällande i postmoderna bilderböcker där traditionella roller, nämligen de som barn eller som förälder, luckras upp genom att det naiva ges företräde, något som anspelas på i både *Klara hela dagen* och *Rita ensam hemma*.

Den postmoderna bilderboken präglas samtidigt av en förnekelse av skillnaden mellan barn och vuxna. Bilderboken uppsöker ofta gränsdragningen mellan ansvarstagande eller abdikerade vuxna och ansvarsfulla eller handlingskraftiga barn, och detta görs paradoxalt nog genom hävdandet av ett naivt perspektiv. Denna frågeställning är synnerligen närvarande i *Rita ensam hemma*, där den underliggande frågan om varför hon lämnats ensam ekar genom läsningen. Det naiva perspektivet inrymmer barnslighet, begränsning, frigjordhet från normer, ofullständighet och obestämdhet som en motvikt till den vuxnas mer fixerade roll som förälder. Utsuddningen mellan generationerna kommer till uttryck genom skildringen av kompetenta, starka barn som inbegriper sig

i en maktkamp gentemot de vuxna som Klara i *Klara hela dagen*. Poängen är att de använder sig av sina vuxenliknande egenskaper, som att bestämma uttryckligen genom att slåss för bevarad barnslighet, vilket gäller i högre grad för Klara i *Klara hela dagen* än för Rita i *Rita ensam hemma*.

Lena Kåreland talar om en estetik som har barnet som måttstock, det naivas estetik, och utgår från hur fenomenet tar sig uttryck i allmänlitteratur.³⁸ I bilderboken framträder barnet som måttstock i själva bilderbokens samspel mellan ord och bild. Det naivas estetik anknyter till ett vidgat estetikbegrepp som lägger tonvikt vid det sinnliga och det kroppsliga. Skrivande, kreativitet och barnslighet är exempel på en sådan naiv estetik. Barnlitteraturforskningen har noterat dilemmat att barnböcker legitimeras av vuxena auktoriteter, vilket implicerar att bilden av det barnsliga barnet och det naiva perspektivet i själva verket är uttryck för en idealbarnslighet som härrör från vuxnas syn på barn och barndom.³⁹ Barnboken gestaltar spänningar mellan barn och vuxna, och dessa varierar över tid. Såväl barnet som det naiva perspektivet demoniseras och romantiseras simultant och materialiseras i föreställningar om antingen onda eller oskuldsfulla barn. Eftersom vuxna skriver för barn färgas barnlitteraturen starkt av de föreställningar om barn som tiden och den vuxna (re)producerar, skriver mot eller upprätthåller. Barndomen har ur den vuxnas synvinkel beskrivits som dröm, utopi, eller som förlorat paradis, men inrymmer numera ett brett känsloregister där barn även skildras som arga, ledsna, frustrerade och övergivna, vilket tyder på en vidgning av innebörden i begreppet det naiva.⁴⁰

Flickans tecknande och de vita pappersarken problematiserar i *Klara hela dagen* effektivt berättelsen; i och med den konsekventa användningen av levandegjorda och blödande teckningar erbjuder bilderna tolkningsmöjligheten att händelseförloppet utspelar sig i flickans fantasi. Klaras pappa ter sig, i likhet med småpapporna i Pija Lindenbaums *Else-Marie och*

småpapporna, 1990, som påhittad.⁴¹ Slutbilden antyder ett vitt ark som pappan och Klara kliver in i. Bilden presenterar ett lyckligt slut i form av en klocka vars visare sprängts, det vill säga den normala tidsuppfattningen har upphävts till förmån för barnets lektid, eftersom pappan även följande dag kommer att vara hemma för att leka med sin dotter. »– Aj, aj, kaptен« lyder pappans slutreplik, vilken antyder att han underkastar sig dotterns krav på en medlekande pappa samtidigt som en könsöverskridande lekroll avses för flickans del. Klara har därmed med hjälp av taktiken att rita upphävt sin pappas vuxennormalitet till förmån för en barnsligare vuxenroll som innefattar avslappnad lek och modet att göra bort sig. Till vuxennormaliteten och maskuliniteten hör en ovilja att leka, som flickan här frigör pappan från. Därmed tvingar hon fram hans barnsliga sida.

Pappa var är du?

Håkan Jaenssons och Gunna Grähs *Rita ensam hemma* handlar om Rita som skall klara sig ensam hemma en eftermiddag. På omslaget blickar hon rakt mot läsaren. Rita håller upp sin teckning mot läsaren och dubbelxponeras därmed eftersom teckningen visar henne själv när hon uttrycker den känsla hon har då hon efter en lång räcka obehagliga upplevelser kliver in genom dörren där hemma. Denna dubbling går igen och kompliceras ytterligare i boken. Rita avbildas i en realistisk men oskarp kritteknik som får föreställa verklighetsnivån, hennes primärvärld. Krittekniken associerar även till barns konst. Sekundärvärlden präglas av ett barnhärmande ritande i form av den bilderbok Rita själv skapar sig till tröst.⁴² Ritas bilderbok är en självkommenterande episodisk dagbok som i första hand gestaltar hennes känsloläge. Försättsbladet etablerar en vardaglig hemmiljö, med en arbetsbänk i ett kök och en lapp på ett kylskåp där det står »Rita ensam hemma torsdag eftermiddag« skrivet med barnslig handstil.

Gunna Grähs låter i sina illustrationer samspelen mellan ett realistiskt bilduttryck och ett barnhärmande uttryck harmoniera med de mardrömsvisioner den tecknande karaktären i boken skapar. Flickan framställer sin otrygghet och rädsla expressivt i en räkka ögonblicksbilder som knappast någon vuxen bilderboksskapare skulle presentera på grund av det ovanligt starka innehållet.⁴³ Den ritande flickan får således utsätta sitt alter ego för otaliga hemskheter. Därmed innebär tecknandet en frizon där hon kan uttrycka sina känslor.

Texten i *Rita ensam hemma* omtalar Rita som »hon« och hennes teckning avbildar »en stackars ensam flicka som gått vilse«. Att boken hon ritat handlar om »Rita« framgår både i text och i teckningens bildtext på de två första sidorna av boken i boken. Den tredje teckningen lägger ytterligare ett nytt skikt till berättelsen och problematiserar framställningen eftersom texten lyder: »Sedan ritat hon en bild av sig själv som sitter och ritat«. Efter detta kallas karaktären på teckningarna för »flickan« hela tretton gånger, minst en gång per uppslag. Således tonas individen Ritas roll ner på bekostnad av strukturens roll, det vill säga Ritas självuppfattning som flicka fokuseras starkt enligt devisen »liten vilsen flicka i skrämmande omvärld«. Ritas upplevelser av vad man kan anta är en gestaltning av hennes hemväg uttrycks expressivt. Flickan skräms och angrips av bilar, män, hundar, och elaka barn. Barnen ter sig som pojkar trots att någon av dem i enlighet med Ritas androgyna framtoning kan vara flicka. Då Rita ritat sitt alter egos alter ego »flickan« förses denna med en chockrosa mössa, »flickans finaste mössa«, som barnen stjälar av henne då hon inte har pengar att ge dem. Denna återgivning av barn som attackerar ett annat barn ger en bild av yttersta utsatthet och nöd.

Att våga vara ensam hemma och att stävja sin rädsla med hjälp av kreativitet är bokens huvudtematik. Miljön Rita avbildar är barnvänlig, farlig, smutsig och utpräglad urban. Rita tecknar sina rädslor och överväldigas av

sina bilder och bryter slutligen samman i gråt så att hennes tårar löser upp bilden hon ritat i våta suddiga fläckar. Död, huliganism och stöld är ovanliga teman, inte minst inom pärmarna för en och samma bilderbok som gestaltar en mycket ung protagonist, men dessa teman stiger fram ur barnets naiva berättande i ord och bild.

Då barnet själv konstruerar en bilderbok kommer den att skildra en verklighet i sin skrämmande mångfald utan att vara tillrättalagt barnvänlig. Därmed handlar barnsligheten i Ritas fall om att bearbeta den olustkänsla som möter henne. I och med att bilderboken öppnar sig också för mörkare strömningar uppstår en möjlighet att åter hävda ett naivt perspektiv, men ett mer nyanserat sådant, eftersom det ger utlopp för flickans barnslighet i form av hennes beroende, rädsla och trygghetsörst. Ett naivt perspektiv är inte längre synonymt med ett romantiserat eller oskuldsfullt innehåll. *Rita ensam hemma* bryter därmed konventionerna för vad en bilderbok vanligtvis gestaltar. Då det fiktiva barnet ges röst, och möjlighet att uttrycka sig i bild, använder hon sin röst för att uttrycka rädsla, vilket resulterar i att bokens innehåll blir oroande, rentav störande. Det uppstår en klar diskrepans mellan förväntat bilderbokinnehåll och barnets egen version av en bilderbok. Genom att bryta mot normerna ställer denna bilderbok den angelägna frågan om vad en bilderbok egentligen är samtidigt som den synliggör de rådande normerna, helt i enlighet med den postmoderna bilderbokens estetik.

På omslaget omges Rita på ena sidan av mörker, på andra sidan av ljus. Hon kommer hem till ett tomt hus och försöker trösta sig genom att rita en egen bilderbok som handlar om en liten och rädd flicka. Hennes teckningar utgör en metaaktiv nivå i bilderboken, en bilderbok i bilderboken, men de presenteras aldrig i sin helhet utan omges dels av en kvarvarande kant av det vita ark hon ritat på, dels av en grå bakgrund som utgörs av den bordsyta Rita använder då hon tecknar. Dubbleringen av texten i form av

Ritas egna bildtexter är ett eko av bilderbokstextens allvetande enkelt hållna berättarröst och skapar ett tilltal som kommenterar flickans inre värld. Den ena textnivån tillhör således den allvetande berättaren, som kunde vara Rita eftersom fokalisering och diskurs ter sig som hennes. Den kompletterande nivån består av fragment av ursprungstexten, skriven av Rita direkt på teckningarna och är inte tillgänglig för läsaren i sin helhet. Texten på teckningarna används för att förstärka intrycket av att detta är den lilla flickans subjektiva diskurs. Läsaren kan enbart varsebli fragment av Ritas text, men noterar likheten mellan texterna samt avvikelserna i form av stavfel, exempelvis i den engelska frasen »I love you« eller »tillsammans«. Att barn inte kan stava är ett grepp som är mer regel än undantag och som används för att skapa ett naivt barnperspektiv i barnlitterära sammanhang.

Ritas framtoning är androgyn och könsobestämd, endast hennes namn avslöjar hennes könstillhörighet. Framställningen illustrerar hur kön kan framställas enligt nedtoningstaktiken, vilken kan tänkas appellera till en bredare publik.

Könsrelaterade frågeställningar har kommit att bidra till att forma en del postmoderna bilderböcker. Könskonstruktion är därför en framträdande del av karaktärsbeskrivningen i dessa bilderböcker. Kön gestaltas i denna typ av postmoderna bilderböcker som ett samspel mellan makt, performativitet, subjektivitet och aktörskap.

En uppfattning inom det barnlitterära fältet har varit att barnet i bilderboken är könsneutralt. Trots att könsbestämda markörer förekommit har dessa uppfattats som underordnade en könsöverskridande vision. Kön har därmed betraktats som oväsentligt i bilderboken. »The protagonist's gender is in many cases not essential«⁴⁴ skriver Maria Nikolajeva och Carole Scott, och de menar att pojkar och flickor i bilderböcker framställs som könsneutrala, ålderslösa och utbytbara, trots att de könsbestäms genom yttre markörer som kläd-

sel. Deras poäng är att bilderboksbarn visserligen könsbestäms, men att handlingen och karaktärsteckningen trots detta är »neutral«. Även om bilderboksbarn till sin karaktärskonstruktion och funktion i texten har nedtonade könade drag är det svårt att som Nikolajeva och Scott bortse från vikten av dessa yttre markörer, eftersom förväntningarna på att karaktärer skall vara könsmarkerade och agera normenligt trots allt är grundläggande. Då en bilderbok grumlar eller tonar ner kön kommer en ofrånkomlig del av läsningen handla om att, mer eller mindre medvetet, försöka identifiera kön. Eftersom de skenbart könsneutrala barnen könskonstitueras med hjälp av yttre attribut, som metonymiskt ger karaktärsteckningen riktning, läser barn in könstillhörighet i berättelserna. Genom att singla ut den postmoderna bilderboken och dess estetik kan man bättre beakta även gestaltningen av kön. Dock gäller det att hålla i minnet att bara en begränsad del av bilderboksutgivningen verkligen kan kallas postmodern.

Det finns ett antal psykologiskt inriktade studier som granskar sambandet mellan barns inträde i könsstrukturerna och de bilderböcker de läser.⁴⁵ Den australiensiska feministiska forskaren Bronwyn Davies, känd för sina fältstudier om mottagandet av feministisk barnlitteratur, har visat hur förskolebarns läsning av bilderböcker sker i dialog med könsbundna mönster som redan är igenkännbara för barnläsarna som normer i deras kultur.⁴⁶ Förskolebarnens världsbild heterosexualiseras bland annat genom de bilderböcker som används i detta stadium. Därmed könsbestäms små barns tolkningar av relationer genom att bilderböcker (re) producerar kulturella föreställningar om kön.

Barnperspektivet dominerar *Rita ensam hemma*. I boken understryks motivet att rita rentav i den dubbeltidiga titeln och i valet av gestaltens namn. Nikolajeva och Scott påpekar att praktiken att låta protagonistens namn figurera i bokens titel, som i de bilderböcker som behandlas i denna artikel, ger en fingervisning

om att boken riktar sig till endera könet.⁴⁷ Påståendet strider mot deras resonemang att bilderboksprotagonisterna oftast är könsneutrala och utbytbara. *Klara hela dagen* kan även läsas i meningen att klara av och vara beredd, medan Rita kan avse aktiviteten att teckna, vilket gör titlarna mångbottnade. Vid en läsning som uppmärksammar flickors agerande blir dessa markerar betydelsebärande eftersom de understryker aktivitet och beredskap, särskilt som bägge böckerna gestaltar flickor som är aktiva genom kreativitet.

Pappans entré gestaltas i Ritas bilderbok som en stor hotfull skugga, som visar sig vara hennes trygga pappa. Detta stämmer väl överens med den tematik Rita förmedlar, nämligen den lilla flickans utsatthet i en otrugg värld där andra än hon har makten. Den framtoning pappan får i boken är mjuk, omhändertagande, vilket även understryks av den suddiga och ombonade färgsättning den realistiska primärvärlden tecknas i. Hans utseende är mildt, utan traditionellt maskulina markerar förutom ett helskägg. Pappans skägg associerar i detta fall till en nymjuk manlighet aktuell sedan 1970-talet.

Medan Klara i *Klara hela dagen* avbildas både inom- och utomhus befinner sig Rita inomhus samtidigt som merparten av de teckningar hon åstadkommer avbildar en skrämmande yttervärld. Klaras miljö är lantligt pastoral, medan Ritas är utpräglat urban. Klaras intresse ligger i att få kontakt med sin pappa, medan Rita koncentrerar sig på sina egna känslor och pappan är en bifigur som dyker upp på slutet och knyter samman berättelsen i tröst och trygghet på ett psykologiskt plan. Då Ritas pappa återvänder hem bekräftar han henne och läser hennes bok och hon kan tryggt vila i hans famn. Eftersättsbladet avbildar en sovande flicka som kommit till ro. Rita tecknar för att finna tröst i sitt konstnärliga uttryck. *Rita ensam hemma* illustrerar hur praktiken att använda nedtoningstaktiken, i detta fall en androgyn femininitet, ändå kan involvera en stark tematisering av en könsrelaterad problematik. Rita behöver inte

föra en kamp mot sin pappa för att tvinga honom till en mer sammansatt papparoll, för en sådan innehar han redan. Men hon behöver föra en kamp med sig själv angående sin subjektivitet och för att finna ett sätt att känna sig trygg och säker i sig själv och som flicka.

Slutdiskussion

I denna artikel har jag belyst hur två postmoderna bilderböcker exemplifierar hur »flickan« gestaltas i enlighet med de ideologiska diskurser som är i omlopp. I dessa fall understryks flickans frigörande aktörskap genom kreativitet i form av ritande. Den postmoderna bilderboken är långt ifrån idylliserande i sin gestaltning av barndomen som naiv och barnslig. Visserligen återfinns mycket av den postmoderna bilderbokens särdrag, det vill säga en expressiv och subjektiv skildring av karaktärens känsloliv. Men dragen ramas in av ideologiska ställningstaganden – maktförhandlingar, genusgrumlanden eller andra problematiseringar av relationerna mellan generationer – som förekommer allt mer intrikat i den postmoderna bilderbokens försök till en nyanserad skildring av heteronormativitet och generation.

De undersökta bilderböckerna gestaltar en diskurs om starka flickor. Detta uttrycks genom en omformning av flickskildringen i riktning mot en mer nyanserad flickbild inkluderande såväl synlighet som flickaktighet och flickmakt.⁴⁸ Dessa postmoderna bilderböcker ger uttryck för ett naivt perspektiv genom att använda sig av en rad frigörande taktiker, att teckna sig fri är en av dem.⁴⁹ De tecknande flickorna är att betrakta som indikationer på förskjutningar inom det samtida barndomsbegreppet, närmare bestämt som ett uttryck för flickors handlingskraft som så kallade starka flickor eller flickmaktflickor.⁵⁰ Risker med en överbetoning av flickkaraktärens driftighet har uppmärksamrats och en karaktärsteckning som kombinerar traditionell flickaktighet med

könsöverskridande drag blir onekligen mer komplex.⁵¹

Barndomen beskrivs i de undersökta postmoderna bilderböckerna som ett tillstånd där det naivas estetik står i frigörelsens tjänst. Barnet frigör sig inte minst från en föreskriven barnslighet som i hög grad vilar på könsbundna konventioner. De taktiker som illustrerats i denna artikel är effekttaktiken och nedtoningstaktiken. Dessa taktiker innebär användning av motsatta flicktyper i gestaltningen av ett emancipatoriskt

imperativ. Flicktyperna i de undersökta bilderböckerna korresponderar med de taktiker som flickmatrisen för flick- och ungdomsbok bygger på, men i modifierad form. Bilderboksfläckorna tecknar en bild av sig själva och av sin omvärld och vinner därmed tolkningsföreträde. Samtidigt vidgas bilderboksfläckans rollreper-toar i och med att flickstyrka kan innehas av huvudpersoner som antingen är flickaktiga eller inte, då de tecknar sig fria.⁵²

1. David Lewis, *Reading Contemporary Picture-books: Picturing Text*, New York: Routledge, 2001, s. 94–98. Begreppet postmodern bilderbok avser en specifik typ av bilderbok med upptruten handling samt metafiktiva och intertextuella drag som skapar möjlighet till många läsarter.
2. Michèle Anstey, »It's not All Black and White: Postmodern Picture Books and New Literacies«, i *Journal of Adolescent & Adult Literacy*, 2002:6, 444–458. Michèle Anstey & Geoff Bull, »The Picturebook: Modern and Postmodern«, i Peter Hunt (red.), *International Encyclopedia of Children's Literature*, Vol 1, 2 uppl., New York: Routledge, 2004, s. 328–339.
3. Ann Grieve, »Postmodernism in Picturebooks«, i *Papers: Explorations into Children's Literature*, 1993:4, s. 15–25.
4. Maria Nikolajeva, »Play and Playfulness in Postmodern Picturebooks«, i Lawrence R. Sipe & Sylvia Pantaleo (red.), *Postmodern Picture-books: Play, Parody, and Self-Referentiality*, New York: Routledge, 2008, s. 55–74.
5. Finn Zetterholm & Mimmi Tollerup-Grkovic, *Klara hela dagen*, Stockholm: Eriksson & Lindgren, 2002; Håkan Jaensson & Gunna Grähs, *Rita ensam hemma*, Stockholm: Afbeta, 2001.
6. Perry Nodelman, *Words about Pictures*, Athens: Georgia UP, 1988; John Stephens, *Language and Ideology in Children's Fiction*, London & New York: Longman, 1992.
7. David Lewis, *Reading Contemporary Picture-books*, 2001; Maria Nikolajeva & Carole Scott, *How Picturebooks Work*, New York: Garland, 2001; Sylvia Pantaleo, »Young Children Interpret the Metafictive in Anthony Browne's Voices in the Park«, i *Early Childhood Literacy*, 2004:2, s. 211–233.
8. Kristin Hallberg, »Litteraturvetenskapen och bilderboksforskningen«, i *Tidskrift för litteraturvetenskap*, 1982:3–4, s. 163–168, myntar begreppet ikonotext för bilderbokens samspel mellan text och bild.
9. Flickmatrisen presenteras i Maria Österlund, *Förklädda flickor: Könsöverskridning i 1980-talets svenska ungdomsroman*, (diss.), Åbo: Åbo Akademi förlag, 2005, som en analysmodell för flickskildring.
10. Annis Pratt, *Archetypal Patterns in Women's Fiction*, Brighton: Harvester, 1981, s. 29, visar på mönstret att flickuppväxten kringskärs och får flickan att krympa snarare än att växa.
11. Roberta Seelinger Trites, *Waking Sleeping Beauty: Feminist Voices in Children's Novels*, Iowa: University of Iowa Press, 1997, s. 48.
12. Begreppet röst har sitt ursprung såväl i amerikansk feminism – Sandra Gilbert & Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, New Haven: Yale UP, 1979, som en strategi för att omforma kvinnobilder – som i fransk feminism (Hélène Cixous, Julia Kristeva och Luce Irigaray), se Toril Moi, *Sexual/Textual Politics*, London: Methuen, 1985, där modersrelation, materialitet och kroppslighet betonas. I barnlitteraturforskningen vidareut-

- vecklar Christine Wilkie-Stibbs, *The Feminine Subject in Children's Literature*, New York & London: Routledge, 2002, det psykoanalytiska perspektivet medan Roberta Seelinger Trites, *Waking Sleeping Beauty*, 1997, i en Foucault-baserad maktanalys belyser hur en feministisk röst fungerar i barnlitteraturen. I den nordiska barnlitteraturforskningen följs diskussionen upp av Mia Franck, »Öronbedövande tystnad: Flickskildringen i Peter Pohls Anette-böcker«, i Elina Druker & Maria Andersson (red.), *Barnlitteraturanalyser*, Lund: Studentlitteratur, 2008, s. 149–161, där tigandets roll poängteras.
13. Seelinger Trites, *Waking Sleeping Beauty*, 1997, s. 4. Risken med resonemanget är att diskussionen om barnlitteraturens »könlösa« barn väcks. Jfr Nikolajeva & Scott, *How Picture-books Work*, 2001. Angående användningen av begreppet taktik betonar Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life*, övers. från franskan Steven F. Rendall, Berkely: California UP, 1984, skillnaden mellan begreppet strategi som är förbehållet ett övergripande strukturellt plan och taktik för ett individuellt agerande.
 14. Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York: Routledge, 1991; Tiina Rosenberg, *Queerfeministisk agenda*, Stockholm: Atlas, 2002, s. 118–123.
 15. Lena Kåreland, *Modig och stark – eller ligga lågt: Skönlitteratur och genus i skola och förskola*, Stockholm, Natur och Kultur, 2005, s. 25.
 16. Se Gun-Britt Sundström & Gunna Gråhs, *Det underbara dagis hemmet*, 1987; Katarina Kuick & Eva Lindström, *Elin starkast i världen*, 1988; Pija Lindenbaum, *Britten och Prins Benny*, 1996; Eva Bergström & Annika Samuelsson, *Snurran och den osande abborren*, 2003; Cecilia Davidsson & Helena Neppelberg, *Prinsessan Tilda*, 2003; Titti Knutsson & Lisen Adbåge, *Händiga Hanna lagar pappa*, 2007.
 17. Toijer-Nilsson, »Från Tant Grön till Mamma Grön: Kvinnoperspektiv i bilderböcker«, i Kristin Hallberg & Boel Westin (red.), *I bilderbokens värld 1880–1980*, Stockholm: Liber, 1985 s. 99–126; Kåreland, *Modig och stark*, 2005.
 18. Davies, *Frogs and Snails and Feminist Tales: Preschool Children and Gender*, St. Leonards: Allen & Unwin 1989; Sue Saltmarsh, »Picturing Economic Childhoods: Agency, Inevitability and Social Class in Children's Picture Books«, i *Journal of Early Childhood Literacy*, 2007:7, s. 95–113; Kerry Mallan, »Picturing the Male: Representations of Masculinity in Picture Books«, i John Stephens (red.), *Ways of Being Male: Representing Masculinities in Children's Literature and Film*, New York: Routledge, 2002, s. 15–37.
 19. John Stephens, *Language and Ideology in Children's Fiction*, London: Longman, 1992, s. 158.
 20. Den klassiska bilderboken i sammanhanget, Crockett Johnsons *Harold and the Purple Crayon*, New York: Harper Collins, 1955, skildrar en pojke med en magisk krita som skapar sin omvärld genom att rita den. Elina Druker granskar i *Modernismens bilder: Den moderna bilderboken i Norden*, (diss.), Göteborg: Makadam, 2008, en nordisk motsvarighet i norska Zinken Hopps och Malvin Nesets *Trollkrittet*, Bergen: Eides forlag, 1948, där en pojke ritat sin värld med en magisk krita. Jane Doonans *Looking at Pictures in Picture Books*, Woodchester: Thimble Press, 1993, inleds med en bild av ett får som sitter vid ett bord och tecknar en bild av ett får ur japansk-brittiska Satoshi Kitamuras *When Sheep Cannot Sleep*, 1986. Detta exemplifierar användningen av bilderboks-konventioner med betoning på en metaforisk läsning som uppmärksammar anspelningar på idéer, stämningar och abstrakta begrepp.
 21. En flicka som inte begränsas av det vita arket är Pippi Långstrump som både ritat en dam på väggen i Ville Villekulla och en häst på golvet i skolsalen, Astrid Lindgren & Ingrid Vang Nyman, *Känner du Pippi Långstrump?*, 1947, se även Eva Söderberg, »Golvperspektiv och livsrum i böckerna om Pippi och Gulla«, i *Kvinnovetenskaplig tidskrift*, 1995:2–3, s. 103–107. I Gisela Frisén & Per Ekholm, *Jag är så arg så jag vet nästan inte vad jag gör*, 1974, ritat en flicka både på tapeten och på sin egen kropp. Tecknandet är inte förbehållet enbart far-dotter-relationen, i Carin och Stina Wirséns *Små flickor och stora*, 2004, frigör sig flickan från modern genom att rita. Se Mia Österlund, »'Se så söt du blir i den här': Maktkamp, generation och genus i Carin och Stina Wirséns bilderböcker«, i *Barnboken*, 2008:2, s. 4–17.

22. Barnbokens naiva perspektiv diskuteras bland annat av Vivi Edström, *Barnbokens form*, Göteborg: Gothia, 1982, samt mer bilderboksspecifikt av Ulla Rhedin, »Det konsekventa barnperspektivet i barnlitteraturen«, i Ulf Palmenfeldt (red.), *Barndomens kulturalisering*, Åbo: Nordiskt nätverk för folkloristik, 1999, s. 93–108. Se även Perry Nodelman, *The Hidden Adult: Defining Children's Literature*, Baltimore: The Johns Hopkins UP, 2008, s. 191–198, för en översikt av diskussionen om ett barnligt perspektiv.
23. Edström, *Barnbokens form*, 1982, s. 69.
24. Lena Kåreland, »Med barnet som måttstock – det naivas estetik«, BIN/Nordiska Ministerrådet, Børn og kultur. Det estetiskes betydning i børnekultur och børns kultur 25–28.10 2007 Island. http://www.google.com/search?hl=en&rlz=1B3RNFA_en__FI237&q=det+naivas+estetik&btnG=Search hämtat 11.2.2009, 2007, s. 10.
25. Edström, *Barnbokens form*, 1982, s. 69.
26. Ulla Rhedin, »Resan i barndomen: Om bilderböcker för barn och vuxna«, i Vivi Edström (red.), *Vår moderna bilderbok*, Stockholm: Rabén & Sjögren, 1991, s. 186, etablerar begreppet det konsekventa barnperspektivet, för att understryka att gestaltningen utgår från barnet. I vilken mån ett barnperspektiv skapat av vuxna förmedlare kan vara orubbat konsekvent kan diskuteras.
27. Rhedin, »Det konsekventa barnperspektivet i barnlitteraturen«, 1999, s. 93, menar att didaktiska syften saknas, men snarast är dessa syften maskerade eftersom knappast någon barnbok lyckas kringgå denna aspekt helt.
28. Karen Coats, »Postmodern Picturebooks and the Transmodern Self«, i Lawrence R. Sipe & Sylvia Pantaleo (red.), *Postmodern Picturebooks: Play, Parody, and Self-Referentiality*, New York: Routledge, 2008, s. 75–88; Ulla Rhedin, »Det konsekventa barnperspektivet«, 1999; Anna-Maija Koskimies Hellman, *Inre landskap i text och bild: Dröm, lek och fantasi i svenska och finska bilderböcker*, (diss.), Åbo: Åbo Akademi's förlag, 2008.
29. Robert W. Connell, *Maskuliniteter*, övers. Åsa Lindén, Göteborg: Daidalos, 1996; Robert W. Connell & James W. Messerschmidt, »Hege-
monic Masculinity: Rethinking the Concept«, i *Society*, 2005:19, s. 829–859.
30. Birgitta Fransson, »Bilderbokspappor utan portfölj«, i *Opsis Kalopsis*, 1995:2, s. 12–18.
31. Kristin Hallberg, »Kom an, Alfons Åberg! En studie av Gunilla Bergströms bilderbokssvit«, i Druker & Andersson (red.), *Barnlitteraturanalyser*, 2008, s. 9–26.
32. Zetterholm, *Klara hela dagen*, opaginerat.
33. Lewis, *Reading Contemporary Picturebooks*, 2001, s. 94–98.
34. Zetterholm, *Klara hela dagen*, opaginerat.
35. Lewis, *Reading Contemporary Picturebooks*, 2001, s. 94–98. Samtidigt tilltal förekommer i modern barnlitteratur som vänder sig till två implicita läsare, barnläsaren och den vuxna medläsaren, på jämlika villkor. Barbara Wall, *The Narrator's Voice: The Dilemma of Children's Fiction*, Basingstoke: Macmillan, 1991; Ulla Rhedin, »Den nya bilderboken – inte bara för barn?«, i *Dansk*, 2002:4, s. 3–14.
36. Sandra L. Beckett, *Crossover Fiction: Global and Historical Perspectives*, London: Routledge, 2008.
37. Nina Christensen, »Magtens sødme: En text og billedanalytisk undersøgelse af billedbogens fremstilling af barne og forældreroller«, i Anne Mørch-Hansen (red.), *Billedbøger & børns billeder*, Köpenhamn: Høst, 2000, s. 113–134.
38. Kåreland, »Med barnet som måttstock«, 2007, s. 3.
39. Zohar Shavit, »The Double Attribution of Texts for Children and How it Affects Writing for Children«, i Sandra L. Beckett (red.), *Transcending Boundaries: Writing for a Dual Audience of Children and Adults*, New York & London: Garland, 1999, s. 84.
40. Rhedin, »Resan i barndomen«, 1991, s. 175.
41. Pija Lindenbaum, *Else-Marie och småpapporna*, Stockholm: Bonnier Carlsen, 1990.
42. Gunna Gråhs har tecknat flickans bilder med vänster hand utan att korrigera i bilderna. Detta berättade Gråhs på seminariet »Bilderboksillustrationer i Norden«, arrangerat av Norden i Finland (Nifin), Helsingfors 22.4 2009.
43. Förekommer ett starkt innehåll inramas det ofta av humor som exempelvis av splatterkomik i Petter Lidbäck & Lisen Adbåges *Kan man...?*, Stockholm: BonnierCarlsen, 2004.
44. Nikolajeva & Scott, *How Picturebooks Work*, 2001, s. 107.

45. Kerry H. Robinson, »'Queering' Gender: Heteronormativity in Early Childhood Education«, i *Australian Journal of Early Childhood*, 2005:2, s. 19–28; Bronwyn Davies, *Frogs and Snails and Feminist Tales: Preschool Children and Gender*, St. Leonards: Allen & Unwin, 1989.
46. Bronwyn Davies, *Frogs and Snails and Feminist Tales*, 1989; Bronwyn Davies, *Shards of Glass: Children's Reading and Writing Beyond Gendered Identities*, Cresskill: Hampton Press, 2003.
47. Nikolajeva & Scott, *How Picturebooks Work*, 2001, s. 243.
48. Rhedin, »Den nya bilderboken«, 2002; Kåreland (red.), *Modig och stark*, 2005; Angelika Risberg Strameus, »Pojkar dominerar barnböckerna«, i *Svenska Dagbladet*, 17.3 2003.
49. Att smutsa ner sig eller att skrika är andra taktiker i bilderbokens flickskildring, Österlund, »Se så söt du blir i den här«, 2008:2, s. 4–17.
50. Begreppen starka flickor och flickmaktflickor förekommer synonymt i såväl samhällsdebatt som forskning, det senare begreppet anknyter dock starkare till feministisk terminologi och utgår från begreppet girl power. Båda begreppen inkluderar såväl kroppslig styrka som röst. Även termen tjejkraft används synonymt, som i Anna Grettve, »Barnet i klädkammaren: Kläder, klass och genus i två barnberättelser«, i Druker & Andersson (red.), *Barnlitteraturanalyser*, 2008, s. 27–40.
51. Maria Österlund, »Kavat men känslösam: Den komplexa bilderboksfliskan i Pija Lindenbaums Gittan-trilogi«, i Druker & Andersson, *Barnlitteraturanalyser*, 2008, s. 97–112.
52. Artikeln skrivs inom projektet »Heterologi i bilderboken« som är en del av Finlands Akademi-projektet »Hur genus skapas i barnkulturer« Projektkod 122561. Tack till Rod McGillis som inom ramen för NorChilNet (Nordic Network for Children's Literature Reseach) kommenterade en tidig version av artikeln.

Nyckelord: Aktörskap, flickskap, postmoderna bilderböcker, ålder, genus, naivt perspektiv.

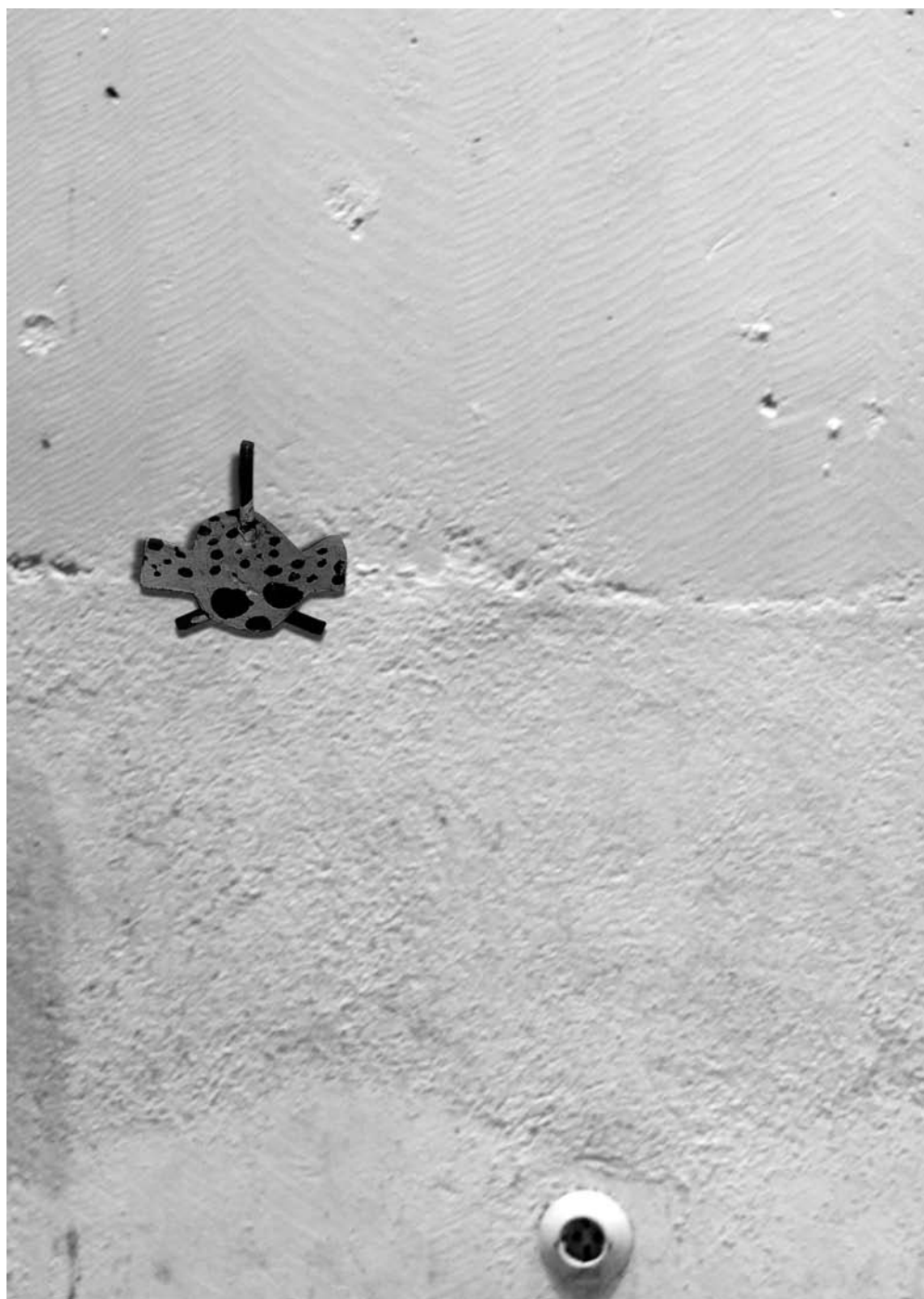
Keywords: Agency, girlhood, postmodern picture books, generation, gender, naïve perspective.

Summary

The Girl Draws Her Way to Freedom. The Naïve Perspective of the Child in the Postmodern Picture book.

This article considers ideological aspects of postmodern Swedish picture books, with particular emphasis on the ways in which picture books construct girlhood in terms of agency. Analysing Finn Zetterholm's and Mimmi Tollerup-Grkovic's *Klara hela dagen (Klara All Day Long)*, 2000, and Håkan Jaensson's and Gunna Grähs' *Rita ensam hemma (Drawing Alone at Home)*, 2002, the article explores how the motif of drawing is used as a tactic to perform agency for girls in relation to their age. Drawing on insights from feminist poststructuralist research concerned with the textual production of gendered subjectivities, the article considers how a naïve perspective is used as a means to empower girl protagonists by making their subjectivities visible. The two picture books studied here represent two different ways of enhancing the girl protagonists' agency: the effect tactic and the defusing tactic. The argument proposed is that the motif of the drawing girl in picture books is a modified version of tactics known from girls' books and young adult fiction, as well as a response to the public debate on strong girls and girl power.

Mia Österlund
Litteraturvetenskap
Åbo Akademi
mosterlu@abo.fi



I POJKLANDET

En första kartläggning av pojkarnas territorium i svensk barn- och ungdomslitteratur

av Magnus Öhrn

Olof Fryxells *Snöfästningen: Berättelse för landt-gåbar* (1830) handlar om ett snöbollskrig mellan två pojkgäng och har kallats en av de första svenska realistiska barnberättelserna.¹ I *Den tidiga barnboken i Sverige* (1998) understryker Göte Klingberg realismen och menar att *Snöfästningen* är en berättelse som »beskriver en äventyrsvärld mer eller mindre utanför de vuxnas inflytande».² Med »mer eller mindre» menas i detta fall att gossarna ber sina föräldrar om tillåtelse innan kriget kan börja och att pappa Major von*** äntrar scenen efter avslutad strid (han har åskådat bataljen från fönstret) och recenserar kämparnas insatser: «Gustaf fick största och Wilhelm minsta lofordet.»³

Med tanke på att det inte bara är en berättelse som riktar sig till Landt-Gåbar, utan att berättelsen också i det närmaste uteslutande handlar om pojkar (de flickor som nämns förföljs av några »gåssar och drängar« och flyr »skrikande och skrattande« undan), bör *Snöfästningen* snarare benämnas en av de första svenska realistiska pojkberättelserna. Men jag skulle vilja precisera benämningen mer än så. Med hjälp av E. Anthony Rotundos studie »Boy Culture: Middle-Class Boyhood in Nineteenth-Century America» skulle jag vilja kategorisera Fryxells berättelse som en av de tidigaste svenska litterära gestaltningarna av den västerländska pojkkultur som konsoliderades under 1800-talet. Det är en kultur som haft stort inflytande på barn- och ungdomslitteraturen, i synnerhet på

pojkböckerna, och som vi ser spår av än idag.

Rotundo menar att det var flera olika utvecklingslinjer – alla kopplade till marknadsekonomins och medelklasskulturens framväxt i början av 1800-talet – som påverkade pojkarnas värld både till form och innehåll. En sådan process var att mannen, som under 1700-talet haft ansvaret för sönerns moraliska uppfostran, blev alltmer frånvarande i pojkarnas värld via de nya yrkeskategorier som skapades inom ramen för marknadsekonomin. Samtidigt utvecklades en distinkt kvinnlig sfär i hemmen i början av 1800-talet och mödrarna, som tidigare hade ansetts klema bort sina söner, kom sålunda i närmare kontakt med pojkarna även efter att de lämnat småbarnsåren. Rotundo sammanfattar: »For a young male, this was a peculiar combination of influences. A boy grew up in one social world which contrasted sharply with the world he would inhabit as an adult. He was raised by a woman to become a man.»⁴ I detta glapp utvecklades denna pojkarnas egen kultur.

En berättigad fråga är om det inte fanns någon form av pojkkultur före medelklassens genombrott under slutet av 1700- och början av 1800-talet, exempelvis under medeltiden. Rotundo går inte närmare in på detta och eftersom den text jag tar avstamp i tidsmässigt sammanfaller med början av den epok han föresatt sig att beskriva, har även jag valt att inte blicka bakåt.

Utifrån källor som brev, dagböcker, romaner och självbiografier beskriver Rotundo pojkkulturen som ett eget land:

This »free nation« of boys was a distinct cultural world with its own rituals and its own symbols and values. As a social sphere, it was separated both from the domestic world of women, girls, and small children and from the public world of men and commerce. In this social space of their own, boys were able to play outside the rules of the home and the marketplace.⁵

Syftet med denna artikel är således att med hjälp av Rotundo kartlägga ett pojkländ i svensk barn- och ungdomslitteratur. Ur ett omfattande undersökningsmaterial har jag, med hjälp av Göte Klingbergs *Den tidiga barnboken i Sverige* och Eva von Zweigbergks *Barnboken i Sverige 1750–1950* (1965), valt att främst inrikta mig på äldre berättelser riktade till pojkar, den tidiga svenska pojkboken och klassisk pojkläsning.⁶ Jag har också tillåtit mig vissa framåtblickar. Rotundos studie aktualiserar ett flertal genusteoretiska spörsmål (såsom homosocialitet) och intersektionella aspekter (främst klassperspektivet), men jag har valt att i första hand koncentrera mig på att diskutera och problematisera pojkländet, dess gränser mot »fiendeland« (hemmet och skolan) och vem som bestämmer inom de olika territorierna. Denna avgränsning motiveras av att en mer detaljerad och djupgående genus- och klassanalys hade krävt en helt annan längd och omfattning än det finns utrymme för i denna artikel. Samtidigt är denna avgränsning något av en chimär. Eftersom det undersökta pojkländet konstitueras av en kultur som i sin tur präglas av pojkelig homosocial attraktion och konstruktioner av pojkar/pojkheter, finns genusperspektivet ständigt närvarande i denna studie, som dock ändå främst bör betraktas som en introduktion och en första sondering av fältet.

Upprinnelsen till denna artikel är min studie i Ulf Starks uppväxtskildringar, där jag fann att den pojknarnas egen subkultur som historikern Rotundo frilägger, på ett fruktbart sätt öppnade

upp Starks texter för en genusanalys, trots att den epok som Rotundo undersöker ligger långt från Starks folkhemiska 1950-tal.⁷ Varken min undersökning av Starks texter eller denna studie handlar om någon bestämd historisk verklighet, utan om litterära gestaltningar av olika yttringar och konstruktioner av pojkheter/manlighet. Skulle man tvingas att peka ut exakt var gränsen går hamnar man i en brydsam situation, eftersom fakta och fiktion i dessa fall delvis hänger samman, det handlar i båda fallen om kulturella föreställningar och representationer. Än mer intrikat blir det om man betänker att Rotundos historiska studie bland annat villar sig mot hur pojkkulturen gestaltas i olika samtida romaner. Det är dock viktigt att hålla i minnet att det här rör sig om en analys av skönlitterära och inte av faktiska förhållanden.

Någon undersökning, vid sidan av min egen, om hur den pojkkultur som Rotundo frilägger i sin studie återfinns i skönlitterär gestaltning i svensk barn- och ungdomslitteratur existerar inte. Men det finns de som från olika håll närmat sig problemkomplexet, exempelvis etnologen Ella Johansson som menar att ett historiskt manlighetsideal bland yngre nordeuropeiska män bland annat utmärks av ett avståndstagande från hushållet – något som också Marika Andræ tagit fasta på i sin undersökning av äldre äventyrsböcker i *Rött eller grönt? Flicka blir kvinna och pojke blir man i B. Wahlströms ungdomsböcker 1914–1944* (2001).⁸ I »Barnomens rum i barnbokens rymd« (1997) närmar sig Kristin Hallberg pojkländet från ett annat håll: »Det är inte bara vuxna som skapar världar för vuxna. Barn skapar också egna världar.«⁹ Hallberg är främst intresserad av hur dessa världar relaterar till barnets »fantasiuniversum«, och hennes utgångspunkt därför inte genusorienterad. Men för att illustrera sitt resonemang vänder hon sig typiskt nog till en pojke som rör sig inom en av pojkländets klassiska räjonger, utan inblandning av någon vuxen, nämligen Maria Gripes *Elvis Karlsson*: »Han är van vid livet på gatorna, och han gillar det.

Man går där mellan husen och ingen bryr sig om en, och det är ganska skönt.«¹⁰

Nämnas bör också Birger Hedéns olika studier i Harry Kullmans författarskap, såsom *Individ, våld och klassamhälle: En studie i Harry Kullmans ungdomsböcker* (1983), Ulf Boëthius artiklar om svenska flygböcker och Conny Svenssons *Pli på pojkar* (2008); undersökningar i vilka pojkkulturen spelar en viktig roll men där forskarnas syften inte har varit att koppla denna kultur till specifika domäner. Dock finns det anledning att längre fram i denna studie återkomma till Svensson, eftersom hans undersökning till stor del rör sig inom ett av pojkkulturens fiendeländer, skolan.

Det svenska pojklandet – vattnet, staden och skogen

Även om Fryxells *Snöfästningen* utspelar sig utanför hemmet och pojkarna är engagerade i ett låtsaskrig, befinner de sig inte längre bort från hemmet än att fadern kan betrakta dem från fönstret, och därmed kan historien ses som en gestaltning av ett brytningsskede mellan två olika epoker – pojklandet är ännu långt ifrån erövrat. En tydligare landvinning hittar man i Hedvig Aurora Ekströms berättelse »Födelsedagen« från 1840. Den börjar idylliskt: »Det var en glädjande känsla, äfven för äldre personer, att se, ja äfven någon gång blanda sig med den glada svärmen af lekande ungdom. [...] Så var ock fallet med herr P***. Till en början ordnade han sjelf lekarne och deltog deruti...«¹¹ Efter ett tag lämnas dock ynglingarna utan vuxentillsyn och de börjar leka krig (svenskar mot ryssar), men efter att en pojke börjat gråta bestämmer de sig för att sluta leken och födelsedagsbarnet Gustaf föreslår att de ska gå ner till sjön och pröva ökstocken, trots att hans far förbjudit honom det. Även om det inte sker som ett öppet trots är det likafullt ett uppenbart brott

mot en uttalad regel. Och den förklaringen som ges till lagbrottet visar också att fadern som sonens manliga förebild börjar förlora i inflytande: »Gustaf var en god gosse och följde alltid sin fars förmaningar; men hans förbud att försöka ökstocken, i den ifver han var med kamraterna, kom han först ihåg, då han satt deruti.« (min kurs.)¹² Här söker således Gustaf status inom pojkkollektivet.

I och med att Gustaf olovandes går ner till vattnet har han för all framtid erövrat ett i svensk barn- och ungdomslitteratur viktigt territorium i pojklandet. Enligt Rotundo var det när pojkarna var runt sex år som de på allvar började utforska pojklandet.¹³ Det faktum att Gustaf är 11 år får ses som ytterligare ett exempel på att den övergångsfas som Rotundo studerar i sin artikel om »verklighetens« pojkkultur även satt avtryck i svensk skönlitteratur. En pojke som åldersmässigt stämmer bättre in är Valter hos Zacharias Topelius. »Valters första äventyr«, första gången publicerad 1855, inleds med att Valter fyller sex år och får ett leksaksskepp i present som han döper till Lunkentus. När alla vuxna lämnat scenen bryter han genast mot deras regler: »Han gick ner till stranden, lastade Lunkentus med vita stenar, satte en myra till styrman och lät henne segla till Spanien.«¹⁴ Med tanke på att Valters äventyr slutar med att han håller på att drunkna, i likhet med Gustaf i »Födelsedagen«, skulle man kunna etikettera berättelserna som moraliteter – men stranden, vattnet och båten står ändå främst för äventyret, för pojkens längtan bort från hemmet. Kopplingen mellan pojklandet och andra, riktiga länder tydliggörs via Valters önskan att båten ska segla till Spanien.

Än tydligare märks denna längtan bort i Sigfrid Wieselgrens »Sjöröfvarne« från 1882, där en grupp pojkar »lånar« en båt för att ge sig ut på vattnet: »Men för pojkarne låg deremot hela världen öppen – eller åtminstone hela den blånande ban, öfver hvilken deras båt, drifven af snabba årslag, nu flög fram.«¹⁵ Deras val av lek, sjörövare, visar också på den tydliga länk

som finns mellan pojkkulturen och klassiska pojkboksmotiv och miljöer, en sorts intertextuell rundgång som är vanlig i skildringarna av pojkkulturen, det vill säga pojkbokshjältar leker pojkbokshjältar.

Wieselgrens historia är också intressant ur en annan aspekt, här nämns varken några föräldrar eller skildras någon hemmiljö. Äventyret i pojkkulturen startar och avslutas inom ett annat fientligt territorium, skolan – något jag återkommer till längre fram. Vidare introduceras här en annan viktig del av deras rike vid sidan av vattnet: »Fem minuter senare svängde de tre pojkarne om hörnet nere vid magasinet, togo så vägen öfver repslagarebanan och trafvade derpå rätt öfver till stora hamnarmen bortom tullhuset.«¹⁶ En stor del av historien utspelar sig i en hamn, en omgivning i vilken pojkkulturen som synes rör sig hemtamt. Därmed har pojkkulturens territorium utvidgats till att även gälla staden, även om de här rör sig i utkanten.

»In the cities,« skriver Rotundo, »boy culture flourished in backyards, streets, parks, playgrounds, and vacant lots.«¹⁷ Men det ska dröja innan pojkkulturen i svensk barn- och ungdomslitteratur fullt ut har erövrat stadens räjonger. Gustaf af Geijerstams *Mina pojkar* (1896) utspelar sig på en skärgårdsö och det är vattnet och områdena i dess närhet som Olle och Svante erövrar, men inledningsvis får man en glimt även av staden. Pojkkulturens far berättar att vinterhalvåret bor de i Stockholm: »Men de voro inte instängda för det. Hela hösten, vintern och våren hade de tumlat om på gårdarna och i Humlegården. Ibland hade de till och med varit ända ut på Djurgården.«¹⁸ Frågan är hur man ska tolka ordvalet »instängda«. Antingen kan man se det som att pojkkulturen är instängd i staden, underförstått: att naturen (i det här fallet skärgården) är deras rätta element. Eller så åsyftas lägenheten, alltså hemmet, vilket kan läsas som att den kvinnligt dominerade intimsfären närmast blir till ett fängelse för pojkkulturen.

Båda tolkningarna ger en bild av hur berättaren, pappan, söker skola in sina söner i den

diskuterade pojkkulturen, tradera den vidare. Detta betyder i sin tur att pappan själv delvis är en produkt av denna kultur, att den är en viktig del av berättarens maskulina konstruktion. I och med att pojkkulturen tränger in i litteraturen innebär det, enligt Rotundo, att den som epok når sitt slut, eller rättare går in i en ny fas: »Even when the boys of the late nineteenth century absorbed the lessons of boy culture from older peers, they were learning a version that was already standardized by adult males.«¹⁹ Upproret och de vilda lekerna lärs ut och uppstår inte längre spontant.

Men även om pojkkulturen vid denna tid var erövrat och satt på kartan ur Rotundos nordamerikanska perspektiv, återstod för svenskt vidkommande några vita fläckar, exempelvis staden. I *Barnboken i Sverige 1750–1950* konstaterar Eva von Zweigbergk att det var Emil Norlander »som naglade fast den enkla, busaktiga stockholmssmiljön i litteraturen« via *Anderssons kalle* (1901).²⁰ Häri finner man just de stadsmiljöer som Rotundo anger ovan, framför allt bakgården och gatan, i vilka ständiga bataljer utspelar sig mellan Kalle och hyreshusets mammor.

Som en av Norlanders efterföljare pekar Zweigbergk ut Hjalmar Wallander och hans pojkböcker om söderkisar, såsom *De fyra* (1917), och därmed har man ett tidigt exempel på en vanligt återkommande del av pojkkulturen, såsom det gestaltats i svensk barn- och ungdomslitteratur, Södermalm. Mest känd som en arena för pojkkulturen har Söder blivit via Harry Kullmans böcker, men det finns ett otal exempel, från senare år kan nämnas Peter Pohls *Janne, min vän* (1985) och Mats Wahls *Skrinet* (1986).

När Harald ger sig ut i skogen för att söka rätt på Hejmer i Karl-Erik Forslunds *Grankottarna* (1902) kan man säga att den för svenska förhållanden mest omhuldade delen av pojkkulturen etableras på allvar. Det är i långa stycken en nationalromantisk skog som skildras, en strömning som förmodligen är en av orsakerna till skogens popularitet i dessa sammanhang. Om

Hejmer heter det: »Han lefde i skogen, och det var ett härligt lif, ansåg han.«²¹ Skogen erbjöd pojkarna träning i flera av de fysiska färdigheter som var väsentliga inom pojkkulturen, Rotundo skriver: »youngsters were constantly learning to master new skills. Boy's many games and pastimes helped them develop a great variety of physical abilities.«²² När Helmer får frågan om varför han letar efter Hejmer, svarar han: »Jo – jag vill vara tillsammans med honom – och lära mig klättra och simma. För det kan han, men inte jag.«²³

»Svartskogen var pojkarnas käraste tillhåll«, menar berättaren i John Wallins *Fyra pojkar i ett tält* (1935) och gör sig därmed till tolk för en lång rad manliga protagonister i svensk barn- och ungdomslitteratur.²⁴ Det är ofta till skogen man rymmer men det är samtidigt en miljö som det tar längre tid att lära sig behärska, varför pojkarna i dessa äventyr ofta är äldre än Valter och Anderssonskans Kalle. Detta kan illustreras via Hans G. Westerlunds *På ryttarstråt* (1929), där den yngre av pojkarna föreslår att de ska ta »kanoten och blir sjörövare!«²⁵ Men den äldre kamraten avfärdar bryskt förslaget: »Äsch, såna där småbarnsdumheter! Nä, vi tar grejorna och ger oss i väg inåt skogarna. Strövar omkring, feståru, och lever på jakt och fiske.«²⁶ Här blir det tydligt att åldern får en viktigare funktion inom den pojkliga hierarkin än tidigare; »a new hierarchy of age was imposed on their world« menar Rotundo, när han diskuterar pojkkulturens utveckling under det sena 1800-talet, ett fenomen han kopplar till den åldersstyrda klassindelningen i skolan.

Gränsen mellan hemmet och pojklandet

I *Snöfästningen* och »Födelsedagen« är det alltså papporna som utövar auktoritet över sina söner, men i »Valters första äventyr« sker en

scenförändring. Efter att man fiskat upp Valter ur vattnet får man låna torra kläder i ett hus i närheten. Men det är knappast den typ av plagg som pojken tänkt sig: »Ska jag gå i flickkläder?« frågade Valter, och svaret blir: »Det ska du, min gosse, sa mamma i den bestämda tonen, som det inte gick an att säga emot.«²⁷ Trots att fadern är närvarande är det modern som bestämmer och symboliskt nog återbördas han efter sin utflykt i pojklandet till »the domesticity of woman's world« för att tala med Rotundo, iförd flickkläder.

Svante och Olle i *Mina Pojkar* får inte gå ut på bryggorna, ett förbud de genast bryter mot. När pappan får syn på dem ger han dem bannor, men efter att pojkarna förklarat att de fått syn på en fisk ändras faderns sinnelag: »Och det allra märkvärdigaste var, att pappan var inte ond längre. Han såg ut, som om han velat skrat- ta åt alltsammans. Han sade inte ens åt dem att gå bort från bryggan, utan han bara gick sin väg.«²⁸ Pappans prejudikat ger dem därefter fri lejd att bryta mot fler förordningar, genom sin undfallenhet undergräver han moderns auktoritet. När modern på kvällen förmanar Svante »Kom ihåg det, att du aldrig går olovandes ner till bryggan«,²⁹ blir det tydligt att pojkarna måste handskas med två olika värdesystem, eller som Rotundo uttrycker det, »the boy learned to live in a world divided.«³⁰ Via olika regler och förmaningar (och genom att visa oro) söker modern hålla kvar pojken under sin egen och hemmets jurisdiktion, medan fadern har en dubbel agenda där han officiellt stöttar modern och inofficiellt tillåter regelbryteri i syfte att förbereda pojken för den mansdominerade världen utanför hemmet. Litterära gestaltningar av denna faderns subversiva verksamhet är vanliga i pojkboken.

Krocken mellan de dubbla värdesystem som pojkarna har att leva med blir som mest problematisk när pojkarna rör sig över gränsen mellan pojklandet och hemmet, något som Rotundo är inne på: »the home and the outdoors came to stand for much more than just two physical spa-

ces for women and boys – the domestic threshold marked a cultural dividing line of the deepest significance.«³¹ I Gustaf Lindwalls *Pojkarna i Hagalund* (1933) slår pappan fast att »[h]är i huset är det mamma som bestämmer«,³² underförstått: i världen utanför bestämmer han (och andra män). Men vem bestämmer vid hemmets tröskel? I hallen står pappan och den äldre sonen och gör sig beredda att gå ut för att fiska, när den yngre sonen kommer »inrusande« efter att ha varit ute på den blöta isen och lekt: »Så du ser ut, utropade modern. Ta och byt om genast. Vad har du gjort?« När den yngre också vill följa med uppstår en konflikt mellan de båda värdesystemen och eftersom pappan företräder båda är det upp till honom att lösa dilemmat, vilket han gör genom att gå på den officiella linjen: »Nu är du så god och håller dig hemma, du lille knallhatt. Hade du inte vänt ner dig, så kanske du fått följa med, men nu får du allt hjälpa mamma med disken, förklarade fadern.«³³

I likhet med Topelius Valter sker här en närmast symbolisk återbörd, pojken ska inte bara stanna hemma, han ska dessutom utföra traditionellt kvinnliga sysslor. Det hela kan betraktas som ett straff och sådana finns det gott om i pojklitteraturen. Vanligast är just denna typ av »husarrest« eller att pojkarna fräntas något föremål som är nödvändigt för deras liv och verksamheter i pojklandet, såsom i *Grankottarna*: »Rättvisan måste ha sin gång, familjeråd hölls, domen föll och straffet bestod i förlusten af skidorna under en veckas tid.«³⁴ Den kuraltomiska tonen understryker glipan mellan de båda världarna.

Men vad är det då egentligen för typ av brott som pojkarna begår? Ofta handlar det om att pojkarna inte respekterar den tidigare nämnda gränsen, »the domestic threshold«. Det kan som i exemplet ovan handla om att komma hem dyngsur, vanlige är dock att komma hem smutsig, vilket hos Rotundo ges symboliska dimensioner: »When boys tracked mud and dirt across clean floors, they were not just creating

extra housework – they were bringing a fragment of their boy world into a place where it did not belong.«³⁵ Ett utmärkande exempel på detta kan man hämta från Sigfrid Siwertz *Mälarpirater* (1911): »Efter utfodringen med gröt i köket, där Kristin grälade, för att de trampat på hennes nyskurade golv, störtade pojkarna ner på gården.«³⁶ Här framställs också hemmet med all önskvärd tydlighet som fiendeland, man äter inte, man utfodras och det är en plats man störtar ifrån.

Även om inte Rotundo gör den kopplingen tycks det uppenbart att man till detta fenomen kan koppla pojkarnas litterärt väldokumenterade ovilja att tvätta sig. Att strunta i den personliga hygien handlar sällan om ett passivt negligerande, utan ingick mestadels som ett vapen i »krigföringen« mot hemmets kvinnosfär, eller som det heter i *Mälarpirater*: »Erik fuskade på trots med tvättningen kring halsen.«³⁷ Pojkar som var smutsiga hade också erfarenhet av pojklandet och den kultur som frodades där, lorten ingick som en viktig del i pojkarnas maskulina konstruktion, eller som det heter i inledningen till Ebbe Lieberaths *Klämmiga pojkar* (1924): »det finns väl ingen renhårig grabb i hela kristenheten som tvättar sig frivilligt.«³⁸

Skolan

I Eva von Zweigbergks översikt över den svenska pojkboken finner hon att när skolan »skildras är den något förskräckligt.«³⁹ Att detta inte är någon överdrift framgår också av Conny Svenssons *Pli på pojkar* (2008), en studie som till stor del tar avstamp i den negativa syn på skolan som både svenska och utländska pojkböcker förmedlar: »I tidens pojkböcker är det däremot brukligt att skolan avfärdas som onyttig, och ofta lämnar de unga hjältarna läxläsningen för att istället lära av livets praktiska skola.«⁴⁰

Svensson tar i sin framställning spjärn mot faktiska förhållanden och gör det mestadels utifrån pojkarnas horisont: »Skolan var dock

tvång och obligatorium, med stränga lärare, och för den late fanns risken för misslyckandets sociala utstötning.«⁴¹ Även von Zweigbergk söker orsaker i verkligheten men ur ett motsatt perspektiv, hon menar att de flesta barn som skildras i skolmiljö befinner sig i förpuberteten, »den besvärliga elva-trettonårsåldern då många barn känner skolleda«. ⁴² Men hon pekar också ut »utländska förebilder«, som *Tom Sawyers äfventyr* och därmed antyds genrens makt, det vill säga skolhatet som en litterär konvention, eller som det heter i *Tom Sawyers äfventyr*: »Följande måndagsmorgon var Tom vid det uslaste lynne. Det var han alltid på måndagsmorgonen, ty den var begynnelsen till en ny veckas långsamt lidande i skolan.«⁴³

I sin undersökning av Kar de Mummas *Två år i varje klass* (1923) skriver Svensson: »Erik Zetterström i skolpojken eller författarens skepnad vet definitivt vad han är emot, det är den skola han har erfarenhet av.«⁴⁴ Även om skildringen av skolan i *Två år i varje klass* till viss del bygger på författarens egna erfarenheter, har den samtidigt sin förutsättning i den genre som von Zweigbergk pekar ut, vari den negativa synen på skolan är en viktig del av den pojkdiskurs som genomsyrar texterna. Zweigbergk utser pojkarna i Sigge Strömbergs *Två tjuvpojks äfventyr* (1915) till de »första svenska skolpojkar som är bråkstakar«. Strömberg gav ut flera böcker i denna serie, där skolhatet är ett genomgående tema, vilket ofta slås fast tidigt i texterna. I *Två tjuvpojkar på skollov* (1918) frågar Kalle inledningsvis Ville om han vet när freden i Brömsebro slöts och får svaret: »Vad är det med dej, va? Va kommer du med skolfrågor för? Det ska du få särskilt för.«⁴⁵ Härefter får Kalle rejält med stryk, skolhatet är en given förutsättning som varken behöver förklaras eller försvaras.

Den negativa synen på skolan och allt som rör den ingår som en viktig del i pojkböckernas diskurs och därmed i konstruktionen av pojkighet. Blickar man framåt hittar man två sentida avläggare till Kalle och Ville i Bengt

Linders Dante och Tvårsan, vars äfventyr ofta börjar med en tydlig markering mot skolan. *Farligt prassel, Dante* (1969) inleds med raderna: »Dante och Tvårsan hade håltimme och kom drällande på Östermalmsgatan. – Sāja vad man vill om plugget, sa Tvårsan, men nog är det bästa med plugget håltimmarna.«⁴⁶

Både Villes och Tvårsans uttalanden är utslag av samma diskurs, precis som när berättarjaget i *Två år i varje klass* beskriver sitt förhållande till skolan, om än något mer parodiskt högtravande: »Vid ingången till den kolossala byggnaden föll en tår på min solbrända kind, jag tog ett ömt farväl av livet och min moder.«⁴⁷

Pojkbokens närmast obligatoriska antiskoldiskurs har förmodligen sin upprinnelse i den av Rotundo beskrivna pojkkulturen; han skriver: »And the house was not the only indoor space that was alien. Boy culture languished in the school.«⁴⁸ Skolans regler står i motsats till pojklandets frihet, den innebär »tvång och obligatorium«, för att tala med Conny Svensson. Men det handlar också om pojkarnas uppror mot vuxenvärlden, i synnerhet mot fadersgestalten – när fadern kommit att bli en alltmör osynlig figur i pojkarnas vardag riktas denna upproriskhet istället mot lärarna.⁴⁹ Den avoga inställningen till lärarna märks också tidigt i den svenska barn- och ungdomslitteraturen. I Ekströms ovannämnda berättelse »Födelsedagen« från 1840 börjar några pojkar träka en kompis för att han är fattig, men detta är inte hans enda »fel«: »du vet så väl att ställa dig in hos magistern, emedan du alltid kan dina lexor.«⁵⁰ Härmed underförstås att läxläsning inte bör prioriteras och att en elev inte ska vara alltför välvilligt inställd till sin lärare.

Pojkarnas negativa inställning till skolan i barn- och ungdomslitteraturen utgör således en viktig del av deras självbild och ingår som en betydelsebärande pusselbit i texternas konstruktion av pojkighet/manlighet. Härav faller det sig naturligt att flickorna är positiva till skolan, i varje fall i pojkarnas ögon, eller som Acke uttrycker det i Wallins *Fyra pojkar i ett*

tält: »Och att plugga om ståndare och pistiller och frömjöl och sånt moj hör jäntor till!«⁵¹ De pojkar som till äventyrs trivs i skolan tillskrivs en rad traditionellt omanliga egenskaper, i synnerhet kroppsliga. I Gunnar Örnulfs *Brobypoj-karna* (1942) blir detta tydligt när plugghästen Karl Erik jämförs med atleten Olle:

När Karl Erik klarat av läxorna satt han nästan alltid och hängde över någon rolig bok, medan Olle avskydde allt vad läsning hette. Han var en storväxt och stark pojke, som helst vistades utomhus och ställde till allehanda spratt och upptåg. I början hade han djupt föraktat den lille plugghästen, som även de andra kamraterna retades med, därför att han verkade så klen och kraftlös.⁵²

Olle har danats i pojklandet (»utomhus«) och är ett resultat av dess kultur (»allehanda spratt och upptåg«), medan Karl Erik helst vistas i skolan eller hemma (fiendeland) och därför ses som en »fiende«, alltså värd »djupt förakt«.

Pojklandet i förändring

I sin analys av *Klämmiga pojkar* konstaterar Marika Andræ att pojknarnas busstreck leder till trubbel och att deras förhållande till de vuxna är problematiskt. Men så händer något: »Förändringen kommer med upptäckten att borgmästaren är vad pojknarna kallar en 'hyvens' man som möter dem på ett jämbördigt plan (i naturen, utanför det civila). De goda egenskaper som pojknarna tidigare visat prov på förs under borgmästarens ledning in i ett nytt sammanhang, nämligen scouternas.«⁵³ Läser man »naturen« som pojklandet och det »civila« som »alien territory« kan man betrakta Andræ's tolkning av *Klämmiga pojkar* som ett illustrativt exempel på den utveckling Rotundo menar inträffade i slutet av 1800-talet. De vuxna, i synnerhet männen, söker på olika sätt överbrygga glappet mellan pojkkulturen och vuxenvärlden. Rotundo benämner det »the standardization of boyhood« och ett av de mest inflytelserika för-

söken var bildandet av scoutrörelsen: »The presence of a moral program generated by grown-ups sharply separated boy's organizations of the late nineteenth century from the boy world of earlier years.«⁵⁴

Denna moraliskt influerade standardisering av pojkkulturen satte tydliga spår i pojkboken fram till dess »död« vid 1960-talets mitt. Bråkiga pojkgäng gick från ofog till att hjälpa gamla eller sätta upp teaterpjäser. Just 1965 kom grammofonskivan *Hans Alfredson nästan sjunger egna bitar för barn*, där man på spåret »Cowboysnack« kan skönja två nya utvecklingslinjer när det gäller pojklandet. Vid hög-husen i Hagsätra, bakom buskarna vid ICA-butiken sitter ett gäng pojkar kring lägerelden: »Dessa tappra hjältar, som har slagits med indianerna både vid Farsta Creek, Huddinge Hill och the battle of Rotebro...«⁵⁵ Dels framträder här ett delvis nytt territorium i pojklandet, förorten – i samband med att samhället förändras gör pojkkulturen nya landvinningar, såsom källarförråd, industritomter och soptippar. Dels blir invånarna allt yngre och vistas i landet under en kortare period.

När Rotundo diskuterar vid vilken ålder man lämnade pojklandet under 1800-talet, stannar han vid »perhaps most often in the midteens.«⁵⁶ Men några pojkar i den åldern är svårfunna i de pojkländ som beskrivs i dagens svenska barn- och ungdomslitteratur. Det tycks till och med vara så att det glapp som förr fanns mellan pojkkulturen och vuxenvärlden, nu ligger mellan pojkkulturen och ungdomskulturen. Ett exempel på det finner man i Mats Wahls *Vinterviken* (1993), där 16-åriga John-John gör ett tillfälligt återbesök i sitt pojkländ: »Halvvägs till Tumba stiger jag av och går upp i skogen till ett ställe där jag och Sluggo hade en koja för en miljon år sen.«⁵⁷

Åldersförskjutningen både vad gäller »invånare« och tänkt läsargrupp gör att man idag främst hittar rester av det klassiska pojklandet i bilderböckerna. I Barbro Lindgrens och Eva Erikssons *Max napp* (1994) syns inga vuxna

till när »Max går ut«, ett äventyr i (små)pojkländet som symptomatiskt nog slutar nere vid vattnet, där Max ägnar sig åt en av pojkarnas favoritsysselsättningar, att plåga djur: »Max smäller ankan«. ⁵⁸

Troligen är det ingen slump att man hittar reminiscenser av pojklandet i just Barbro Lindgrens texter. I »Vägen till Barnhans land eller Ormen i paradiset: Barndomen som rum i Barbro Lindgrens författarskap« (2008) visar Janina Orlov på hur Lindgrens berättande till stor del bygger på att etablera de världar där handlingen sedan utspelar sig. Och det är inga renodlat idylliska landskap som målas upp: »Även om barndomen skildras som en egen värld utgör den inget idealiserat tillstånd. Skräck och förundran vävs samman. Detta sker genom en utforskning av de yttre rummen och de inre som skapas av det egna minnet och av fantasin.« ⁵⁹ Dessa yttre rum som präglas av »skräck och förundran« äger många likheter med det klassiska pojklandet och den som av tradition äger hemortsrätt i rum av denna typ är just pojken. Även om det finns undantag, som Sparvel, är de flesta upptäckare i Lindgrens imaginära universum pojkar, såsom Barnhans, Masarin – och Benny.

I och med grisen Benny har även djuren gjort sitt inträde i pojklandet, dock alltjämt i traditionell pojkskepnad, vilket tydligt framgår i Lena Kårelands »Genus, förskolan och bilderboken« (2003). Hon skriver: »Benny har, och tar sig framförallt, en större rörelsefrihet [...]. Han ger sig ut på egen hand, undersöker och upptäcker hur världen ser ut.« ⁶⁰ När Benny i både *Nämen Benny* (1998) och *Jamen Benny* (2001), illustrerade av Olof Landström, ger sig av hemifrån tas detta för något självklart och bilderna visar att han delvis rör sig inom klassiska pojklandsräjonger som vägen och ängen. Kåreland påpekar också att »vuxenvärlden, som Benny nu konfronteras med, ter sig tämligen avvissande, närmast fiendlig«, ⁶¹ vilket tycks stämma väl överens med Rotundos idé om vuxenvärlden som fiendeland. Men i sina mellanhavan-

den med de vuxna avviker Benny på flera sätt från det traditionella mönstret; istället för att konfrontera gubben som kör bort honom från ängen blir Benny »mycket rädd« och springer därifrån och istället för att ge igen när han får stryk av »de balla grisarna« ber han gråtande en »vuxen« hund om hjälp. ⁶² Den kanske tydligaste kopplingen till den diskuterade kulturen handlar om det tidigare berörda förhållandet om smuts som inom hemmets gränser betraktas som ovälkommen materia från pojklandet. I början av *Nämen Benny* vägrar huvudpersonen tvätta sig och när sedan mamman tänker stoppa in hans gosedyr i tvättmaskinen flyr Benny hemmet och äventyret kan börja.

Även om de pojkar (och grisar) som rör sig i bilderbokens pojkland är betydligt yngre än de som befolkade och utforskade det på 1800-talet, är alltjämt terrängen bekant och vissa av aktiviteterna desamma. Men det tycks också som, om man utgår från historierna om Benny, att bilderbokens hjältar är sämre rustade att möta de utmaningar som finns i pojklandet.

En mer drastisk förändring och samtidigt också ett ifrågasättande av pojklandet och dess gränser, både de tänkta geografiska och de imaginära, framkommer om man väljer att betrakta detta land ur ett flickperspektiv. Även om intimsfären, hemmet, enligt tradition var flickornas territorium – både i Rotundos beskrivning och i flickboken – utkristalliserade sig snart formeln: att upptäcka världen utan att lämna hemmet, vilket bland annat sker i Louisa May Alcotts *Unga kvinnor*, där systrarna March leker *Kristens resa*. Lämna man 1800-talet bakom sig trängs så småningom de moraliska aspekterna i bakgrunden och de territorier som barnlitteraturens flickor utforskar inom hemmets väggar kommer alltmer att likna det traditionella pojklandet. Ett exempel på detta finner man i Gunnel Lindes *Fröken Ensam Hemma åker gungstol* (1963) som handlar om en äventyrlig upptäcktsresa i »vida världsrummet«, det vill säga i hennes eget rum. I detta, i dubbel bemärkelse, inre landskap finns flera transformationer av pojklandets olika

domäner, såsom sängängen, skrivbordsgrottan och stora bordsön. I det sistnämnda fallet går texten i dialog med ett kärt pojkboksmotiv när Ensam Hemma lider skeppsbrott och tar sig i land på »obebodda bordet«. Precis som Huck, Tom och Joe gör när de vaknar första morgonen på ön i Mississippi i *Tom Sawyers äfventyr*, så beger sig Ensam Hemma ut för att utforska omgivningarna: »Nu ska vi gå ut och se efter om Stora Bordsön verkligen är obebodd! säger Ensam, när de vaknar nästa morgon. Först går vi runt ön och ser om vi hittar spår efter ajöker i den våta sanden.«⁶³

I Åsa Linds *Ellika Tomsons första bok* (2008) företar huvudpersonen en upptäcktsresa i det hyreshus där hon bor, en färd från källare till vind och däremellan olika besök hos de som bor där och spännande möten i trapphuset. Ellikas utforskande av huset blir också till ett ifrågasättande av pojkländet och dess gränser, något som blir tydligt när hon försöker få med sig den jämnåriga pojken Janus på sin färd: »Jamen, upptäcktsresa, sa Janus. Då måste man ju åka till något okänt ställe, annars finns det ju ingenting att upptäcka, Och vad då, ett hus [...] är ju för litet, sa han.«⁶⁴ Ellika skriver senare i sin loggbok: »Jag säger Det är FEL. Bevis Jag VET för jag är i MITT HUS som jag bor i och u-täcker hela tiden.«⁶⁵

Hennes upptäcktsresa formar sig också till en uppgörelse med mannens självklara rätt att kartlägga och benämna världen, samt avgöra vad som är värt att upptäcka – och i förlängningen den klassiska äventyrsboken. Upprinnelsen till hennes inomhusliga expedition är en skoluppgift; hon ska skriva om Christoffer Columbus, eller som hon uttrycker det: »Om gamla gubbar som har varit döda i hundra år.«⁶⁶ Hennes egna anteckningar, som återfinns i slu-

tet av boken, blir närmast programmatiska: »Ta till exempel Columbus. Han upptäckte Amerika. Förstår ni? Jag menar hur svårt är det?«⁶⁷

Parallellt med denna tendens, där pojkländet som äventyrets rum *per se* ifrågasätts inifrån intimsfären, märks också en utveckling där pojknarnas litterära domän alltmer utforskas och behärskas av flickor. Till en början rör det sig mest om modiga pojkflickor som anpassar sig efter pojkkulturens regler, men på senare år finner man flickkaraktärer som vägrar dagtinga med pojkländets lagar. Ett utmärkande exempel är huvudfiguren i Pija Lindenbaums *Gittan och gråvargarna* (2000), som bemästrar skogens faror på ett högst ambivalent sätt – eller som Mia Österlund skriver i sin artikel »Kavat men känslösam«, Gittan »vågar vara modig utan att för den skull vara tvungen att kompromissa med sin flickaktighet.«⁶⁸

Trots att det inom ramen för denna artikel inte varit möjligt att undersöka alla de särdrag som Rotundo frilägger i sin studie av 1800-talets amerikanska pojkländ, vågar jag ändå hävda att det finns tillräckligt med beröringspunkter för att tala om ett litterärt pojkländ i svensk barn- och ungdomslitteratur, i synnerhet i den äldre svenska pojkboken. Även om det här i första hand rör sig om en kartläggning av detta fiktiva landskap, blir det ändå tydligt hur en reflektion kring rummet utgör en fruktbar ingång till de undersökta texterna, i synnerhet om man läser dem ur ett genusperspektiv. Som jag sökt visa traderas det litterära pojkländet vidare och även om landskapet förändras och kartan delvis måste ritas om, äger det alltså aktualitet, inte minst som ett fenomen som litteraturens flickprotagonister på olika sätt har att förhålla sig till.

- 1 Enligt »Kommentarer och ordförklaringar« till Olof Fryxell, »Snöfästningen: Berättelser för Landt-Gåfvar (1830)«, i Helene Ehriander & Birger Hedén (red.), *Nöjsam läsning för barn 2*, Lund: Studentlitteratur, 1995, s. 19.
- 2 Göte Klingberg, *Den tidiga barnboken i Sverige: Litterära strömningar. Markand. Bildproduktion*, Stockholm: Natur & Kultur, 1998, s. 93.
- 3 Fryxell, »Snöfästningen«, 1995, s. 18.
- 4 E. Anthony Rotundo, »Boy Culture: Middle-Class Boyhood in Nineteenth-Century America«, i Mark C. Carnes & Clyde Griffens (red.), *Meanings of Manhood: Construction of Masculinity in Victorian America*, Chicago & London: University of Chicago Press, 1990, s. 33.
- 5 Rotundo, »Boy Culture«, 1990, s. 15.
- 6 Med äldre avses här texter från tidsperioden 1830 fram till och med 1900-talets första decennier, med ett par nedslag under 1930- och 1940-talen.
- 7 Magnus Öhrn, »'Men vad i himlens namn har ni för er pojkar!' Ulf Starks uppväxtskildringar ur ett manlighetsperspektiv«, i Maria Andersson & Elina Druker (red.), *Barnlitteraturanalyser*, Lund: Studentlitteratur, 2008, s. 132.
- 8 Ella Johansson, »Fräcka ynglingar och rejäla karlar: Historiska maskuliniteter och moderna mansidentiteter«, i *Nord-nytt*, 1996:63 och Marika Andræ, *Rött eller grönt? Flicka blir kvinna och pojke blir man i B. Wahlströms ungdomsböcker 1914–1944*, Stockholm/Uppsala: B. Wahlströms, 2001, s. 211.
- 9 Kristin Hallberg, »Barndomens rum i barnbokens rymd«, i Karl Lindqvist, Eva Söderberg & Lars Wolf (red.), *Barndomslandskap: Texter om att minnas och berätta*, Stockholm: Utbildningsradion, 1997, s. 68.
- 10 Maria Gripe, *Elvis Karlsson*, Stockholm: Bonniers, 1972, s. 23.
- 11 Hedvig Aurora Ekström, »Födelsedagen«, i *Schildringar ur barn- och ungdomslifvet: Julgåva för Barn*, Stockholm: Th. Thomsons, 1840, s. 49.
- 12 Ekström, »Födelsedagen«, 1840, s. 55.
- 13 Rotundo, »Boy Culture«, 1990, s. 16.
- 14 Zacharias Topelius, »Valters första äventyr«, i *Valters äventyr och andra berättelser*, Stockholm: Bonniers, 1960, s. 13.
- 15 Sigfrid Wieselgren, »Sjöröfvarne«, i *Ur barnens värld: Hågkomster och historier, för egna små och deras vänner*, Stockholm: A.W. Björck, 1882, s. 87.
- 16 Ibid., s. 82.
- 17 Rotundo, »Boy Culture«, 1990, s. 16.
- 18 Gustaf af Geijerstam, *Mina pojkar: En sommarbok för stora och små*, Stockholm: Albert Bonniers förlag, 1896, s. 8.
- 19 Rotundo, »Boy Culture«, 1990, s. 34.
- 20 Eva von Zweigbergk, *Barnboken i Sverige 1750–1950*, Stockholm: Rabén & Sjögren, 1965, s. 420.
- 21 Karl-Erik Forsslund, *Grankottarna: En pojkbok*, Stockholm: Wahlström & Widstrand, 1902, s. 30.
- 22 Rotundo, »Boy Culture«, 1990, s. 22.
- 23 Forsslund, *Grankottarna*, 1902, s. 35.
- 24 John Wallin, *Fyra pojkar i ett tält: Äventyr under ett sommarlov*, Stockholm: Saxon & Lindström, 1935, s. 6.
- 25 Hans G. Westerlund, *På rymmarstråt: Två pojkars äventyr i svenska vildmarker*, Stockholm: Bonniers, 1929, s. 17.
- 26 Ibid.
- 27 Topelius, »Valters första äventyr«, 1960, s. 15.
- 28 af Geijerstam, *Mina pojkar*, 1896, s. 19.
- 29 Ibid., s. 20.
- 30 Rotundo, »Boy Culture«, 1990, s. 30.
- 31 Ibid., s. 28.
- 32 Gustaf Lindwall, *Pojkarna i Hagalund: Berättelse för pojkar*, Stockholm: B. Wahlströms, 1933, s. 9.
- 33 Ibid., s. 9.
- 34 Forsslund, *Grankottarna*, 1902, s. 95.
- 35 Rotundo, »Boy Culture«, 1990, s. 28.
- 36 Sigfrid Siwertz, *Mälarpirater*, Stockholm: Bonniers, 1911, s. 10.
- 37 Ibid., s. 9.
- 38 Ebbe Lieberath, *Klämmiga pojkar: Berättelser för pojkar*, Stockholm: B. Wahlströms, 1924, s. 7.
- 39 von Zweigbergk, *Barnboken i Sverige 1750–1950*, 1965, s. 421.
- 40 Conny Svensson, *Pli på pojkar: Från Dumas till Kar de Mumma*, Stockholm: Atlantis, 2008, s. 8.
- 41 Ibid., s. 7.
- 42 von Zweigbergk, *Barnboken i Sverige 1750–1950*, 1965, s. 421.

- 43 [Samuel Langhorne Clemens], Mark Twain, *Tom Sawyers äventyr*, övers. Tom Wilson, Stockholm: Björck & Börjesson, 1907, s. 39.
- 44 Svensson, *Pli på pojkar*, 2008, s. 164.
- 45 Sigge Strömberg, *Två tjuvpojkar på skollov*, Stockholm: Bonniers, 1918, s. 5.
- 46 Bengt Linder, *Farligt prassel, Dante*, Stockholm: B. Wahlströms, 1969, s. 7.
- 47 Kar de Mumma, *Två år i varje klass: En elak skolgosses minnen*, Stockholm: Bonniers, 1923, s. 10.
- 48 Rotundo, »Boy Culture«, 1990, s. 17.
- 49 Ibid., s. 26.
- 50 Ekström, »Födelsedagen«, 1840, s. 46.
- 51 Wallin, *Fyra pojkar i ett tält*, 1935, s. 5.
- 52 Gunnar Örnulf, *Brobypojkar: Berättelse för pojkar*, Stockholm: B. Wahlströms, 1942, s. 9.
- 53 Andræ, *Rött eller grönt?*, 2001, s. 177.
- 54 Rotundo, »Boy Culture«, 1990, s. 35.
- 55 Hans Alfredson, »Cowboysnack«, från *Hans Alfredson nästan sjunger egna bitar för barn*, LP-skiva, Svenska ljud 1965, Ljup 5.
- 56 Rotundo, »Boy Culture«, 1990, s. 30.
- 57 Mats Wahl, *Vinterviken*, Stockholm: Bonnier Carlsen, 1999, s. 64.
- 58 Barbro Lindgren & Eva Eriksson, *Max napp*, Stockholm: Rabén & Sjögren, 1994.
- 59 Janina Orlov, »Vägen till Barnhans land eller Ormen i paradiset: Barndomen som rum i Barbro Lindgrens författarskap«, i Andersson & Druker (red.), *Barnlitteraturanalyser*, 2008, s. 86.
- 60 Lena Kåreland, »Genus, förskolan och bilderboken«, i *Barnboken*, 2003:2, s. 28.
- 61 Ibid., s. 25.
- 62 Barbro Lindgren & Olof Landström, *Boken om Benny: En samlingsvolym*, Stockholm: Rabén & Sjögren, 2004, s. [20–22] & [50–52].
- 63 Twain, *Tom Sawyers äfventyr*, 1907, s. 95 och Gunnel Linde, *Fröken Ensam Hemma åker gungstol*, Stockholm: Bonniers, 1963, s. 80.
- 64 Åsa Lind, *Ellika Tomsons första bok*, Stockholm: Rabén & Sjögren, 2008, s. 97.
- 65 Ibid., s. 104.
- 66 Ibid., s. 9.
- 67 Ibid., s. 137 f.
- 68 Mia Österlund, »Kavat men känslsam: Den komplexa bilderboksfliskan i Pija Lindenbaums Gittan-trilogi«, i Andersson & Druker (red.), *Barnlitteraturanalyser*, 2008, s. 102.

Nyckelord: Pojkkultur, svenska pojkböcker, E. Anthony Rotundo, genus.

Keywords: Boy culture, Swedish boy's books, E. Anthony Rotundo, gender.

Summary

In the Land of Boys: A Primary Mapping of Boys' Territory in Swedish Children's and Young Adult Literature

In »Boy Culture: Middle-Class Boyhood in Nineteenth-Century America« the historian E. Anthony Rotundo explores a »free nation« of boys; a distinct cultural world with its own rituals and values, set in its own boundaries and often free from adult intervention. In my article I argue that a similar, fictional boy's nation can be found in Swedish literature for children and young adults, especially in boy's books of an earlier date. In this first attempt to map this literary version of the boyhood territory, I concentrate on watery domains (such as the strip of shore and the lake), the forest, and the streets and backyards of the city. I also discuss the range of activities connected to the different areas of the boy land in terms of masculinity. Furthermore, I examine the alien (indoor) territories: the domestic world of women, and school—the place where the confrontation between boy culture and male authority often takes place. In the conclusion I discuss the boy land in more contemporary literature, and suggest that the landscapes has changed, that the inhabitants are getting younger, and that its borders and rituals are being challenged by a variety of girl characters— but that the concept of a boyhood territory is still a going concern.

Magnus Öhrn

Institutionen för litteraturvetenskap och idéhistoria & Centrum för genusstudier

Stockholms universitet

magnus.ohrn@littvet.su.se



DOCKLABORATORIET

Vårt alternativa laboratorium som i Frihet Utvecklas där Frihet Finns.¹

Om systrarna SannaMaria och Kari i Monika Fagerholms *Diva*

av Maria Margareta Österholm

I Monika Fagerholms roman *Diva* (1998) finns ett rum fullt av dockor som kallas Docklaboratoriet. Där ligger en flicka som har förlorat talförmågan. Stegvis ska hon lära sig att prata igen med hjälp av en bandspelare som outtröttligt spottar ur sig förnumstiga och ytterst korrekta meningar. Flickan heter Kari Hammarsköld och hon har en lillasyster som heter SannaMaria. Deras mamma är kokerska i skolbespisningen och där kan hon se »många **vanliga hyggliga flickor** växa upp och bli pussochkramfåglar största delen av dem och Karis mamma har kunnat konstatera att likheten mellan dessa flickor och hennes egna flickor inte är så stor även om hon inte riktigt kan sätta ord på skillnaden.« (s. 228–229) Skildringen av systerarna, liksom romanen i stort, kan sägas handla om och laborera med språk och gränserna för femininitet. I denna artikel vill jag utreda hur det fagerholmska motivet Docklaboratoriet används för att undersöka och experimentera med föreställningen om hur en Riktig Flicka ska vara. Den skillnad som systrarnas mamma ser kan sammanfattas i ett ord – skevhet – och det är detta begrepp jag ska använda för att ta reda på hur SannaMaria och Kari, i likhet med många andra flickor i det sena 1900-talets och tidiga 2000-talets litteratur, inte lyckas med att vara Riktiga Flickor eller pussochkramfåglar som sådana kallas i *Diva*.²

Skevbegreppet är en variation på queerbegreppet och är inspirerat av norskan som an-

vänder »skeiv« som synonym eller istället för queer.³ Jag använder begreppet för att tala om det som rör sig utanför normerna för femininitet men som har mer med genusframställning än med sexuellt begär att göra. Det som är viktigt i denna analys är inte vem systrarna attraheras av, det är snarare hur de misslyckas med och förskjuter betydelsen av flickskapet. Tanken med skevperspektivet är inte heller egentligen att lansera något nytt (begreppet introducerades exempelvis redan 2005 i ett temanummer av TFL) eller kritisera queer. Snarare vill jag använda queerteorins verktyg och insikter för att rikta ljuset mot hur genusframställningar kan röra sig bortom det normativa fränsett sexuella begärs riktningar.⁴

Jag ska strax berätta mer detaljerat om både Docklaboratoriet och systrarna. Först vill jag dock göra en kort presentation av den textsamling som utgör romanen där dessa flickor befinner sig. Kari och SannaMaria bor väggivägg med bokens huvudperson Diva, den trettonåriga flicka genom vars tankevärld systrarna och hela förorten Värtbyhamn med omnejd beskrivs. Tiden är någon sorts 1970-tal, vilket framför allt märks genom att verkliga och fiktiva populärkulturella fenomen från denna tid dyker upp. Bokens undertitel meddelar att detta är »en uppväxts egna alfabet« och det är en bra beskrivning. Den 445 sidor långa romanen är Divas berättelse på hennes eget språk med ett innovativt ordförråd och en grammatik utöver

det vanliga. Diva själv är en fantastisk flicka i flera bemärkelser, hon räds inte att beskriva sig själv som både vacker och genialisk. Det är Divas liv och leverne som är bokens huvudintrig, om den nu kan sägas ha någon sådan. Egentligen händer det inte så mycket, samtidigt som det händer saker hela tiden; skoldagar, romanser, en författande mors skrivkramp och välmenande visdomsord, bröder flyttar hemifrån och en far är frånvarande – men inget av detta är egentligen mer dramatiskt än något annat. Historia läggs till historia och läsaren tar del av denna kalejdoskopiska väv en bit i taget, somligt taget ur Divas vardag och fantasi och annat baserat på verkliga öden, litteratur, film eller musik. Systrarnas historia, liksom hela romanen, anknyter till många andra skildringar av och föreställningar om flickor. Dessa skildringar återfinns i vitt skilda sammanhang och genrer. Fagerholm flätar in flickberättelser från exempelvis böcker, musik och filmer men också från reklam och media. Dessa andra flickberättelser vävs in på ett kärleksfullt sätt samtidigt som de skruvas till, kritiseras och problematiseras. En alltför uppmärksam läsare skulle kunna förlora sig i årtal i detta lapp-täcke av intertextuella krusprång. I denna artikel kommer jag enbart att fokusera just på motivet Docklaboratoriet och de aspekter som har relevans för eller ger färg åt berättelsen om Kari och SannaMaria.

Docklaboratoriet i en skev artikel

För att undersöka vad som är skevt med systrarna Hammarsköld ska jag i denna artikel framför allt ägna mig åt deras gemensamma projekt Docklaboratoriet och dess utåtriktade aktiviteter som äger rum i skolans källarvåning. Docklaboratoriet är en egen värld som för den oinvigde kan te sig som vilken barnslig lek som helst, två systrar som låtsas att den ena ska förvandlas till fjärl och att hon under förvandling-

en ska vara ett orakel. Det kan verka oskyldigt men är också ett sätt för Kari och SannaMaria att förhålla sig till flickskapet och hantera motstridiga krav. Docklaboratoriet är en ambivalent lek – ett experiment – som på många sätt använder sig av rekvisita som förknippas med flickor men som också gör något annat: missuppfattar, överdriver och förskjuter betydelser. Laboratorieverksamheten är dock ingen oskyldig syssla och den får ödesdigra konsekvenser; redan på romanens första sidor avslöjas att Kari snart ska möta sin död och då bli ett helgon för puss och kramfågla.

I berättelsen om SannaMarias och Karis öden och äventyr får dessutom frågan om verklighet och fiktion en extra dimension. Docklaboratoriet ingår i en ramberättelse – som handlar om Divas liv i förorten Värtbyhamn med omnejd – och är en historia som Diva berättar för sin vän och älskarinna Franses i sängen om natten, »början på en historia ur framtiden, en historia för evigt nerlagd i den, fast den inte än har hänt.« (s. 227).⁵ Och allt hon berättar är sant, som det står i prologen, trots eller kanske på grund av de ständiga intertextuella lån, nybildade ord, omtagningar, förskjutningar, upprepningar och motsägelser som utgör bokens form. För att kunna hänga med i det universum som Diva berättar fram måste, enligt min mening, utgångspunkten vara att hon talar sanning, även när just det begreppet ifrågasätts.

I den här artikeln ska jag berätta systrarna Hammarskölds historia, eller en del av den, göra en rapport från flickrummen. När jag säger att jag ska berätta deras historia menar jag vad jag säger. Jag har vaskat fram en kronologi ur en roman som inte alls är kronologiskt uppbyggd, och jag erbjuder här historien om Docklaboratoriet från början till slut. Artikeln kommer, precis som romanen, att citera hejvilt och jag kommer att falla romanen i talet. Min artikel ska alltså snarare läsas som en lekfull utläggning av en skev flickbibel, än som en distanserad romananalys. Jag tänker mig att en skev roman behöver en skev läsning för

att komma till sin rätt. Min läsning försöker inte räta ut det krokiga eller tämja romanens fantasifulla språklighet, däremot låter den sig medvetet smittas av det litterära uttryckssättet för att ge skevheten fritt spelrum.

Flick-loristisk bakgrund: Pk-fåglar, böcker och sånger

Innan vi tar oss an docklaboratoriet behöver fyra företeelser som är centrala för gestaltningen presenteras närmare: pussochkrampfågeln (eller pk-fågeln), en populär sång från sjuttio-talet, romanens förhållande till flickboksgenren samt det klassiska motivet den döda skönheten. Dessa fenomen har också en metafiktiv dimension och är exempel på romanens lek med verklighet och fiktion.

Vid en första anblick är pk-fågeln Riktiga Flickor med läppglans som sitter och väntar på en stålman. Beskrivningen av dem är en viktig utgångspunkt för att förstå hur den normativa femininiteten gestaltas i boken och vad de skeva flickorna kontrasteras mot. Pk-fågeln beskrivs oftast som ett kollektiv och kallas nästan aldrig vid namn. Divas definition av en pk-fågel lyder »**en skenbar blygsamhet som gömmer anspråk på världen som är oerhörda**«. (s. 33) Men hon menar att det finns många lustiga sätt att definiera dem på, till exempel att de är själar som har jeans med ett hjärta på baken och att själen är en hjärtformad hållighet där sentenser står skrivna.⁶ Ibland händer det dock att någon av dem visar sig bryta mot den riktiga flickigheten, som när några driftiga pk-fåglar tröttnar på att vänta och olovandes drar iväg till ett hockeyläger.

SannaMaria är ingen pussochkrampfågel, hon har växt ur det formatet. Det tar dock ett tag innan Diva inser att SannaMaria fallit »ur ramar-na för gängse pussochkrampfågel«, ramar som hon visserligen alltid har överskridit. (s. 194)

Innan Diva flyttade in i systrarna Hammar-skölds hus iscensatte SannaMaria identiteten som pojkflicka. Det gick bland annat ut på att med flit fälla sig mot marken och göra hål i strumpbyxorna. En tid innan Docklaboratoriet blir SannaMarias huvudprojekt ägnar hon sig istället åt att kartlägga det tyska språkområdet och övermannar författaren Heinrich Böll med brev. Hon gör sin egen historia, på tyska hur dålig den än må vara, hon skriver inte vers utan sysselsätter sig med egna saker. »Det, det är be-hjärtansvärt. Om inte för annat så för ansatsen, för projektets art.« (s. 195) Det som Sanna-Maria sysslar med och som Diva menar ligger utanför pk-fågelramarna balanserar snarare på gränserna. SannaMaria gör sin egen version av flickskapet och förändrar det inifrån genom överdrifter och små missuppfattningar.

De ständiga motsägelserna, utvidgandet och det gradvisa förändrandet av definitioner är grundläggande drag i *Diva* och gäller pk-fågeln i högsta grad. Med tiden skildras de med en större sympati och deras funktion blir något annat än att visa vad de skeva flickorna inte är. Ett exempel på en sådan omförhandling är att Diva, i ett resonemang om skönlitterärt skrivande, låter pk-fågeln inta den skeva positionen i förhållande till »den seriösa litteraturens« kvinnoporträtt. Diva menar att pk-fåglar inte skildras där eftersom »den seriösa litteraturens hjältinnor kan definieras som exakta motsatsen till pk-fåglar. **Innerliga hjältinnor i innerliga verksamheter**. Varma då. Med barm och sköten och sånt där. / **Heja flickor!**« Diva gör här upp med idealiserade och uppbyggliga kvinnoskildringar »för envar att identifiera sig med«. (s. 252)

Vid den tid som Docklaboratoriet utspelar sig finns det en sång som pk-fågeln älskar, den handlar om »den världsberömda konstnären Vincent Van Hogg som levde för hundra år sedan och blev ett sorgligt livsöde«. ⁷ (s. 336) Även sången är viktig som bakgrund till berättelsen om Docklaboratoriet. Pk-fågeln förstår sången bättre än någon annan, den talar till de-

ras djupare skiktningar, som de har »bestämt fast andra inte tror det«. (s. 336) De sjunger: »De kunde inte älska dig men ändå var din kärlek sann« och är övertygade om att de skulle pussat de sjuka solrosorna ur Vincents ögon och kramat honom så att han inte hade behövt skära av sig örat. (s. 336) Diva menar att sången är objektivt sett dålig, vilket förstärker dess betydelse för pk-fåglarna i deras kollektiva själstillstånd.

Genom att ta upp pk-fåglarnas förhållande till populärkultur ifrågasätter romanen föreställningar om högt och lågt, framför allt kopplat till genus och ålder. För i *Diva* spelar faktiskt denna sång en roll och kan förstås som en viktig intertext. I sången om Vincent framställs han som oälskad på grund av en oförstående omgivning som inte lyssnar till ett missanpassat geni. Både sången i sig och pk-fåglarnas känslor inför den kan sägas förbåda Karis öde, både som orakel och tragisk hjältinna. Men som alltid i denna roman återanvänds berättelser för att säga något annat. Nu är det Kari, en skev flicka på många sätt, som associeras med genikulten.

Diva förhåller sig även på flera andra sätt till berättelser om flickor, flickböcker eller så kallad pussochkrampfågel-lore, verser eller populära sånger. Skevheten handlar inte bara om genusframställning, den utgör också ett alternativt förhållningssätt till berättandet, till den vedertagna berättelsen om livet som ett framåtskridande med reproduktion som höjdpunkt.⁸ Berättelsen om systrarna Hammarsköld är inte linjär utan skulle snarare kunna liknas vid en ständig spiral- eller cirkelrörelse. De skeva flickorna i romanen vänder sig dock till just *berättandet* för att göra sig begripliga. Förhållandet mellan deras egna berättelser och historierna de borde passa in i är dock minst sagt skevt.

Det skeva förhållandet till andra berättelser syns tydligt i Divas beskrivning av Karis rum, som hon besöker någon gång i barndomen. Kari är redan då någon som försiggår lite vid

sidan av de övriga aktiviteterna i Värtbyhamn med omnejd. Att komma in i hennes rum beskrivs som att komma in i en annan tid, i en film om en sanatorievistelse där någon skriver en roman som heter *Bergtagen*. Kari väcker alltså associationer till det klassiska motivet med den döda eller döende skönheten eller den olyckliga kvinnliga författaren så som hon framställs i otaliga filmer, biografier och andra fiktioner.⁹ Hon tas upp i *Diva* på flera ställen genom bland annat referenser till filmstjärnor drabbade av galenskap och ond bråd död, Sylvia Plath eller de kvinnliga mordoffer som inleder i stort sett varje deckare. När Diva fantiserar om sig själv som en död skönhet säger hon: »Men detta är alltså en fantasi. / Jag har inte tänkt dö. / Jag har tänkt leva vidare.« (s. 414) Det handlar om att skriva in en annan sorts flicka i fiktionen genom att förhålla sig till klassiska motiv. Även om Kari, som nämnts, går det klassiska ödet till mötes.

I Karis rum finns också böcker, pussochkrampfågelböcker som heter *Barn 312* och *Flicka i gula stövlar*.¹⁰ Det som är ovanligt med dessa böcker är att de inte alls är tummade och lästa, som sådana böcker brukar vara. »Som om de lagts på nattduksbordet för att de ska ligga där för att ses av alla, och på så vis på något sätt betyda något.« (s. 29) Någon, troligen föräldrarna, har placerat dem där för att det ska verka som att Kari, som vid denna tidpunkt inte kan tala och bara ligger i sin säng, trots allt är en Riktig Flicka. Som ett hopp om att hon en dag ska stiga upp och vara en pussochkrampfågel som säkert utvecklas till kvinna. Eller så vill de åtminstone att det ska verka så. Men som Diva säger, dessa böcker lyckas inte betyda något, precis som så mycket annat som har att göra med systrarna Hammarsköld.

Kari blir aldrig någon pussochkrampfågel men boken *Flicka i gula stövlar* verkar ändå spela någon sorts roll, den finns ofta i Karis närhet och hon läser faktiskt i den. Färgen gul, som i flera litterära verk förknippats med galenskap och uppror, är också på flera sätt för-

bunden med Kari. Hon bär ofta gula kläder och dessa kopplas samman med det gula sken som uppstår när hon senare går in i telefonkiosken och brinner upp. Men nu har jag hoppat både framåt och bakåt i tiden och det är dags att tala mer om det som systrarna kallar för Docklaboratoriet.

Flickrummets egna världar

Så äntligen, välkommen in i Docklaboratoriet! Eller nej förresten, vad som försiggår i Karis rum är något som varken romanens huvudperson Diva eller läsaren egentligen får veta. Det hindrar dock inte Diva ifrån att berätta, för Franses i sängen om natten. Och somligt har hon ju sett med egna ögon, även om det var längesedan. I Karis rum finns dockor från alla världens hörn, de kommer från pappans affärsresor. Och det har börjat som en lek, så mycket är säkert. En lek med särskilda regler som SannaMaria en gång vill lära ut till Diva. Men då är hon redan på väg hem och det råkar också vara sista gången Diva är hemma hos familjen Hammarsköld. Snart därefter ska hon upptäcka att SannaMaria ljugit om sitt döda marsvin och alldeles lögnaktigt påstått sig ha sorg. Efter att sanningen uppdragats umgås de inte mer på mycket lång tid.

Incidenten med det påhittade marsvinet utspelar sig dock i mycket unga år och det Docklaboratorium som systrarna Hammarsköld senare ägnar sig åt är inte detsamma. Nu spelas en sång därinne, om någon som föddes med ett leende i ansiktet.¹¹ Troligen är den ett kamouflage för något annat, kanske fortfarande en lek men av allvarligare slag.

Det börjar strax efter att andra hemligheter om Karis rum uppdragats. Medan Kari lärt sig tala och upprepat bandspelarens förnumstiga meningar har hennes hår växt. Det har växt och växt och Värtbyhamn med omnejd upprörs. Inte egentligen över håret utan mer över vad

hon använder det till, hur hon låter pojkarna och flickorna klättra upp i det. Och det som sedan händer i rummet. Nej, håret måste klippas. Men nu går jag händelserna i förväg. Så här börjar det:

Karis rum. Det här är vad som händer i Karis rum på andra sidan väggen, bredvid aprummet som jag sover i på nätterna. Karis hår börjar växa. Karis hår växer och växer, blir bara tjockare och gulare ju mer det växer. Karis hår växer tills det är så långt och tjockt att man aldrig tidigare har sett ett hår som är lika tjockt och långt. Då stiger Kari upp ur sin säng, knäpper på bandspelaren som är en spolbandspelare som hon och hennes syster SannaMaria har **snaskstreckat** ihop till. (s. 48)

Sen öppnar Kari fönstret, hänger ut håret som en modern Rapunzel, och börjar borsta »hundra borsttag varje dag, precis som hon och många andra flickor lärt sig.« (s. 49) Men hon tappar borsten och utanför står en hjälpsam pojke som plockar upp den. Han klänger sig upp i håret och får vara med Kari i hennes rum och det de gör är dolt bakom bandspelarens korrekta röst. Det ska inte bli sista gången, det ska bli fler: pojkar, flickor och även Diva klättrar upp till Kari. »Så blir Karis rum **ett öppet rum.**« (s. 49) Ett rum det går försiktiga rykten om; den oerhörda hemligheten med flickan, fönstret och håret måste bevaras.

Men hemligheten avslöjas. Åtgärder bör verkligen vidtas, det är Värtbyhamn med omnejd överens om, och Karis hår klipps. Kort hår är ju trots allt mer praktiskt, tänker systrarnas mamma medan hon bevitnar hur barberaren går fram med saxen över dotterns huvud och tar »det vackraste, det egensinnigaste hon har« ifrån henne. (s. 230) Karis hår, längre, tjockare och gulare än tidigare skådat, vilket påpekas ett flertal gånger med eftertryck, och genom upprepan- det av dessa ord träder en högst konkret bild av överdriven femininitet fram. En femininitet som är så mycket att den blir för mycket och därmed undergräver varje tanke om naturlighet.

Att modern går med på att låta klippa Kari har också en klassaspekt. Mamma Hammar-

sköld har inte den bakgrund som krävs för att ta sig upp i den sociala klätterhistorien. När de fina flickornas respektabla mödrar vill att Kari klipps så blir det också så. Håret hänger även samman med sexualitet, sexualitet som också är för mycket, vilket blir tydligt när de nattliga mötena i Karis rum uppdagas. Det är något som är skevt med Kari, det kan de vuxna och riktigt ordentliga se. Och skevheten blir än mer framträdande när den döljs bakom något som annars hör Riktiga Flickor till, ett vackert långt hår. Ännu skevare blir kontrasten till Karis röst på bandspelaren som överröstar vad som egentligen sker i rummet. »Det är ordspråk, glosor, Pelle-meningar på den renaste svenska man någonsin har hört i Värtbyhamn med överallt.« (s. 49)

Senare i Karis rum, med skylten Docklaboratoriet på dörren, klipper SannaMaria det resterande håret från Karis hjässa. Ska det vara så ska det vara ordentligt, tycks hon tänka. SannaMarias klippning belyser övergreppet som begåtts mot Kari, att det handlat om att göra sig av med den skeva femininitet som håret är ett uttryck för. SannaMaria låter inte kränkningen döljas bakom någon trevlig page!

Docklaboratoriet kommer till som en reaktion på klippningen av Kari, det är då allt börjar. Och sen fortsätter det med händelserna i det alternativa laboratoriet, »**som i Frihet Utvecklas där Frihet Finns**«, Teaterskrubben i skolans hushållsläroavdelning. (s. 323) Pussochkrampfågeln bjuds in till det som annars är Karis och SannaMarias egna värld. SannaMaria lockar dit dem med löften om att något fantastiskt ska hända. Kari är metamorfosen som ska bli en fjäril och om de har riktig tur kanske hon berättar »historier ur glömska«, som SannaMaria kallar det. (s. 335) Och pussochkrampfågeln förundras, även om de kanske tycker att det hela är lite suspekt. SannaMaria säger till Kari: fjärilen, du är min enda vän och Karis blickar är fulla av beundran. Det är något som inte är normalt, tänker pk-fågeln. Men mest av allt fascineras de, och för en liten tid

kommer de dit. De yngre får rita vad för sorts fjäril metamorfosen ska bli och de större får trängas och förundras. Exakt vad Kari säger i sin roll som orakel förtäljer inte historien men hon har ett mycket speciellt sätt att tala när hon väl gör det. Hon använder ett formaliserat och etablerat språk, skolboksexempel som handlar om den förnumstige Pelle eller ordspråk, för att säga det hon menar. Detta nästan stelnade språk gör hon till sitt genom att använda det i andra sammanhang än det är gjort för, funktionen blir alltså något skev. Troligen är det dessa visdomar, så korrekta att de blir skeva, som pk-fågeln får lyssna till.

Det är inte bara Docklaboratoriet som är en egen värld. SannaMaria ingår även i det så kallade Barnäktenskapet med Sebbe, de är »som de två hästarna i tvättmedelsreklamerna. Synkro-ni-se-ra-de.« (s. 312) SannaMaria är på gott och ont som ler och långhalm med Sebbe, en pojke som är ett huvud för sig, ett huvud som hockeygossarna gärna doppar i en toalett. Något de visserligen slutar med när Sebbe blir tillsammans med SannaMaria. Barnäktenskapet kan ses som en del av SannaMarias skeva överdrifter, när hon gör något gör hon det ordentligt. Det räcker inte bara med en vanlig hederlig pojkvän, det måste vara äktenskap och fullbordas ska det också.

Kari ingår på ett sätt också i Barnäktenskapet, hon är Tredje hjulet, och följer sin syster med make överallt. På så vis är Barnäktenskapet en del av Docklaboratoriet och tvärtom, egna världar i den egna världen. När metamorfosen förevisas för pk-fågeln i skrubben ligger Sebbe på soffan utanför och läser och när Barnäktenskapet fullbordas under lakanen i hushållsläroavdelningen sitter Kari i skrubben och lyssnar. Barnäktenskapet både anpassar sig till och undergräver det som vanligtvis menas med äktenskap. Å ena sidan, tvåsamheten, att vara varandras allt. En tvåsamhet som dock går lite längre än de flesta, SannaMaria och Sebbe går till och med på toaletten tillsammans trots att skolan har olika toaletter för pojkar och flickor. Å andra

sidan, tresamheten där systrarna och maken bär likadana kläder, gula byxor och vita blusar. En egen värld där det inte finns några hemligheter, inte ens att Sebbe ibland attraheras av Kari. SannaMaria skiljer inte mellan flickvärlden och den heterosexuella kärleken, hon väver in dem i varandra, har flera egna världar i en.

Även om SannaMaria inte är någon puss-ochkramfågel, snuddar hon ibland vid deras estetik. Hon vet hur hon ska locka dem, även om de också finner henne underlig och knappt fattar orden hon använder. Frågan är om SannaMaria själv alltid begriper sitt eget ordförråd. Hon använder ofta orden i något fel bemärkelse och, med flit eller ej, blir även hennes språk-användning skev. Men puss-ochkramfågeln älskar hemligheter och det är precis vad metamorfosen i skrubben är, så mycket förstår de av vad SannaMaria säger. Den är så hemlig att SannaMaria och Kari knappt själva vet vad det är som ska hända, men de vet att något måste glömmas för att fjärilen ska kunna bli till. Kanske är det minnet av Karis avklippta hår, en del av förvandlingen går i alla fall ut på att håret ska växa ut igen.

I skrubben finns allt, utklädningskläder, böcker, glömda vinflaskor, fotografier, serietidningar, citat skrivna på väggen, lämningar från allt det där som också kan pågå i en skola utanför lektionstid och som i *Diva* kallas den dolda läroplanen.¹² Händelserna i skrubben, Karis förvandling, är något utöver det vanliga men det är inte så att SannaMaria ljuger eller bara hittar på för ro skull. Det finns en orsak även om den inte är så uppenbar. SannaMaria »väver in dagdrömmar i det som verkar vara verkligt« – en återkommande formulering i romanen som också kan sägas beskriva dess syn på förhållandet mellan verklighet och fiktion. Hon, liksom *Diva*, tar historierna, berättelserna och legenderna till hjälp för att tala i egen sak. För det är ingen annan som talar för SannaMaria och verkligen inte för Kari. SannaMaria är besatt av sanningen och hennes sanning är att Kari är metamorfosen som ska förvandlas

till fjäril, att hon är ett orakel. Fast hur viktigt detta än är för SannaMaria, går inte systemens förvandling enligt planerna.

Ett ljus i mörkret eller ett äckel i en skrubb?

Kari sitter i skrubben och inget händer utom att håret växer ut igen men det dröjer för länge innan det blir så långt som det ska. »Metamorfosen är över när alla vittnesbörd är givna och håret är tillräckligt långt.« (s. 345) Kanske avger Kari också vittnesbörd, igen och igen fast ingen förstår. Men för SannaMaria tar det för lång tid och hon börjar glömma bort metamorfosen fast det var hon som kom på den. Även Sebbe börjar söka sig utåt och får tillfälle att utveckla andra talanger, såsom kamratskap med pojkar utanför den egna världen. Medlemmarna i Barnäktenskapet är helt enkelt upptagna med annat, så upptagna att de en kväll glömmet att hämta Kari i skrubben. Det är början till slutet för både Docklaboratoriet och Kari.

Hur länge pågår Metamorfosen och aktiviteterna i det alternativa laboratoriet? Tidsperspektiven är oklara men en kväll precis innan SannaMaria går för att berätta för pk-fågeln om fjärilen och oraklet är det i alla fall ett år kvar innan Kari ska gå in i en telefonkiosk och brinna upp. Symboliskt nog är det hon som denna kväll upptäcker att ingen rivit av lapparna från kalendern, hon gör det själv och stannar på det datum som om ett år ska bli hennes dödsdag. Här förebedar Kari själv händelserna på samma sätt som många saker berättas fram i *Diva*, antydningar som blir tydligare och tydligare för var gång de dyker upp. Även SannaMaria planterar en aning om vad som ska hända system genom att hänga på henne alla reflexer hon äger och har, de som egentligen skulle säljas för att tjäna in pengar till hockeylaget. Sådant bryr sig givetvis inte SannaMaria om. Istället fäster hon reflexerna på sin syster för att det är vackert och så att hon ska synas, »lysa som ett ljus i mörk-

ret« (s. 321) Och sportdräkten Kari bär är gul och i ett material som brinner bra.

Efter Karis död ska pk-fåglarna minnas henne och vallfärda till det som en gång var telefonkiosken där hon brann. Men först ska de glömma henne, de tappar intresset för metamorfosen snabbt, det finns så mycket annat; andra sånger, vardagen och den amerikanska fotbollen. Ändå vill SannaMaria att Kari ska sitta i skrubben, kanske hoppas hon att intresset ska blomma upp igen, kanske vill hon skydda Kari och hennes utväxta hår från föräldrarnas saxar. De kan inte stå ut med håret, säger hon till Sebbe, men egentligen tvekar hon. SannaMaria är inte säker på något längre och kanske är ovissheten en än mer laddad hemlighet än allt det som hittills hänt. SannaMaria går för att fundera och det börjar hända allt oftare att hon beger sig iväg.

Kari sitter kvar i skrubben. Hon hör allt som pågår utanför, vet vad de säger. Ibland hörs hennes röst eka det Barnäktenskapet säger där ute. Men för det mesta är bara Sebbe där och det händer att han kommer in i skrubben, att han rör vid Kari. Större delen av tiden händer dock inget och Kari går ut i vinterdagen, bland de frostiga träden. Den dagen ser Mellanbjörn henne, Divas bror som går från hockeyverkligheten till hockeyensamheten där han blir författare. Nog för att det inte är mycket till ensamhet, Mellanbjörn befinner sig alltid i mitten, påpekar Diva. Mellanbjörn utgör ett sarkastiskt porträtt av en manlig författare som tar sig själv på väldigt stort allvar. När Mellanbjörn växt upp kommer han att skriva om Kari, hon kommer att bli Kari-motivet som inte har någonting att göra med vad som verkligen hände mellan Kari och Mellanbjörn. Det är inte Karis berättelse Mellanbjörn skriver, menar Diva. Hon reduceras till att bli »det mest poetiska ämnet i världen«, en död vacker kvinna.¹³ Eller så är det så att Mellanbjörn inte riktigt får ihop det, det är oklart om han ens minns att han var en av de pojkar som brukade klättra upp till Kari i hennes rum. Senare ska han minnas Kari som en bild, ett motiv som inte hänger ihop med andra

minnen av smekningar och hår. Att sätta ihop dessa scener vore allt för outhärdligt.

En av de klara vinterdagarna precis innan Kari möter sitt öde i telefonkiosken tänker Mellanbjörn att han vill se vart flickan bland frostträden tar vägen och beger sig till teaterskrubben. Där sitter Kari i utklädningskläder, full fjärlsskrud. Mellanbjörn tänder lampan och allt det som är metamorfos och i andra sammanhang betydelsefullt blir futtigt. Illamäendet väller över Mellanbjörn och han rusar därifrån. Efter hans blick, ljuset som plattade till hennes vingor, ser Kari sig själv som hon borde ses. »Som ett äckel i en skrubb.« (s. 363) Hon går ut och »VET, något konstigt.« (s. 364) Vad som i denna stund får henne att ta det ödesdigra beslutet är höljt i dunkel men det antyds att hon känner att allt som ska hända i hennes liv redan hänt och att inget mer finns att tillägga. På parkeringsplatsen finns en flaska »Anti ice«, en bil som inte startar och människor som är upptagna med annat. Kari tar flaskan och beger sig mot telefonkiosken.

På annat håll sitter SannaMaria och sticker med garn som tar slut i händerna. Hon tänker att fjärilen bara var en idé. Det SannaMaria nu vet är att hon inte vet något alls, att historier, Docklaboratoriet, inte betyder någonting. SannaMaria släpper stickningen och springer för nu inser hon också att det är för sent. Hon letar hemma, i Karis rum och i skrubben. Även Sebbe känner på sitt håll att en katastrof är på väg. De båda hinner fram precis för att se Kari brinna.

Den dolda läroplanen

Kari är död och Barnäktenskapet upphör. Puss- och kramfåglarna ska för en tid samlas vid telefonkiosken med blommor och verser. Hon är deras helgon nu, metamorfosen är över och den gick inte alls som SannaMaria tänkt sig. Att SannaMaria inte är någon puss- och kramfågel beror på, har Diva tidigare tänkt, att SannaMaria vill men inte får vara med i deras

krets. Men hon har sina egna verksamheter, el-ler hade, inget av det där betyder ju något längre. Sant är i alla fall att SannaMaria nu blivit helt omöjlig i pk-fåglares sällskap. Det börjar redan innan Karis död, när de förlorar intres-set för metamorfofen, när de på nära håll sett de underligheter som utgör SannaMaria Ham-marsköld. Det viskas och tisslas: »’Hon är ju helt...’ / Pk-fåglares finner inte ord för vad de sneglar på.« (s. 365)

Och inte blir det bättre av systemens tragiska bortgång. På skolans basar har SannaMaria ett bord där hon säljer allt det som en gång be-tydde något, »**enkoppochenknapp**, som var ett tacknamn för allt som fanns i hela världen«, allt som SannaMaria önskade sig. (s. 368) Men det är tomt runt bordet, ingen vill köpa Karis dockor, det är något obehagligt med den där tragiska historien. Bara modersmåsläraren vågar sig fram, vill köpa ett tummat och up-penbart älskat exemplar av *Min morbror troll-karlen*, som SannaMaria säger sig inte ha läst.¹⁴ Det har hon, men även det var i en annan epok som inte längre spelar roll. Modersmåsläraren menar sig bli som ett barn på nytt och säger: »Vilken HÄRLIG bok. Vad den då faktiskt visar är att **fantasin är en fantastisk kraft**.« (s. 368) Här liksom på många andra ställen i *Diva* visas hur välmenande vuxna inte alls för-står sig på de egna världar eller den dolda läro-plan som barnen faktiskt lever i. De vuxna har sina föreställningar om de ljuva ungdomsåren men ser inte vad som pågår. De känner till ex-empel inte till allt bråte i skrubben som »ÄR den dolda läroplanen på sidan om en vardag i Östra läroverket«. (s. 342) Eller att »Kari är en från docklaboratoriet som byggs in i verklighe-ten.« (s. 327) SannaMaria vet, det var hon som byggde in henne, berättade »en historia där det inofficiella blandas med det verkliga men av-gränsat i ’laboratorieförhållanden’.« (s. 342)

Slutligen går SannaMaria ut på fältet till-sammans med Storabjörn, Divas andra bror, och bränner dockorna som alla tror betyder nå-got och som ingen ville köpa. Docklaboratoriet

slutar med en scen som liknar dess upptakt. Då i början, när Kari klipptes hos barberaren bad SannaMaria henne att samla allt håret i plast-kassar. De gick ut och eldade upp håret tillsam-mans med Storabjörn. Även det brinnande håret kan sägas förebåda Karis öde i telefonkiosken och i slutet av berättelsen står alltså även dock-orna i lågor. Allt som en gång var grunden till Docklaboratoriet går upp i rök.

Ett docklaboratorium i valda bitar

Berättelsen om Kari tar dock inte slut med hen-nes död, den lever vidare i olika former som till exempel i Mellanbjörns författarskap. Innan dess men många år efter att telefonkiosken flam-mat upp ska Diva få ett brev av SannaMaria, det så kallade Studentbrevet från en stad i Schweiz. Där berättar hon att det är en flicka i staden som bränt upp sig och att hon nu dyrkas som ung-domarnas martyr, de tänder ljus på platsen där hon dog och andra har försökt göra samma sak. Flickan var drogpåverkad och hade länge haft psykiska problem »[m]en ändå, hur KAN nå-gon göra något sådant?« undrar SannaMaria. (s. 434) Då SannaMaria är Karis syster skapar detta en osäkerhet kring Karis berättelse. Eller kanske runt hur SannaMaria som vuxen ser på Karis berättelse. SannaMaria med sin egen histo-ria och sina verksamheter ska nämligen bli vuxen och inte göra något alls av sin fantasi utan bara bli äldre och hamna i den »**lugna jämna vuxenheten**«. (s. 198) För det är inte alls som modersmåsläraren säger när hon köper *Min morbror trollkarlen*, att det alltid finns ett barn i en som aldrig växer upp. SannaMaria växer upp i högsta grad och historien om Docklaboratoriet och hennes syster fjärilen är fjärran.

Hur Karis, och den schweiziska flickans, helgonförklaring ser ut i pussochkramfågel-versionen berättas innan Karis död och även innan hon blir oraklet som ska förvandlas till fjäril, genom sången om Vincent Van Gogh.

Sången kan, som tidigare nämnts, sägas vara en parallell till Karis liv, den påverkan det hade på flickorna i hennes omgivning, och den visar även på hennes funktion i romanen. Det sammanfattas väl i sångens refräng:

Now I understand what you tried to say to me,
How you suffered for your sanity,
How you tried to set them free.
They would not listen, they did not know how.
Perhaps they'll listen now.¹⁵

Berättelsen om Kari och SannaMaria är, liksom hela romanen *Diva* i sig och alla de historier och stickspår den består av, sammantvinnad av en mängd intertextuella pusselbitar hämtade ur litteratur, populärkultur och människoöden. Till exempel kan Docklaboratoriet relateras till det verkliga fallet med enägstvillingarna June och Jennifer Gibbons som tillsammans utvecklade ett eget språk och endast kommunicerade med varandra och ett fåtal familjemedlemmar. Deras fantasivärld kretsade runt docklekar och de spelade in berättelser på en bandspelare till lillasystemen. Senare började de också, med utgångspunkt i docklekarna, skriva dagböcker och skönlitterära texter, präglade av språklig uppfinningsrikedom men också av våld. I takt med att omgivningen bemötte dem alltmer våldsamt och rasistiskt blev deras språk helt obegripligt för omvärlden. De började också själva att begå brott, bland annat mordbrand, och hamnade på mentalsjukhus. Tillsammans kom de fram till att en av dem måste dö för att den andra skulle kunna kommunicera med världen igen. När de släpptes från mentalsjukhuset dog också Jennifer under mystiska omständigheter.¹⁶ Jag ser tvillingarna Gibbons öde som annan version av Docklaboratoriet, i annan belysning och direkt ur verkligheten. Kanske ännu ett intertextuellt

spår, om än inte utskrivet i romanen, det får stå för mig helt enkelt. Den variant läsarna av *Diva* får ta del av är den som Diva berättar för sin Franses i sängen om natten. Från Franses rum går det att se rakt in i familjen Hammarskölds lägenhet, i Docklaboratoriet. Det är så det börjar, Diva ser Kari i fönstret, att hennes hjässa är kal. Det är där Docklaboratoriet inleds, en berättelse som ännu inte hänt och en rapport från flickrummen i flera bemärkelser. Som Diva säger:

Barnäktenskapet, Metamorfosen i Teaterskrubben, »det utsägliga«, Kari-i-telefonkiosken, det kommer sen. Jag reser min väg. Jag är inte längre här när det händer. Men det är en historia som redan finns. En evig historia, för evigt nedlagd i en. Som ett **docklaboratorium**, i valda bitar. (s. 422)

Den här artikeln har utgjorts av valda bitar ur Docklaboratoriet, ihopsamlade för att visa vad som gör systerarna Hammarsköld skeva. Den egna värld SannaMaria och Kari för en tid lever i är, precis som de säger, ett alternativt laboratorium, där begreppet flicka hålls ner i ett provrör och skakas om så att det bara nästan liknar vad det en gång var. Detta experiment äger rum på flera plan och består till lika delar av flera sorters berättelser om flickor som skruvats till några varv, språkliga förskjutningar och genusframställningar som går långt utöver det som förväntas i Värtbyhamn med omnejd. Docklaboratoriet är en skev historia på många sätt, där gäller inte realismens lagar och inte heller de sätt att tala om och se på flickor som annars omger systerarna. Den egna världen blir en möjlighet att gestalta och tala om saker och ting som inte riktigt stämmer. För, som jag hoppas att jag visat, det är många saker som inte är som de ska med SannaMaria och Kari. Och det är precis som det ska i en berättelse om skeva flickor.

1. Monika Fagerholm, *Diva: En uppväxets egna alfabet med docklaboratorium (en bonusberättelse ur framtiden)*, Stockholm: Albert Bonniers Förlag, 1998, s. 323. Fortsättnings-

vis anges sidhänvisningar till *Diva* inom parentes.

2. Begreppet Riktig Flicka kommer ur min avhandlings skönlitterära material och används

- bland annat av Mare Kandre och Malin Lindroth. Att tala om skeva flickor och andra, kan lätt ge sken av att detta skulle vara ett enkelt motsatsförhållande. Nu finns det sällan några sådana renodlade dikotomier, inte i *Diva* och antagligen inte någonstans. Dessutom väcks frågan om vad som egentligen är en korrekt utförd femininitet, en Riktig Flicka. Detta är givetvis kontextbundet och varierar med tid, plats, klass, etnicitet eller annat. Jag kommer därför att utgå från hur normativ respektive skev femininitet beskrivs i romanen.
3. Eva Heggstad, Maria Karlsson & Anna Williams, »Inledning«, i *Tidskrift för litteraturvetenskap*, 2005:3, s. 3.
 4. Det är visserligen en del queerteoretiker som använder queer i en vidare bemärkelse eller åtminstone innefattar mer i heteronormativitet. Nämnas kan till exempel Judith Halberstam som i *In a Queer Time and Place* menar att queer kan vara ett sätt att förhålla sig till tid och plats, något som på många sätt står i opposition till heteronormativa föreställningar om familj, mognad och reproduktion. Judith Halberstam, *In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives*, New York and London: New York University Press, 2005, s. 1–5. Heteronormativiteten förordar ju inte heller bara att det ska finnas två genus som begär varandra utan också att dessa genus ska utföras korrekt, vilket kan innebära allt från utseende till uppförande. Det skulle alltså vara fullt möjligt att säga att SannaMaria och Kari är queera eftersom de inte lyckas vara Riktiga Flickor. Att jag ändå väljer att använda begreppet skev handlar mer om tydlighet, om att inte sudda ut queerfrågans relation till ickeheterosexualitet och låta allt och därmed inget innefattas i det queera.
 5. *Diva* föredrar egentligen att inte definiera sin relation till Franses eller sitt begär som hon menar är per definition vilt och ohämmat.
 6. Puss & Kram var ett populärt jeansmärke på 1970-talet.
 7. Sången är »Vincent« av Don McLean från 1971, vilket nämns på *Divas* allra sista sida där många, men inte alla, av romanens lån och citat redovisas.
 8. Halberstam, *In a Queer Time and Place*, 2005, s. 2.
 9. *Bergtagen* (*Der Zauberberg*) är en roman av Thomas Mann från 1924 som handlar om en sanatorievistelse. Det är också troligt att Fagerholm syftar på Victoria Benedictsson som skrivit både ett novell- och pjäsutkast med titeln *Den bergtagna* (redigerades efter Benedictssons död och gavs ut 1890 och 1908) där huvudpersonen är lungsjuk och tar sitt liv på slutet. Benedictsson själv tillbringade perioder på sanatorium och begick självmord 1888 vilket har präglat tolkningarna av hennes verk. Se Lisbeth Larsson, *Hennes döda kropp: Victoria Benedictssons arkiv och författarskap*, Stockholm: Svante Weyler Bokförlag, 2008.
 10. Hans-Ulrich Horster, *Barn 312 (Suchkind 312)* från 1955.
 11. Troligen *I was born with a smile on my face*, Stephanie de Sykes, 1974.
 12. Den dolda läroplanen är ett begrepp myntat av Donald Broady och med det menas att eleverna inte bara är i skolan för att lära sig ämneskunskaper utan också för att disciplineras och övas in i det kapitalistiska systemet. Se Donald Broady, *Den dolda läroplanen*, Stockholm & Stehag: Symposion, 1981. Min tolkning är dock att begreppet i *Diva* används på ett annat sätt, att det handlar om barnens egna världar utanför de vuxnas kontroll.
 13. Edgar Allan Poe har sagt att den döda, sköna kvinnan är »the most poetic object«. För vidare diskussion av 1800-talets kulturella fascination för döda kvinnor se Larsson och Elisabeth Bronfen, *Over her dead body: death, femininity and the aesthetic*, Manchester: Manchester University Press, 1992.
 14. C.S Lewis, *Min morbror trollkarlen (The Magician's nephew)*, Stockholm: Bonniers, 1958.
 15. »Vincent« av Don McLean, 1971.
 16. Marjorie Wallace, *The Silent Twins*, London: Vintage, 1986. Se även Maria Jönsson *Som en byracka: Självbiografi, estetik och politik i Agneta Klingspors författarskap*, Umeå: Bokförlaget H:ström, 2006, s 272–274. Jönsson uppmärksammar tvillingarna Gibbons eftersom Klingspor i *Köttryckningar* (Stockholm: Norstedts, 1990) skrivit två noveller som handlar om och tillägnas dem. I en av dessa noveller bränner tvillingarna sina dockor, som SannaMaria gör efter Karis död.

Nyckelord: Femininitet, flickskap, queer, intertextualitet.

Keywords: Femininity, girlhood, queer, intertextuality.

Summary

Subversive femininity in Monika Fagerholm's novel Diva

Monika Fagerholm's novel *Diva* (1998) is built on a playful web of intertextuality based on literature, film, music and real life stories. It discusses different ways of being a girl and how to write about girlhood. Using inventive language and storytelling of many sorts, *Diva* portrays a multitude of subversive femininities. This article tells the story of two of the characters in the book, the sisters SannaMaria and Kari, and how they gradually misinterpret and exaggerate concepts of girlhood to create a world of their own. In this imaginary world, the Doll laboratory as they call it, SannaMaria casts Kari in the role of an oracle destined to become a butterfly. I interpret the events in the laboratory as a means for them to experiment with and negotiate expectations of gender and talk about themselves in a different way. Unfortunately this is not a story with a happy end; Kari dies and then becomes a saint for the girls in the neighborhood. The novel uses her tragic demise to criticize and question a classical motif, the dead or dying beauty, in the same way as it investigates many other images of femininity.

Maria Margareta Österholm

Centrum för genusvetenskap och Litteraturvetenskapliga institutionen

Uppsala universitet

mariamargareta.osterholm@littvet.uu.se

LITTERATUR, TEORI, TERRORISM

Anteckningar om »överskridandet« som tankefigur och problematik

av Magnus Persson

Låt mig inleda denna essä med tre tidens tecken. Det första handlar om den danske konstnären Marco Evaristti, hittills mest känd för att i en installation ha inbjudit museipubliken till att göra puré av levande gulfiskar som simmar omkring i en mixer. Han är nu igång med ett nytt projekt.¹ Guldfiskarnas revansch skulle man kanske kunna kalla det. Evaristti tänker denna gång mata gulfiskar med det till fiskmat pulveriserade liket av en amerikansk dödsdömd fånge vid namn Gene Hathorn, som sedan 1985 väntar på att avrättas i Texas. Konstnären och fången har redan en *deal*.

Det andra tecknet ser helt annorlunda ut. Det handlar om Maja Lundgrens roman *Myggor och tigrar*, som kom att dominera mycket av den svenska kulturdebatten 2007. Förhållandet mellan liv och dikt, lögn och sanning, fakta och fiktion osäkras i boken och kom också att vara de frågor som ständigt återkom i receptionen. I romanen görs kopplingar mellan svenska kulturredaktioner och den italienska maffian. Kända och namngivna författare, journalister och kritiker, pekats ut som (bland annat) maktfullkomliga mansgrisar. Oanständigt förtal, sade motståndarna till boken. Ett intressant experiment med att spränga romanformens gränser, sade försvarna.²

Det tredje tecknet handlar om kompositören Karlheinz Stockhausens famösa yttrande efter terroristangreppet mot World Trade Center den 11 september 2001: »Attacken mot WTC ut-

gör det största konstverk som är möjligt i hela kosmos.« Han fortsatte med avund i rösten förklara att »en musiker som övar fanatiskt i tio år för en enda konsert och ändå inte uppnår det han vill – det uppnådde dessa terrorister i en enda handling«.³

Vad som förenar dessa tre synnerligen disparata exempel är en upptagenhet med en av den moderna och senmoderna konstinstitutionens grundläggande tankefigurer, den om *överskridandet* eller *transgressionen*. Konst som gör anspråk på att vara drabbande, nyskapande och betydelsefull måste bryta mot reglerna. Den måste överskrida det givna, det vanliga, det konventionella. Den måste utmana vår smak och helst också vår moral. Inte sällan uppvisar överskridandet metaforiska eller andra förbindelser med idéer om våld och terror.

Denna essä består av två delar. I den första, som jag kallar »Litteraturens terrorister«, kommer jag särskilt att följa de amerikanska litteratur- och teatervetarna Frank Lentricchia och Jody McAuliffe i spåren utifrån deras fascinerande men inte oproblematiske studie i förbindelserna mellan litteraturen och terrorismen.⁴ I den andra delen, »Teori och transgression«, diskuterar jag tentativt och prövande hur begreppet överskridande har hanterats inom samtida litteratur- och kulturteori. Kan man skymta liknande analogier mellan konstnärligt skapande och våld inom teorin som inom den litterära praktiken? Särskilt fokus ligger på an-

ti-dualistiska och anti-dikotomiska teoretiska strömningar. Detta är alltså inte, i varje fall inte primärt, en text om hur terrorismen behandlats som ämne i skönlitteraturen.⁵

Litteraturens terrorister

Stockhausens ovan citerade yttrande om den 11 september är utgångspunkten för Lentricchias & McAuliffes bok *Crimes of Art + Terror* (2003).⁶ Stockhausen hade på en presskonferens i Hamburg blivit ombedd att ge sin syn på terrorattacken. Hans uttalande blev ödesdigert. Den planerade fyradagarsfestivalen med hans musik ställdes brådstörtat in. Hans egen dotter förklarade att hon skulle byta efternamn. *New York Times* musikkritiker yrkade på fullt allvar att Stockhausen borde tvångsinskrivas på ett mentalsjukhus.

Men vad som vid en första anblick verkar vara ett fullständigt vansinnigt påstående visar sig enligt Lentricchia & McAuliffe vila på en lång historisk tradition där kopplingen mellan viljan att skapa överskridande konst och impulsen att utöva våld går hand i hand. Det centrala begreppet och den centrala tankefiguren i denna tradition är transgression/överskridande – som Lentricchia & McAuliffe är djupt kritiska mot. De förordar ett alternativt värdesystem med nyckelord som marginal och skönhet.⁷

Boken består av en serie fallstudier i relationerna mellan litteratur och terrorism. Verkliga och fiktiva terrorister studeras. Konst och populärkultur förekommer sida vid sida. Det etniskt avvikande studeras som en projektionsyta för fantasier om överskridande. Till de författare som granskas hör Joseph Conrad, Norman Mailer, Bret Easton Ellis, Thomas Mann och Jean Genet. Enbart män alltså!⁸ Bildstörmande provokatörer behandlas, liksom det särfall av överskridande som benämns transgressiv förtvivlan – ett slags nedtonat, uppgivet, nihi-

listiskt eller impotent gränsöverskridande.⁹ I ett av bokens sista kapitel övergår författarna helt plötsligt till dramats framställningsform, i en om- eller vidareiktning av Heinrich von Kleists liv betitlad »The last maniacal folly of Heinrich von Kleist (A Fiction)«.

Ett av bokens kapitel heter »Litterära terrorister«. Kapitlet ger en god bild av bokens eklekticism och dess djärva tankesprång, men blottar också flera av dess problematiska sidor. Kapitlet om litterära terrorister behandlar tre författare: William Wordsworth, Don DeLillo och Theodor Kaczynski.

Den sistnämnde är en av bokens verkliga terrorister och är mer känd under namnet The Unabomber.¹⁰ Han ville få världen att vakna upp och inse att det högteknologiska konsumtionssamhället är en mardröm. Han ville skriva en bok, men insåg att ingen skulle lyssna (eller vilja ge ut hans texter). För att bli författare fick han gå omvägen via verklig terrorism. Arton års olika terroristaktiviteter fick till slut sin ände när *New York Times* och *Washington Post* 1995 båda gick med på att publicera hans osignerade manifest på 35 000 ord i oförkortat skick. Man hoppades att stilen skulle avslöja honom och det gjorde den. Han greps året därpå och dömdes till döden, en dom som ändrades till livstids fängelse sedan han erkänt sina brott. En professor i engelska fann likheter mellan manifestet och anarkisten Verlocs manifest i Joseph Conrads roman *The Secret Agent*. Det visade sig att ett exemplar av Conrads bok funnits i Kaczynskis hem och blivit läst ett dusintal gånger under uppväxten. Kaczynski använde också upprepade gånger pseudonymen Konrad. Efter gripandet var det inga problem för Kaczynski att få ett förlag att ge ut en hel bok – med den cultural studies-klingande titeln *The Unabomber Manifesto: Industrial Society and Its Future* (1995). Terroristen hade äntligen blivit författare. Drömmen om författaren som en viktig kugge i ett subversivt avantgarde har blivit överspelad av terrorismen enligt den logik som huvudpersonen så kyligt utlägger i

Don DeLillos roman *Den stora massans ensamhet: Mao II*:

Det finns ett märkligt band mellan författare och terrorister. I väst blir vi berömda pappfigurer i takt med att våra böcker förlorar förmågan att forma och påverka [...] För länge sen trodde jag det var möjligt för en författare att förändra kulturens inre liv. Nu är det män med bomber och vapen som har tagit över vårt område. De slår till mot det mänskliga medvetandet. Som författare brukade göra innan vi alla blev assimilerade.¹¹

Överskridandets tradition föds enligt Lentricchia & McAuliffe med romantiken för drygt tvåhundra år sedan, och utvecklas sedan vidare i det historiska avantgardet, modernismen och postmodernismen.¹² För en del av de författare och traditioner som berörs känns kopplingen till terrorismen naturlig. Andra gånger känns den långsökt. Exempel på det förstnämnda är ju legio i de olika avantgardistiska manifesten. Så här lät det i Marinettis »Futurismens grundläggning och manifest« från 1909:

Det finns ingen skönhet mer, annat än i kampen. Inget verk kan vara ett mästerverk utan att vara av aggressiv natur. Poesin måste uppfattas som ett våldsamt angrepp mot okända krafter i syfte att tvinga dem till underkastelse inför människan [...] Vi vill förhärliga kriget – världens enda hygien – militarismen, patriotismen, anarkisternas destruktiva handling, de sköna idéer för vilka man dör; samt föraktet för kvinnan [...] Vi vill förstöra museerna, biblioteken, varje slag av akademi; vi vill kämpa mot moralism, feminism och utilitistisk och opportunistisk feighet.¹³

Och så här lät det i surrealismens andra manifest från 1930:

Den enklaste surrealistiska handlingen består i att gå ut på gatan med revolvern i hand och skjuta vilt omkring sig i folkmassan. Den som inte haft lust, åtminstone en enda gång, att i ett svep göra slut på det rådande systemet, dessa förnedringens och fördumningens små knepiga system, har sin givna plats i denna folkmassa, med magen i lagom höjd framför revolvermyningen.¹⁴

Men vari består Wordsworths terrorism? Den ligger enligt Lentricchia & McAuliffe latent i romantikens nya författarroll, där författaren gradvis börjar gå från att vara en systemets insider till en systemets outsider.¹⁵ Den transgressiva traditionens återkommande brott är från och med Wordsworth originaliteten och normövertredelsen. Men vilka normsystem är det som ska överskridas? Särskilt konstens egna. I förordet till *Lyrical Ballads* (1802) skrev Wordsworth:

I dessa volymer återfinns också föga av det som vanligen kallas poetisk stil. Lika mycken möda som vanligen läggs ned på att åstadkomma en sådan, har här lagts ned på att undvika den. Detta har skett av det redan angivna skälet att mitt språk mer skall likna vardagsspråket och vidare därför att det välbehag som jag har föresatt mig att förmedla, är helt väsensskilt från det som av många anses vara poesins sanna ändamål.¹⁶

Den yttersta drivkraften i den transgressiva traditionen är att förändra medvetandet, att forma kulturens inre liv i syfte att också forma dess yttre liv – i slutändan handlar det om inget mindre än en radikal ommöblering av samhällets sociala strukturer. Men är det rimligt att inordna Wordsworth och Stockhausen i samma tradition? Går det egentligen att tala om en tradition? I inledningen slår Lentricchia & McAuliffe fast sin huvudtes:

[V]arious forms of political extremism are related in order to show that to some extent they grow out of avant-garde artistic movements. From romanticism to modernism, these movements consciously presented themselves as revolutionary and sought to shake up – and even overturn – the order of the West. We find that disturbing events of violence and terror – including the events of September 11 – are in many ways governed by a logic that grows out of romantic tradition, as life imitates art with a vengeance and real terrorists take their inspiration from books. Transgressive desire again and again on display: encouraging us to re-examine our presuppositions about our artistic heritage and, above all, challenging our easy assumption that art is something always good and at worst benign. But desire for (not an

achievement of) an impossible criminality of art eventuates with ruthless fate in failure because cultures inevitably conserve themselves, as they consume and commodify the transgressors.¹⁷

Det finns enligt Lentricchia & McAuliffe tre distinkta och särskiljande drag i den transgressiva traditionens självförståelse.¹⁸ För det första är seriösa konstnärer, liksom terrorister, alltid fanatiker vars mål är en transformering av människans medvetande. För det andra måste transformationen vara total och revolutionär, annars är den ett misslyckande. För det tredje måste konsten mäta sig med och övertrumfa den icke-konstnärliga transgressionen (i form av till exempel kriminella handlingar) för att rädslan för marginalisering skall kunna bemästras. En sammanfattande formel för denna självförståelse skulle kunna vara det Slavoj Žižek (efter Alain Badiou) kallar *passionen för det reala*.¹⁹ Det är i det våldsamma överskridandet som autenticiteten är inneboende. Attacken mot WTC-tornen hade, liksom centrala strömningar inom 1900-talskonsten, som syfte att väcka västvärlden ur sin förlamande ideologiska slummer. Terroristernas viktigaste syfte var inte att orsaka materiell skada utan att skapa en spektakulär effekt som det var omöjligt att värja sig emot.

Transgressionen är, menar Lentricchia & McAuliffe, ändå dömd att misslyckas. Anledningen är att även den mest provocerande konstnärliga – eller annan – handling kan förvandlas till ett konsumtionsobjekt. En marxistisk teoretiker sade en gång att kapitalismen kan assimilera allt – utom bilden av sin egen undergång. Denne teoretiker hade, om man köper Lentricchias & McAuliffes analys, fel. Kapitalismen kan svälja och varufiera till och med sin egen undergång.²⁰ Denna tes slås fast mot slutet av det kapitel som heter »Groundzeroland« – titeln alluderar naturligtvis på Disneyland. Lentricchia & McAuliffe analyserar här den utsiktsplattform och det minnesmärke som uppfördes på platsen där tvillingtornen en gång stod.

Minnesplatsen blir en mötesplats för konst, politik och ekonomi. Kuratorer och samlare väljer ut objekt som skall förevisas. Butiker med souvenirer och snabbmat ligger strategiskt placerade i närheten. Turister flockas och fotograferar. Katastrofen som konsumtionsobjekt. Lentricchia & McAuliffe skriver:

If George Bush is right that we should show patriotism by going on vacation and spending money, then visiting Groundzeroland is a patriotic act. The sublime power of American consumer culture to absorb and commodify even such a devastating blow as this transgressive act of destruction and murder is final proof of that culture's fundamental indestructibility. Walk up the ramp to the platform without filter and, for a golden fifteen minutes, see the erasure – see what isn't there – and see what cannot be erased: the meeting ground for the producers and consumers of popular culture. Experience the Warholian conflation of violent, tragic, mass media news with the patriotic glory and glamour of death. Pose for a picture: mix disaster and death with stardom and beauty. Feel the scale. Absorb it. Go down in history. Move on. Understand it all. Find closure.²¹

Lentricchias & McAuliffes analys av den transgressiva traditionen har nått fram till sin slutsats, i en egendomlig blandning av ideologikritisk *tour de force* och total uppgivenhet. Deras bok är fascinerande, skrämmande och skarp, men lämnar också många frågor obesvarade. Kapitalismen är odödlig, men gäller det samma transgressionen? Går det att tala om en obruten transgressiv tradition? Är överskridandets estetik fortfarande möjlig när så många av måltavlorna för provokationerna förändrats eller förlorat sin makt (kyrkan, borgerskapet, konstakademierna och så vidare)? Klingar inte slagordet *épater le bourgeois* (chockera borgaren) ihåligt när samma borgarklass pryder sina hem med reproduktioner av avantgardistisk konst? En del av dessa frågor turneras emellertid på ett polemiskt tillspetsat vis i den danska boken *Kritik av den negativa uppbyggligheten* av litteraturforskaren Fredrik Stjernfelt och författaren Søren Ulrik Thomsen.²²

Den samtidiga styrkan och svagheten i Stjernfelts och Thomsens analys är att de kopplar ett brett grepp på överskridandets problematik och inte bara studerar den i relation till konsten och litteraturen. Det är tvärtom deras huvudtes att *negativismen*, tanken att överskridandet av normer är självklart radikalt och gott, har blivit något av en dominerande ideologi inom en lång rad av områden: konst, kultur, vetenskap, utbildning med mera. Negativismen är inte längre en angelägenhet för ett litet avantgarde utan en trosföreställning som omhuldas av den breda massan – den har blivit vår tids folkmetafysik, skriver de.²³

Negationen som fenomen har funnits i alla tider och tänkandet kan omöjligt klara sig utan den.²⁴ Det nya är dess infiltrering av kulturlivets alla områden under den senaste tioårsperioden, och dess närmast reflexmässiga tillämpning på de mest skilda typer av företeelser. Negativismen är märkligt tom på innehåll. Den formulerar sällan eller aldrig några positiva (mot) bilder. Den erkänner inga kriterier för vad som är gott, vackert eller sant (utom just överskridandet i sig):

Denna ideologi vill göra gällande att förnekandet, förkastandet, tillintetgörandet, överskridandet, förstörelsen, åsidosättandet, kort sagt negationen av en eller annan given position, är ett *tillräckligt* indicium på att något intressant har hänt, att en insikt har förvärvats, ett konstverk uppstått, en politisk handling genomförts.²⁵

Eftersom negativismens måltavlor kan finnas överallt återstår ofta bara den tomma provokationen. En viktig målsättning, inte minst inom bildkonstens område, blir som bekant att framkalla äckel (jfr exemplet Evaristti ovan).

[N]är man inte kan överskrida en given konstnärlig norm på det verkligt intressanta sätt där överskridandet åtföljs av ett försök att artikulera ett eller annat icke-negativt resultat – då kan negationen istället upprätthållas genom att man skapar ett verk eller formulerar en utsaga som väcker allmänt äckel eftersom de överskrider basala kroppsgränser (man styckar några kroppar, hyllar några massaker, framställer ett stinkande eller öronbedövande

verk o.s.v.). Om nu några på goda grunder äcklas av resultatet, så tas deras äckel omedelbart som ett bevis för att inskränkta, undertryckande, borgerliga (fortsätt själv uppräknigen av adjektiv) gränser har överskridits och att stor konst har blivit till.²⁶

Om man ger Stjernfelt och Thomsen rätt måste man ställa sig frågan hur verkningfull överskridandets tankefigur i realiteten är. Kanske har dess genomslagskraft i estetisk praktik och teori blivit så stor att dess trovärdighet blivit hotad. Borde inte det, tvärtom vad författarna gör gällande, innebära att negativismens attraktionskraft på de konstnärliga och intellektuella eliterna kraftigt avtar? Den ohämmade användningen av överskridandet som begrepp och tankefigur leder till rutinisering, till en bekräftelse av det förväntade. Överskridandet har själv blivit den nya normen eller konventionen. Begreppet riskerar att förvandlas till en kliché. Och vem vill bekänna sig till en kliché? En annan paradox som inffinner sig när överskridandet per automatik glorifieras är att det genuint provokativa och oroande riskerar att neutraliseras och domesticeras.²⁷

Stjernfelts och Thomsens analys har den stora fördelen att de spårar överskridandets problematik i en lång rad skilda kulturella kontexter. De kan därmed på ett annat sätt än Lentricchia & McAuliffe påvisa fenomenets enorma genomslagskraft. Genom detta och deras fokus på negativismens breda folkliga genomslag blir det också uppenbart att kopplingarna mellan konstnärligt skapande och terror blivit alltmer nedtonade. Överskridandets privilegierade figur är inte längre nödvändigtvis terroristen.

Detta blir än tydligare när jag nu går över till att diskutera överskridandets problematik i samtida litteratur- och kulturteori. Det drag av självklar, närmast slentrianmässig, positiv laddning av begreppet som Stjernfelt och Thomsen ser som kännetecknande för negativismen gör sig gällande också här. Det utesluter dock inte att ekon kan höras från talet om den konstnärliga förnyelsen som ett slags våldshandling.

Teori och transgression

Om man gör en sökning på ordet »transgression« på databasen Project Muse, som innehåller artiklar från välrenommerade vetenskapliga tidskrifter inom humaniora och samhällsvetenskap, får man 3 542 träffar.²⁸ Namn som Foucault, Bataille, Blanchot och Derrida är frekventa i artikeltitlarna. Ett typiskt exempel kan vara John V Walkers artikel »Maurice Blanchot and the Literature of Transgression«. I denna konstellation av teoretiker urskiljer man den samtida kulturteorins kärntrupp när det gäller teoretiseringen av överskridandet. Särskilt Batailles studier i erotismen och onskans litteratur tycks ha utövat ett stort inflytande. Men begreppet förekommer också i en oöverskådlig mängd andra sammanhang. Låt mig ge några exempel: »Queer at Last? Straight Intellectuals and the Desire for Transgression« (Annette Schlichter); »Any Where Out of this Verse: Baudelaire's Prose Poetics and the Aesthetics of Transgression« (Anne Elizabeth Jamison); »The Primitive Subject of Female Bodybuilding: Transgression and Other Postmodern Myths« (Marcia Ian); »Comedies of Transgression in Gangsta Rap and Ancient Classical Poetry« (Ralph Mark Rosen).

Redan en så pass snabb och ytlig inventering verkar ge Stjernfelt och Thomsen rätt i antagandet att negativismen slagit igenom på bred front inom humanistisk forskning. Frågan är hur denna negativism, eller kanske snarare dessa negativismer, ser ut, fungerar och cirkulerar. Ett rimligt antagande är väl att de trots allt inte alla kan reduceras till ett okritiskt hyllande av allt som är nytt och gränsöverskridande. Man kan i och för sig erinra om några av akademins nyare honnörsord som »innovationsförmåga«, »spetsforskning«, »tvärvetenskap«, »gränsöverskridande samarbete«, och konstatera att de inte sällan omges av det självklart godas strålgång och att det goda antas bestå av just det nya och det överskridande.²⁹

Även om den höga värderingen av överskridandet kan spåras tillbaka till romantiken är det till postmodernismen och poststrukturalismen som begreppets verkliga segertåg kan härledas.³⁰ Som Stjernfelt och Thomsen konstaterar är det knappast en slump att titeln på den artikel som utlöste en av 1990-talets mera omtalade akademiska skandaler i USA var »Transgressing the Boundaries«.³¹ Fysikern Alan Sokal fick 1996 denna artikel antagen till den prestigefulla tidskriften *Social Text*, ett centralt forum för avancerad humanistisk teoriutveckling. Artikeln ville visa på starka samband mellan ny naturvetenskaplig forskning och postmodernistisk teori (undertiteln löd »Towards a Transgressive Hermeneutics of Quantum Gravity«). Det var bara ett problem med artikeln. Den var en parodi skriven i syfte att förlöjliga alla poststrukturalistiska teoretiker.

Låt oss titta på tre olika typer av exempel på hur begreppet transgression förekommer i samtida litteratur- och kulturteori. Den första typen kännetecknas av ett användande av begrepp och metaforer som anknyter till våld, kriminalitet, tabubrott eller andra nedbrytande aktiviteter. Här blir det ju omöjligt att kringgå dekonstruktionen, som redan i sitt namn signalerar en radikal nedmontering av ett eller annat som är givet (traditioner, konventioner, begrepp, maktförhållanden, hierarkier, mentala strukturer etc.). Även om Derrida själv vid upprepade tillfällen betonade att dekonstruktion inte skall förväxlas med destruktions, tenderar inte sällan associationerna till något omstörtande och våldsamt att dröja kvar.

Det saknas inom denna första typ inte exempel på bruket av mera direkt våldsladdade metaforer. Den amerikanska feministiska litteraturteoretikern Alice Jardine upprättar i sin bok *Gynesis* (1985) en distinktion mellan två olika skrivsätt som båda syftar till att överskrida traditionella könsdikotomier. Dessa benämns tematisering respektive konstituering av gynesis.³² Gynesis betecknar den postmoderna teoribildningens intresse för, och kvinnliga

kodning av, vad de stora berättelserna förpassat till marginalen. Det är konstitueringen av gynesis som värderas högst av Jardine. Ett sådant skrivande nöjer sig inte med att på ett innehållsmässigt plan bara tematisera gynesis. Det blir också nödvändigt med långt drivna formexperiment som bryter radikalt med narrativa och lingvistiska konventioner. Det slående är hur detta skrivande kodas positivt bland annat genom användningen av en metaforik som leder tankarna till inte bara våld i största allmänhet utan sexuellt våld. Jardine talar således om hur författaren som eftersträvar en konstituering av gynesis tycks tvingad att utforska »kvinnan« genom »an erotic merging at the interior of language, through a radical dismemberment of the textual body, a female body«. ³³ Överskridandet pekas här ut som en lemlästning, därtill en erotiserad sådan, av den kvinnliga kroppen.

Den andra typen av exempel på hur transgressionen omsätts som begrepp och tankefigur tar sig uttryck i en explicit politisk eller ideologisk agenda som går långt utanför det snävt litterära och estetiska – det vill säga litteratur- och kulturteorier med mer eller mindre radikala anspråk på att transformera samhället. Här, bör det poängteras, menar jag inte att alla former av exempelvis feminism, marxism och postkolonial teoribildning skulle utgöra enkla exempel på negativismen. Däremot vill jag sätta fingret på en tendens inom delar av den poststrukturalism som ser sig som ett demystifierande och emancipatoriskt projekt vars mål är att ersätta modernitetens stora berättelser – Lyotards *grands récits* – med någonting radikalt nytt och annorlunda. Här blir nämligen begreppet överskridande centralt. Ett av många tänkbara exempel utgörs av filosofen Rosi Braidotti. Jag tänker då inte bara på den explicita kopplingen mellan teori och terrorism som framträder i hennes (ö)kända hyllning av Röda Brigaderna som krigsmaskiner riktade mot staten ³⁴ utan på hur det transgressiva omedelbart översätts från filosofins och den estetiska teorins lärdomar till politisk handling. Följande passage, som

har karaktären av en trosbekännelse, är hämtad från en text som diskuterar förhållandet mellan feministiska teorier om könsskillnad och Deleuzes skillnadsfilosofi:

Trigaray liksom Deleuze [har] gjort klart att produktionen av nya begärssubjekt kräver en massiv omorganisering och förändring av samhällets materiella väv. En sådan typ av radikal materialism i den post-strukturalistiska eran ställer jag mig bakom. ³⁵

Den tredje typen av transgressionsbruk i samtida teori hänger ofta nära samman med föregående typ och är mycket framträdande. Den tar sig uttryck i en programmatisk misstro mot dikotomier, hierarkier och dualismer. Den nyss nämnde Deleuzes kritik av det han benämner den »binära maskinen« kan tjäna som ett tydligt exempel:

It is false [to say that] the binary machine only exists for reasons of convenience. It is said that »base two« is the easiest. But in reality the binary machine is an important piece of the apparatuses of power. As many dichotomies as necessary will be established in order to stick everyone to the wall, to push everyone in a hole [...] Binary machines of social classes, of sexes, man-woman, of ages, child-adult, of races, black-white, of sectors, public-private, of subjectifications, among our own kind – not our kind. ³⁶

Dikotomier kritiseras i samtida teori på estetiska, epistemologiska, etiska och/eller politiska grunder. Oavsett vilket är det slående hur dikotomiserandet som sådant uppfattas som djupt problematiskt och ofta som inbäddat i olika former av maktutövning. Men även om det tveklöst är så att dikotomier kan konstruera och upprätthålla gränser mellan vad som innesluts respektive utesluts kan man fråga sig om de alltid måste fungera på detta sätt. Man kan också fråga sig om det verkligen är möjligt att bryta radikalt med dikotomiseringslogik.

Kulturteoretikern Rita Felski menar att den starka anti-dualismen, och den därmed förbundna starka betoningen av transgression, lett till ett ensidigt hyllande av begreppet *skillnad*:

»Utbasunerad på bokomslag, rutinmässigt åkallad i intellektuella debatter är 'skillnad' ett oantastligt ideal, ett värde i sig själv. Skillnaden har blivit doxa, ett magiskt ord för teori och politik som utstrålar försonande betydelser.«³⁷ Den ensidigt positiva kodningen av begreppet får absurda konsekvenser. Som Felski påpekar finns det till exempel skillnader som är ointressanta eller triviala, liksom det finns skillnader som kan hota andras frihet.³⁸ Den brittiske litteraturvetaren Antony Easthope är inne på samma linje i boken *Privileging Difference* (2002). Efter att begreppet avlägsnade sig från sin rigorösa filosofiska kontext i Jacques Derridas arbeten, och skulle jag vilja tillägga Deleuzes, så har begreppet blivit en ursäkt att praktisera teori på det lätta sättet.³⁹ Följden har blivit att variation och mångfald blivit upphöjda till egenvärden, till entydiga plusord tömda på egentlig mening. Listan på förbrytare är enligt Easthope lång. Ett tjugotal av de mest uppburna teoretikerna idag går igenom, en efter en, och befins skyldiga: från Edward Said till Homi Bhabha; från Donna Haraway till Judith Butler; från Rosi Braidotti till Lawrence Grossberg.

Att skillnaden blivit doxa kan, menar jag, ses som en variant av att överskridandet också blivit det. Transgressionen ligger som ett implicit eller explicit värde i, ja som en matris för, många av den samtida teorins nyckelbegrepp: difference (Derrida), jouissance (Barthes), polyfoni och karneval (Bakhtin), »third space« (Bhabha), rhizom (Deleuze). Lägg därtill vitt spridda »buzzwords« som alteritet, heterogenitet, hybriditet och kreolisering. Denna uppräkningslista har inte för avsikt att döma ut eller ogiltigförklara ett antal begrepp. Flertalet av dessa ser jag tvärtom som mycket produktiva. Men listan sätter ändå fingret på en stark och gemensam tendens i ny teori: dikotomier betraktas närmast definitionsmässigt som suspekta och måste överskridas. Och det som skall överskridas kodas ofta som statiskt, enhetligt, fast, centrerat, hierarkiskt – till skillnad från transgressionens resultat, som ringas in med metaforer som det

mångfaldiga, det flytande, det icke-identiska, det icke-hierarkiska, det decentrerade. Det är de sistnämnda egenskaperna – i texter såväl som i praktiker – som hyllas av teoretikerna.

Går det att förhålla sig på mindre kategoriskt kritiska sätt till dikotomierna, kan man undra. Låt mig bara kort hänvisa till några sådana försök. Felski menar att det feministiska projektets ambitioner att övervinna och överskrida det dualistiska tänkandet bör överges till förmån för en ny konceptualisering av dualismen som »en pendling och en produktiv konflikt mellan distinkta termer som inte kan lösas genom en harmonisk syntes«.⁴⁰ Detta innebär inte en ny polarisering utan snarare en dialektik där man tänker i termer av »skillnad inom likhet« och »likhet inom skillnad«. Felski skriver: »*Interferensen* med sådana kategoriers renhet kan vara enormt fruktbar när det gäller att utmana konventionella strukturer och definitioner.«⁴¹ Donna Haraway, som ju fanns med på Easthopes svarta lista, argumenterar faktiskt för något liknande när hon skisserar ett *reflexivt* användande av »dikotomiseringsmaskinen«. Det är av yttersta vikt att vara medveten om hur dikotomiseringar, eller vad hon kallar den binära analysen, historiskt har fungerat i den västerländska kunskapsproduktionen.

Att man lägger märke till denna tradition ogiltigförklarar inte användningen av den; den *lokaliseras* användningen och innebär att dess partiskhet och ansvarighet hävdas. Skillnaden är viktig. Binära oppositioner, som är ganska suspekta för de feminister jag känner, kan emellanåt visa sig vara trevliga små redskap. I den analytiska motorns bullrighet ligger förvisso en del av dess användbarhet för den feministiska ansvarigheten; det är svårt att förväxla framställningen med en oskyldig, noumenal, transcendent verklighet. Den framställande teknologin slamrar för mycket.⁴²

Fördelen med den reflexiva dikotomiseringen är att den kan användas för att »samtidigt övertyga, lära ut och taxonomisera med hjälp av en analytisk teknik som handgripligen skapar sina objekt samtidigt som den tudelar dem«.⁴³ Det

reflexiva förhållningssättet till den egna tolkande och produktiva teknologin förhindrar i bästa fall okritiska, ohistoriska och ojämlika konstruktioner.

Dikotomier är omöjliga utan gränser och gränsdragningar. Men är inte gränser omöjliga utan omkringliggande territorier att avgränsa (begrepp, fält, kategorier m.m.)? Kritikern och författaren Ulf Eriksson resonerar i en intressant essä om gränsbegreppet i förhållande till dikotomin mellan centrum och periferi. Han påtalar samtidigt starka önskan att upphäva denna motsättning. Men »centrum« och »periferi« låter sig inte så lätt upplösas. Han prövar tanken att det tvärtom kan vara så att dessa begrepp är »nödvändiga förutsättningar för varje projekt som vill skildra eller initiera något slags *gränsövergång*, metamorfos eller förvandling«. ⁴⁴ En värld utan centrum och periferi har lockat både totalitära och »nomadologiska« utopister, skriver Eriksson. Men det skulle vara en värld utan det förnyande gränsarbetet, en värld där makten utövas antingen som »rent våld eller bakom en illusion av frihet«. ⁴⁵ Som Terry Eagleton uttrycker det i en diskussion av Hegels kritik av idén om absolut frihet: »Since limits make us what we are, the idea of absolute freedom is bound to be terroristic.« ⁴⁶

Föreställningen om den nödvändiga transgressionen av dikotomier kan alltså utmanas. Insikten att negativismen riskerar att förfalla till en tom mekanisk gest är givetvis inte ny. Den rena negationen kritiserades av Hegel genom begreppet *Aufhebungs* centrala plats i det dialektiska schemat: Det upphävda tillintetgörs inte utan är bevarat i förädlad form i det nya högre tillståndet. Med undantag av Fredric Jameson och några andra marxistiska teoretiker har väl denna idé inte särskilt många anhängare idag. Privilegierandet av begrepp som skillnad går i postmodern teori hand i hand med ett reflexmässigt avvisande av alla former av totalisering. Felskis, Haraways och Erikssons sätt att hantera dikotomierna är mer modesta och pragmatiska än strikt dialektiska. Vad som för-

enar dem är dock en betoning av att dikotomiska begreppspar aldrig kan förstås som strikta binära oppositioner. Det sker en utväxling av egenskaper mellan dikotomins två kategorier. Det som finns i den ena kan också finnas i den andra. Det är dynamiken i dessa utväxlingar – i detta gränsarbete – snarare än det våldsamma överskridandet som borde hamna i fokus.

*

Det är en stor skillnad mellan att spränga byggnader och att spränga dikotomier. Genom begreppet överskridande har några samband mellan våld och teori tentativt mejslats fram i denna essäs andra del. Kopplingen mellan estetisk innovation och terror är tydligare och kan historiskt knytas till romantikens konstfilosofi och dess fortsättning i avantgardism, modernism och postmodernism.

Trots att kopplingarna mellan terror och teori är vagare, mera indirekta, och i en del fall kanske kan kännas långsökta, menar jag att de är viktiga att uppmärksamma. Litteraturteorin berömmar sig, och ofta med all rätt, av att vara självreflexiv. Teoriboomen sedan 1960-talet har inneburit en stadigt ökad medvetenhet om alla teoriers ideologiskt situerade karaktär. Det finns inga oskyldiga eller neutrala positioner från vilka ny teoretisk kunskap kan produceras. Ändå präglas även denna reflexiva teori av blinda fläckar. En sådan har varit föreställningen om överskridandet som ett självklart positivt värde, något som jag i denna essä har velat synliggöra och problematisera. Det innebär inte med nödvändighet att begreppet överskridande har spelat ut sin roll, men jag vill slå ett slag för att användningen av begreppet måste preciseras, historiseras och tillämpas analytiskt, snarare än reflexmässigt normativt.

Genom att förvandla överskridandet till doxa gör man både överskridandet och det som överskrider en otjänst. Vi får enkla tudelningar mellan tradition och förnyelse, gammalt och nytt, som läser tanken vid en förenklad syn på be-

vekelsegrunderna till såväl produktionen som receptionen av litteratur. Att se tradition som något föråldrat och konservativt som med nödvändighet måste övervinnas blir bara en av många absurda konsekvenser av detta synsätt. Som Rita Felski frågar: Hur kan vi då förstå »the shock of the old«, det vill säga det faktum att verk från avlägsna epoker kan fungera mera oroande och omvälvande än de helt samtida?⁴⁷ Att slentrianmässigt hylla överskridandet för-tar värdet och fördunklar innebörden i det som faktiskt kan sägas ha varit, och i vissa fall kanske fortfarande är, transgressivt (ett givet exempel skulle vara det historiska avantgardet). Som Felski uttrycker det:

We are currently in the midst of what can only be called a glamorizing of transgression, as literary critics bolster their radical credentials by expanding on ever more outré topics from sex toys to serial killers. Such cult of outsiderdom, however, sanitizes an aesthetic of shock by glossing over its authentically disturbing elements; it looks over, rather than into, the abyss.⁴⁸

Litteraturvetaren som studerar överskridandet hoppas alltså enligt Felski att en del av

den transgressiva energin skall spilla över på forskaren själv. Om det är sant är det en lite oroväckande iakttagelse. Felski antyder ju här i förbifarten faktiskt ett intressant ämne för vidare studier. Varför »väljer« litteraturvetarna de teorier och studieobjekt de gör? Vilka identiteter ses som eftersträvansvärda och vilka begär är drivande i dessa processer? Hur konstruerar den »radikale« litteraturvetaren sin identitet?

Från att ha varit en angelägenhet för de konstnärliga och intellektuella eliterna har tron på överskridandets självklara värde blivit en folkrörelse. För både de konstnärliga och de vetenskapliga riktningar som bekänner sig till transgressionens ideal borde detta stämma till eftertanke. Det verkligt problematiska är inte klyftan mellan outsider-retoriken och ett hyperindividualiserat samhälle där alla hyllar överskridandet. Den riktigt svåra frågan är vilken roll konst och humanistisk vetenskap med radikala anspråk egentligen spelar – eller skulle kunna spela – i ett kapitalistiskt samhälle som också har transgressionen som dominerande värde och mytologi.⁴⁹

1. *Dagens Nyheter*, 3,9 2008.
2. Som Anders Johansson träffande konstaterar var båda sidor i debatten fångade i en föreställning om att en text antingen är fiktiv/påhittad eller autentisk/sann. Därmed förbises begreppsparets dialektik som yttrar sig i att det ena alltid också finns i det andra. Anders Johansson, *Nonfiction*, Göteborg: Glänta production, 2008, s. 61.
3. Citerad efter Frank Lentricchia & Jody McAuliffe, *Crimes of Art + Terror*, Chicago & London: The University of Chicago Press, 2003. Min övers.
4. Lentricchia & McAuliffe, *Crimes of Art + Terror*, 2003.
5. För en utmärkt sådan studie, se Alex Houen, *Terrorism and Modern Literature: From Joseph Conrad to Ciaran Carson*, Oxford: Oxford University Press, 2002.
6. Lentricchia & McAuliffe, *Crimes of Art + Terror*, 2003, s. 6 ff.
7. *Ibid.*, s. 4.
8. Rita Felski påpekar att litterära provokationer historiskt sett har varit mannens domän, men att det ofta varit kvinnan som fått *symbolisera* det överskridande. Att detta inte längre gäller blir enligt Felski uppenbart om man tänker på författare som Kathy Acker, Helen Zahavi och Elfriede Jelinek. Se Rita Felski, *The Uses of Literature*, Malden & Oxford: Blackwell, 2008, s. 126.
9. Lentricchia & McAuliffe, *Crimes of Art + Terror*, 2003, kap. 6.
10. *Ibid.*, s. 22 ff.
11. Don DeLillo, *Den stora massans ensamhet: Mao II* (1990), övers. Rebecca Alsberg, Stockholm: Wahlström & Widstrand, 1992, s. 44.

12. Lentricchia & McAuliffe, *Crimes of Art + Terror*, 2003, s. 3 f.
13. F.T. Marinetti, »Futurismens grundläggning och manifest« (1909), övers. Gunnar Qvarnström & Estrid Tenggren, i Gunnar Qvarnström (red.), *Moderna manifest: 1 Futurism och dadaism*, Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1973, s. 13.
14. »Surrealismens andra manifest« (1930), övers. Gunnar Qvarnström & Malou Höjer, i Gunnar Qvarnström (red.), *Moderna manifest: 2 Surrealism*, Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1973, s. 81 f.
15. Lentricchia & McAuliffe, *Crimes of Art + Terror*, 2003, s. 18 ff.
16. William Wordsworth, ur »Förord till Lyrical Ballads« (1802), övers. Birger Hedén & Stefan Sandelin, i Per Erik Ljung & Anders Mortensen, *Texter i poetik: Från Platon till Nietzsche*, Lund: Studentlitteratur, 1988, s. 173.
17. Lentricchia & McAuliffe, *Crimes of Art + Terror*, 2003, s. 3.
18. *Ibid.*, s. 11 ff.
19. Slavoj Žižek, *Välkommen till verklighetens öken*, övers. Göran Dahlberg & Elin Talje, Göteborg: Glänta Produktion & Vertigo förlag, 2004, s. 10 ff.
20. Jfr poeten Johan Jönsons suggestiva formuleringar i »Sibboletstäderna«: »1. Den europeiska lösningen är inte längre kirurgi. 2. Omnimetabolism och en friktionsfri hegelianism. 3. Vi inkorporerar allt.« Johan Jönson, *Monomtrl*, Stockholm: Albert Bonniers Förlag, 2005, s. 194.
21. Lentricchia & McAuliffe, *Crimes of Art + Terror*, 2003, s. 16 f.
22. Fredrik Stjernfelt & Søren Ulrik Thomsen, *Kritik av den negativa uppbyggligheten* (2005), övers. Staffan Vahlquist, Stockholm: Ruin, 2007.
23. *Ibid.*, s. 51 ff.
24. *Ibid.*, s. 34 ff.
25. *Ibid.*, s. 34.
26. *Ibid.*, s. 28.
27. Se Felski, *The Uses of Literature*, 2008, s. 109 f.
28. Sökningen gjordes 19.9 2008.
29. För en analys av gränsöverskridandets centrala funktioner i retoriken kring forskning och högre utbildning, se Per-Anders Forstorp, »Liminala metaforer och gränsarbete i den högre skolan: Kulturstudier och gränsernas mening«, i *Utbildning & Demokrati*, 2006:2, s. 41–62.
30. Se Stjernfelt & Thomsen, *Kritik av den negativa uppbyggligheten*, 2007, s. 97 ff. De lyfter även fram socialkonstruktivismen samt vissa riktningar inom den analytiska filosofin som exempel på negativismens inflytande på högre utbildning och forskning.
31. *Ibid.*, s. 98.
32. Alice A. Jardine, *Gynesis: Configurations of Woman and Modernity*, Ithaca & London: Cornell University Press, 1985.
33. *Ibid.*, s. 246.
34. Se Antony Easthope, *Privileging Difference*, New York: Palgrave, 2002, s. 81.
35. Rosi Braidotti, »Kvinna-i-tillblivelse: Könskillnaden på nytt«, övers. Christian Nilsson, i *Kvinnovetenskaplig tidskrift*, 2002:4, s. 25.
36. Deleuze citerad efter Jardine, *Gynesis: Configurations of Woman and Modernity*, 1985, s. 134.
37. Rita Felski, »Skillnadens doxa«, övers. Karin Lindeqvist, i *Kvinnovetenskaplig tidskrift*, 2002:4, s. 53.
38. *Ibid.*, s. 67.
39. Antony Easthope, *Privileging Difference*, 2002.
40. Felski, »Skillnadens doxa«, 2002, s. 68.
41. *Ibid.*, s. 69.
42. Donna Haraway, *Apor, cyborger och kvinnor: Att återuppfinna naturen*, övers. Måns Winberg, Stockholm/Stehag: Symposition, 2008, s. 144.
43. *Ibid.*
44. Ulf Eriksson, »Vittnet på gränsen«, i förf:s *Natten, vakenheten*, Göteborg: Autor, 2007, s. 62.
45. *Ibid.*, s. 63.
46. Terry Eagleton, *Holy Terror*, Oxford: Oxford University Press, 2005, s. 71.
47. Rita Felski, *Uses of Literature*, 2008, s. 114.
48. *Ibid.*, s. 110.
49. Eagleton (*Holy Terror*, 2005, s. 86) påpekar att kapitalismen är den enda samhällsform där transgressionen inte bara rekommenderas utan är obligatorisk. Det vardagliga livet är otänkbart utan det ständiga överskridandet av gränser, normer och tabun.

Nyckelord: Litteratur, teori, terrorism, överskridande.

Keywords: Literature, theory, terrorism, transgression.

Summary

Literature, theory and terrorism.

In this paper I chart some of the numerous connections between literature, theory and terrorism. Ever since the emergence of romanticism, the artistic ideal of transgression has played a prominent role in aesthetic theory and practice. In late modernity, however, the notion of transgression has become so common in all fields of culture, that its critical potential must be questioned. This complex issue is discussed here in relation to both literary and theoretical examples.

Magnus Persson
Läroarbildningen
Kultur-språk-medier
Malmö högskola
magnus.persson@mah.se

JAG-REFORMEN

Olof Lagercrantz på *Dagens Nyheters* ledarsida
1960–1975

av Stina Otterberg

I *Völsungasagan* måste den fattiga Kraka klara några till synes omöjliga uppdrag för att bli förd till sin friare kung Ragnar Lodbrok. Varken klädd eller oklädd, varken fastande eller mätt, varken ensam eller i människofölje skall hon möta honom. Kraka, som egentligen heter Aslög och är av gudasläkt, löser problemet genom att klä sig i fisknät, smaka på en lök och ta en hund till sällskap.

På liknande sätt ska det också här handla om att kringgå och överlista – inte intelligenstestet från en förälskad kung, utan de krav som en genre kan ställa. Det ska handla om hur Olof Lagercrantz uppfattar och genomför sitt skrivuppdrag på *Dagens Nyheters* ledarsida då han var både chef- och kulturredaktör i samma tidning mellan 1960 och 1975.

Artikeln grundläggande avsikt är att visa hur Lagercrantz klarar av att säga »jag« när han inte får säga »jag« – för just det ordet är bannlyst i tidningsledaren som genre. Det handlar om att förmedla en personlig närvaro i en genre som ställer krav på abstraktion, personlighet och distansering. Det handlar om konsten att skriva så att en genrelag osäkras och tydliggörs.

Vi kan börja i vad som framstår som den grundläggande förutsättningen för Lagercrantz skrivande – nämligen en självklar övertygelse om litteraturens omistlighet och dess kraft.

Lagercrantz ser till att litteraturen ständigt närvarar på ledarsidan, antingen det hand-

lar om dagsaktualiteter som litterära priser, bokmarknad och regelrätt litteraturkritik eller mer tidlösa betraktelser över kanoniserade klassiker.¹

Att litterära ämnen och litteraturkritik etablerar sig på ledarsidan, platsen för ideologisk och politisk opinionsbildning, är i sig ett tecken på en övertygelse om konstens politiska kraft.

Men det som framför allt utmärker Lagercrantz verksamhet på ledarsidan är inte »bara« det faktum att litteraturen får så mycket utrymme på ledarsidan. Det handlar därutöver om *hur* texterna är skrivna; att de i många fall själva kan göra anspråk på att kallas litteratur.²

I ett annat sammanhang har Horace Engdahl karaktäriserat Lagercrantz som *spelfördärvare*.³ Jag låter benämningen stå också för Lagercrantz som ledarskribent i *Dagens Nyheter* under sextio- och halva sjuttioalet. Genom att inringa karaktärsdrag i Lagercrantz ledare, och genom att uppehålla mig vid stil och form, vill jag i det följande uppmärksamma hur dessa texter skiljer sig från övrig ledarsidestext och vad det får för effekter. Materialet är ett stort antal ledarsidestexter som tidigare inte uppmärksammats av den enkla anledningen att de till större delen är osignerade.⁴ I Lagercrantz fall är det emellertid fråga om texter som ändå bär omiskännlig signatur.

Ledarsidans gängse utformning

I artikeln »Ledare och reportage. Försök till stilistisk analys av några texter i Dagens Nyheter hösten 1962« gör Lars Grahn en jämförande analys mellan stilen på ledarsidan och tidningen i övrigt.⁵ Grahns syfte är att belysa skillnaden mellan två typiska tidningsstilar, ledar- och reportagespråk. Kulturmaterial som ofta skrivs på »fackspråk« eller i »vitter stil« är uteslutet i studien.

Den inte helt oväntade slutsatsen blir att språket på ledarsidan kontrasterar mot språket i övriga tidningsgenrer. De beskrivs alla som mer talspråkliga än ledarsidan som utmärks av en opersonlig och nykter stil där »författarna strävar efter att hålla en viss distans till sitt ämne och att inte låta sitt eget temperament alltför mycket färga framställningen.«⁶ Ledarsidesspråket präglas av lexikaliskt korrekta ord; man väljer abstrakta konstruktioner hellre än vardagliga och lider dessutom av en släng av vad Grahn diagnosticerar som »substantivsjuka«. Denna åkomma kombinerad med en svaghet för passiva konstruktioner för tankarna till »kommittésvenska«, menar artikelförfattaren. Sammanfattningsvis konstaterar han att »[l]edarna är den textgrupp som har minst kontakt med det talade språket, de är helt och hållet en skrivbordsprodukt.«⁷ Som kontrast anger han reportaget, en tidningsgenre som är typiskt talspråklig med många huvudsatser och korta meningar (där en mening betecknas som »kort« om den består av mindre än tjugo ord).

I Grahns material ingår också en ledare av Lagercrantz, »Litteratur och pris«. Den handlar om John Steinbeck som det året fick Nobelpriset i litteratur.⁸ Det intressanta är att Grahn bara citerar ur den när han vill ge exempel på undantag och stilvariation i ledarsidestext. I sin genomgång av de negerande orden *ej/icke/inte* finner Grahn att *inte* är närmast totalt dominerande (97,2% av beläggen), och att *icke* och *ej* näs-

tan helt försvunnit ur *Dagens Nyheter*s språk. De belägg av *ej* som ändå finns i materialet är i samtliga fall skrivna av Lagercrantz. Ledaren förser också Grahn med exempel på stilvariation för att undvika pronomenupprepningar; *som* varieras till exempel med *vilken/vilka*.⁹

»Finn fem fel«

Språket är det starkast verkande medlet som urskiljer Lagercrantz ledare från övrig ledarsidestext.

Jag vill därför nu uppmärksamma texternas formaliteter och deras effekter. Som utgångspunkt tar jag Rolf Hedquists sammanfattning över stilen i ledarsidestext i *Emotivt språk. En studie i dagstidningars ledare*:

1. Den är nykter, d.v.s. den saknar talets temperament. Den lägger fram fakta på ett försiktigt och objektivt sätt.
2. Språket är lexikaliskt strängt korrekt. Författaren undviker talspråkliga och vardagliga ord och använder i stället ord som avser att framkalla rent sakliga föreställningar.
3. Språket är grammatiskt konservativt.
4. Språket har en invecklad satsbildning.
5. Vissa konstruktioner gör att stilen blir stel.¹⁰

Tillämpad på Lagercrantz ledarsidestexter blir det en checklista över hur hans bidrag *inte* ser ut. Hedquist talar om avsaknad av »talets temperament«, något Lagercrantz texter tvärtom i hög grad äger. Han föredrar korta meningar och rak ordföljd i sina texter, typiska talspråkliga drag. De tre meningar som Lars Grahn citerar i sin analys av handlingsbestämmande ledare består till exempel övervägande av huvudsatser med god marginal till tjugo-ords-taket som han satt som gränsen mellan korta och långa meningar:

Nobelprisen hör till de kulturella ytfenomenen och saknar all djupare betydelse. --- John Steinbecks författarskap saknar inte förtjänster. --- Men den passion varur den stora dikten föds finns där inte enligt vår mening.¹¹

Långt från kommittésvenskan är det istället fråga om en spänstig och lucker stil – en talspråkighet som på sätt och vis hör samman med det ledigare framställningssätt som kännetecknar övrig tidningstext, men som inte har något gemensamt med det muntliga språkets redundanser. Det är en kontrollerad talspråkighet som ytterligare kvalificeras genom bruket av intertexter, metaforik och andra stilgrepp och som därför framför allt måste betecknas som en litterär stil.

Några stilexempel

Ofta börjar Lagercrantz sina artiklar i berättande stil. Så även på ledarsidan i texter som i sin lågmälda ton skaver mot den vanliga ledarsidesstilen.¹² Ett exempel finns i ledaren »En sommardag« från juli 1960.¹³ Redan rubriken är iögonfallande icke-ledarsidesmässig. Texten börjar som en betraktelse och fortsätter med ett långt återberättande av ett ställe i Herman Melvilles *Moby Dick*:

Sommaren är ett ögonblick av balans mellan våren och hösten. Vi befinner oss där just nu. I nästa ögonblick skall det som ter sig oföränderligt och fulländat förvandlas till det alltför mogna.

I Melvilles stora roman om den vita valen finns en oförgänglig bild av sommaren. Där skildras ett valstim i vila på havet. Djuren har ordnat sig ej olika nybyggarvagnarna en lägerkväll på den amerikanska prärien. I periferin ligger de tunga hannarna med luftfontänen spelande över glänsande kroppar. Runt kring dem rasar, dyker, brottas de yngre. Ju längre in i stället, desto större blir stillheten. Här ligger de sedesamma valmödrarna. Här dyker de unga valmödrarna ned i djupet och följs av sina friare. Allra längst in finns en rund damm, avgränsad av mödrakroppar, där de minsta valarna, valbarnen, leker. Det är så stilla där inne som vore vattnet överdraget med en hinna av mjölk. På havet, det vildaste och farligaste av elementen, bland jordens största djur, som med ett enda slag av sin stjärt kan krossa ett fartyg, har för ett kort ögonblick en fullkomlig frid infunnit sig. Man förnimmer då man läser romanen denna frid nästan som ett levande väsen, som en gud sammangjuten av vatten, valar, sol och blå luft.

Berättelsen om den andra berättelsen får ta plats. Lagercrantz har inte bråttom i texten. Småningom leder han över till sitt ärende, vikten av att trots historiens misslyckade försök att införa goda samhällen (Sovjetexemplet) kunna tänka utopiskt om framtiden. »Utan en sådan vilja till optimism kommer vi att stelna i kramp och nejsägeri« avslutas texten. Jag läser stycket framför allt som en gestaltning av den känsla av frid som förbinder Melvillestället med framtidsdrömmarna. Kanske kan några meditativa sommardagar vara vad som behövs för ett förnyat hopp, tycks Lagercrantz mena. Stycket får också en performativ dimension; den fridfullhet som texten talar om, agerar den också själv genom att utgöra en vilopunkt på ledarsidan, en hägnad bland övriga journalistiskt traditionella texter.

Även om Lagercrantz ledarsidestexter hela vägen har en tydlig berättarröst som bryter fram ur det anonyma ledarkollektiv han är rädd att bli hopfäst med, tar han mot slutet av sextio-talet ytterligare ett steg i förändringen av ledaren som genre när han inför signerade ledare. I och med det är det också fritt fram att skriva ordet *jag* med variationerna *mig*, *min*, *mitt*, *mina* i ledarsidestext. 1968 inleder han en ledare så här: »Palestrina heter en liten stad utanför Rom, mest bekant för den tonsättares skull som fått namn efter staden. Agne Hamrin tog mig dit för några veckor sedan.«¹⁴ Här anslås en intim ton där jaget framträder för en läsare som också förutsätts veta vem Agne Hamrin är. Att han var tidningens Italienkorrespondent hade förmodligen också ledarsidans läsare kännedom om, men poängen är att han omnämns i förbigående och med självklarhet, utan någon titel och utan att sedan återkomma i texten, ungefär som man i ett samtal kan referera till en gemensam bekant.

I »En sommardag« återberättade Lagercrantz en passage ur *Moby Dick*. I denna ledare står en romersk mosaik i centrum. Lagercrantz ägnar nästan halva texten att frammana den. Jag citerar det inledande stycket i sin helhet:

Palestrina heter en liten stad utanför Rom, mest bekant för den tonsättares skull som fått namn efter staden. Agne Hamrin tog mig dit för några veckor sedan. Där byggde Sulla på 80-talet före Kristus ett tempel – nu museum – ägnat gudinnan Fortuna. En grekisk konstnär från Egypten införskrevs för att göra ett mosaikgolv.

Han gjorde en väldig Niltavla. Längst upp mot flodens källor ser man svarta män med pilbågar. Så breddas floden, och man omfamnar öar med djur av många slag. En orm i mäktiga slingor. Ett lejon på en klippa. Storkar, gäss. Nu kommer bygden med hus, båtar, en stadsmur, en man till häst – grekernas djur framför andra. Allt omflutet av vatten. Så längst ned – mosaiken är i dag placerad som tavla på en vägg i templet – ligger Alexandria. Över vattnet en bänk där några dricker vin. Små båtar far fram. Ett solskydd över ett sällskap klädda i romarkrigarens hjälm.

Det är ett livligt, folkligt myller. Den unge Hilding Linnqvist målade så här. Naivistiskt, mjukt och kvickt. Långt från legionernas marsch och triumfbågarna. Överblick, närhet och vardag på en gång.

I beskrivningen av mosaiken växlar språket mellan utmejslade meningar som »Så breddas floden, och man omfamnar öar med djur av många slag« med koncentrerat anteckningsboksartade som »Storkar, gäss«. Sådana rappa meningar liksom användandet av dramatisk presens ger tempo åt framställningen – »nu kommer bygden med hus, båtar, en stadsmur, en man till häst«.

Substans

Uppräkningen av ting, som är typisk för Lagercrantz texter, är något helt annat än den substantivsjuka Lars Grahn talade om i sin analys av ledarsidestext. Över huvud väljer Lagercrantz gärna substantiven och kan hoppa över verben för att uppnå det slags gradvisa avskalning som i sviten »En orm i mäktiga slingor. Ett lejon på en klippa. Storkar, gäss.« Lagercrantz beskär språket tills bara det absolut nödvändigaste kvarstår. Det är också den strindbergska skolan – jag tänker särskilt på stycket om den

nya järnvägen ur en av Lagercrantz favoritböcker, *Det nya riket*, det som inleds »Kungen kommer. Smörgåsbordet angripes. Soppa serveras. Korkarne smälla. Fogeln är uppäten. Champagne! Tal!« och som avslutas »Skott. Regementesmusik. Flaggor.« Just den passagen utgör ofta exemplet på August Strindbergs elliptiska språk, det vill säga en stil som med Peter Hallbergs formulering i *Litterär teori och stilistik* utelämnar »allt utom huvudorden«. ¹⁵ Stycket ur *Det nya riket* får också utgöra Hallbergs exempel på en rak, enkel och överskådlig meningsbyggnad – något som ju också utmärker Lagercrantz texter i så hög grad.

Lagercrantz substantiv i ledaren ovan är av det konkreta slaget. Att Lagercrantz väljer att uttrycka sig med konkreta substantiv kanske inte är så anmärkningsvärt när det, som här, handlar om att beskriva en mosaik, en bild. Men man kunde också tänkt sig en adjektivmättad skildring där mosaiken i högre grad fått filtreras genom jagets temperament. Valet att uttrycka sig konkret säger något generellt om Lagercrantz stil. Stycket ovan uppvisar drygt en tredjedel substantiv, vilket enligt Peter Hallberg skulle vara en hög siffra för prosa. ¹⁶ Passagen om *Moby Dick* räknar också många ord som betecknar ting. ¹⁷

Lika mycket som Lagercrantz söker sig till substantiven undviker han adjektiven som ordklass. I den här citerade ledaren sätter han visserligen fem rätt så tätt på varandra i slutet (livligt, folkligt, naivistiskt, mjukt, kvickt) och därtöver nio (liten, mest bekant, grekisk, väldig, svarta, mäktiga, små). Det rör sig ändå om förhållandevis få adjektiv. Detta har han också gemensamt med Strindberg. »Strindbergs ordval uppvisar en markant brist på adjektiv«, skriver Gunnar Ollén i »Stilen i Ordalek och småkonst« i *Strindbergs språk och stil* och exemplifierar med Verner von Heidenstams »utpräglat beskrivande« stil som motsats. ¹⁸

Lagercrantz formulerar också uttryckligen sitt ideal att undvika adjektiv till substantivens fördel. I ett citat från femtiotalet heter det »En

ordälskares aftonbön kan låta så här: älg, blåklint, cement, jord, blod, honung, tång.«¹⁹ Ordvalet är passionerat. »Aftonbön« anger att det rör sig om en tro på språket som låter sig uttryckas i religiösa ordalag. »Ordälskare« talar om kärleksförbindelsen mellan det skrivande jaget och språket som i denna mening framstår i sin mest kroppsliga form genom sju ytterst konkreta substantiv, alla hämtade från naturen (om än cementen i en av människan förädlad form). Det är ett knippe ord som ger associationer till olika färger, smaker och dofter och till olika sfärer: hav och jord, skog och åkermark, kropp och växt.

Att föredra substantiven framför adjektiven, att aktivt välja de ord som bokstavligen har substans, kropp, materia – det är en princip som styr Lagercrantz litterära skapande, hans poetik om man så vill. Det handlar om att *gestalta* hellre än att *beskriva* – också i tidnings-text. Använder han adjektiv, blir det gärna sådana med substantiv i sig; »insjönordiskt blå« om författaren Hannu Salamas ögonfärg, »kolibrisnabb« om konversationen i Guy de Maupassants *Bel-ami*, »Helene Scherfbeckstunn« om realismen i Tomas Tranströmers första diktsamling.²⁰

Brev

Genom sin intima ton kan man säga att ledaren som inleddes med mosaiken från Rom, »Tystnade röster och nya«, närmar sig en texttyp som brevet eller en talakt som det enskilda samtalet. Över huvud taget är olika slag av brevtilltal vanliga i Lagercrantz texter på både ledar- och kultursida. Det kan också vara fråga om texter som i sin helhet är utformade som brev. Det är kongenialt inte minst eftersom brevet ju är den ursprungligaste nyhetsformen. Budbärarna på medeltiden sprid masskommunikationen via brev, och tidningar som räknas till den så kallade essäpressen på 1700-talet kunde vara helt eller delvis utformade som brev.²¹

Bland det genretypiska med brevformen är adresseringen till ett Du (eller Ni), dateringen och hälsnings- och avskedsfraserna. Det personliga brevet har karaktär av intim konversation, och brukar betraktas som en informell och familjär genre. I »*Jag har fått ett bref...*«. *Den tidiga svenska brevromanen 1770–1870* skriver Yvonne Leffler:

Det enskilda brevet framstår som ett personligt meddelande från ett specifikt jag till en bestämd adressat, där dess utformning bestäms både av vad brevskrivaren har att berätta och av hans eller hennes specifika relation till adressaten. Läsaren möter brevjaget mitt uppe i skrivandets nu som ett såväl skapande som upplevande subjekt. Brevet karakteriserar emellertid inte bara brevskrivaren utan också adressaten och berättarens relation till denna. Det direkta tilltalet och den personliga berättarrösten porträtterar det tilltalade duet på ett sätt som skapar autenticitet och närvaro.²²

Även i äldre brevteori som baserades på den klassiska retoriken betraktades brev som ett slags samtal, skriver Stina Hansson i *Svensk brevskrivning. Teori och tillämpning*:

En vardaglig samtalston, *sermo*, passade dock bara i brev till vännerna eller familjen. Brevtypen *familiaria* behandlades dock nästan aldrig i äldre brevteori. Denna koncentrerade sig på sådana brev som inte var enkla och vardagliga, som *mutatis mutandis* hade att anpassa sig efter samma regler som de högre litteraturarterna. Först den franska galanta teorin gav plats åt *familiaria*. I enlighet med reglerna i den äldre brevteorin bestämdes deras stilton som *sermo*. Det var bara det att det inte fanns någon norm för hur *sermo* borde utformas, varken i retoriken, brevteorin eller poetiken. Till norm för samtalet valdes då den beundrade aristokratiska salongskonversationen.²³

Den franska brevteorin från 1600- och 1700-talen hade, skriver Hansson, också »en föreställning om naturlighet i brev som byggde på ett aristokratiskt ideal av 'aisance negligée'«. ²⁴ Just detta drag av avspänd, naturlig konversation – som förstas är ett utarbetat litterärt grepp – tillhör det som utmärker Lagercrantz brevstil.²⁵

Brevet, brukar det heta, ersätter det direkta talet. Det har samma informella drag och vardagliga stilnivå. Att brevet är släkt med dagboken märks på dess fragmentariska och diskontinuerliga natur. Familjeband finns också till självbiografen; båda dessa är genrer som Lagercrantz skriver i. Men där självbiografen är tillbakablickande, är brevet framåtsyftande. Och brevskrivaren vill ha svar; brevet är *riktat*. »Mottagaren/läsaren finns inskriven i brevet genom tilltal, frågor, utrop, tänkta invändningar etc. På detta sätt finns möjligheten till svar inbyggt i själva brevet«, skriver Marie Löwendahl i *Min allra-bästa och ömmaste vän! Kvinners brevskrivning under svenskt 1700-tal*.²⁶ Hon hänvisar till Bruce Redford som i *The Converse of the Pen. Acts of Intimacy in the Eighteenth-Century Familiar Letter* talar om brevet i termer av performance i såväl lingvistisk som teatral betydelse, där brevskrivaren genom olika grepp skapar ersättningar för gester, tonfall och fysisk kontext.²⁷ Brevets 'jag' skiljer sig från dagbokens och självbiografins genom sin särskilda form av dialogicitet som betingas av adressatens betydelse, av »spänningsförhållandet mellan jag och du«, skriver Löwendahl. Uppfattningen om duet påverkar jagets framställning av sig självt: »brevet kan inte ses som ett renodlat uttryck för subjektivitet« utan »ett relationellt jag«, det vill säga ett jag som *blir till* endast i förhållande till ett du.

»Vem skriver författaren för?« frågar sig Lagercrantz i *Om konsten att läsa och skriva*, och erinrar sig Margit Abenius som talat om »den osynliga läsaren«. »Någon finns som man uppfattar som mottagare av det skrivna ordet«, resonerar han:

När man skriver brev är det lätt. Då vet man vem som lyssnar. Är det någon, som tycker om oss och förstår vårt sätt att vara, ökas strax vår språkliga spänst och hjärtat slår i var rad. Skriver vi däremot till någon som är motsträvig och kritisk faller aska över orden.

Det är en hjälp för skribenten om han vet sig vara läst. Kanske är det ibland så, att en författare lyckas först när han lyckas, det vill säga när han får läsare.²⁸

Någon som *lyssnar*, skriver han, inte någon som *läser*. Citatet tydliggör hur Lagercrantz själv uppfattar brevet som ersättning för det direkta samtalet, ett genredrag som lyfts fram i brevforskning. Över huvud skriver han gärna om texter, om läsning, i termer av samtal och lyssnande som installerar en kroppslighet i texten. »Att göra så att ett verk älskas är att skänka det dess röst och göra det närvarande«, hette det i ledaren »Tystnade röster och nya«, och i samma text om läsningen av den då nyligen bortgångne Ekelöfs dikter, »vi måste lyssna naturligt som levde han ännu.«²⁹ Omvänt är »stendöv« ett av hans mest negativa värdeomdömen.³⁰

I sin dagbok graviterar Lagercrantz mot mötet med läsaren, mot responsen, mot att påverka och därmed också själv bli bekräftad. Efter Sovjetresan i början av sextioalet skriver han kring detta, också här i termer av lyssnande:

Länge sedan jag skrev. Men mina artiklar om Ryssland kan användas som dagbokssurrogat och därtill finns anteckningar gjorda under resan. Jag har arbetat hårt med dem, men har blivit belöna[d] av ett stort intresse. Det har varit stunder av lycka för mig när jag kunnat skriva för många, när jag kunnat känna att den bildade publiken i detta land lyssnat till mig och lärt något av mig. Kanske har det varit bland det bästa jag upplevat i livet. Det är sant att de ekon jag hör är färre än man kanske skulle tro. Men jag får samtidigt sådana här dagar ständigt bevis för att förfärligt många läser vad jag skriver. Jag känner det därtill i luften på ett särskilt, eggande sätt.³¹

Att kalla en serie resereportage för »dagbokssurrogat« anger en strävan efter intimitet och ett tydligt »jag« i texterna. Lagercrantz återkommer till tidningstexterna som en dagbok, vilket säger mycket om tilltal och tonläge. En klippbok med artiklar kallar han *Opinionslägen. Utdrag ur min tidningsdagbok 1965–1968* och stora delar av artikelserien »På Måfå« från början av femtioalet ingår sedan i den essäsamling som får namnet *Dagbok*.³² Tidningsartiklarna blir ett slags offentlig »dagbok« samtidigt som Lagercrantz privata dagboks-

teckningar också de framstår som skrivna med syftet att läsas och publiceras.³³

Men man kan också betrakta tidningsartiklarna som »brevsurrogat« – meddelanden från ett jag till ett frånvarande du, en mottagarinstans som finns inskriven i texten. Denna dialogiska form är vanlig i Lagercrantz texter där man kan se många exempel på de slags läsartilltal som ofta förekommer i brev; frågor, utrop och direkttilltal för att nämna några. I en julaftonsledare från 1968, »Rädslan för rädslan« återfinns många sådana grepp.³⁴ Här ett citat som inleds med en fråga, för att fortsätta med imperativer, utrop och understrykandet av en samhörighet mellan jag och du och ni genom ett gemensamt vi:

Vad kan vi göra för att komma ut ur denna onda cirkel!? Det finns bara en metod. Sluta att vara rädd. Tro inte på ryktena om våld! Kom ihåg att rädslan är överdrivaren nummer ett, överdrivarnas överdrivare! Kom ihåg att människor är likadana som ni själva, att luffaren i köket, den svarte i gränden är lika rädd som ni, att den kommunistiska världens människor är lika rädda för atombomben som vi.

Ledaren fortsätter med att skriva in läsaren genom en tänkt invändning som följs av en fråga som har tappat sitt frågetecken, vilket för övrigt är typiskt Lagercrantz: »Men farorna är ju reella, invänder ni. Hotar oss kanske inte kriget, knarket, katastroferna.«

Användandet av postskriptum, PS, är något som Lagercrantz ibland tillämpar på ledarsidan, och som direkt ger en signal om brevform.³⁵ Där finns texter som i sin helhet får betraktas som brev, bland annat Lagercrantz sista ledare som publicerades nyårsafton 1975 under rubriken »Brev till Karin«.³⁶ Det inleds »Kära Karin!« och slutar med avskedsfrasen »Tillgivne Olof Lagercrantz«, vilket är ytterligare en genreöverklivning – även om *Dagens Nyheter* under denna period hade signerade ledare, fungerar ändå förledet »tillgivne« som en tydlig brevmärk. Brevet är ställt till svenskläraren Karin Tarschys som reagerat på julaftonsledaren av Lagercrantz, och vars replik till den publiceras intill ledaren. Ämnet rör det svenska språkets

ställning och svenskundervisningen i skolorna. Det utmynnar i att Lagercrantz minns sin egen svensklärare som gjorde intryck på honom genom sin kärleksfulla behandling och kommentar av en bellmansdikt. »Han lärde mig vad det vill säga att vara uppslukad av något utanför sig själv, något helt andligt« skriver han.

Ledaren slutar därmed på ett sätt som betecknar Lagercrantz gärning i *Dagens Nyheter* – ett budskap om att dikt och liv inte går att skilja åt: vi behöver dikten för att förstå livet och vice versa.

Genom att skriva i brevform anknyter Lagercrantz inte bara till äldre tidningsformer, utan också till en mer samtida journalistisk tradition som särskilt finns representerad i resebrevet som tidningsgenre. John Chr. Jørgensen visar exempelvis i sin *Om breve. Ni essays om brevformen i hverdagen, litteraturen og journalistikken* hur konsekvent en Herman Bang i slutet av förrföra seklet använder sig av en intimiserande brevstil i tidningstext där han upprättar ett »särligt kommunikationsrum med läsaren«.³⁷ Jørgensen uppmärksammar också bland andra Martin Andersen Nexø, Johannes V. Jensen och Carsten Jensen som stora namn i genren »det journalistiske rejsebrev«, och påpekar att just författare dras till genren.

Med lätthet kan Lagercrantz passas in i denna journalistiska brevtradition. Det han tillför den som är nytt är att han etablerar brevtilltalen också på ledarsidan.

Litterära stänk och intertextuella flikar

Om Lagercrantz texter på ledarsidan i stort kan ses som litterära brott som skaver mot normen, kan ett litterärt tonfall också användas som ett kontrasterande stilgrepp *inom* en text. Ett exempel finns i den giftigt ironiska ledaren »Småtyckarskolan« från 1963.³⁸ Där karikerar Lagercrantz Sveriges radio och television som »småtyckarnas hemort på jorden« eftersom de

har »ett stort behov av åsikter, men bara i smått, ty man måste ju hålla balans«:

[...] Man måste därtill tänka på underhållningsvärdet, ty ständiga tittar- och lyssnarundersökningar är i gång och skrämmer livet ur tjänstemännen. Det är så skojigt när någon tycker något och när någon annan tycker motsatsen. Bara de nu inte tröttar med exempel och bevis. Ett på sin höjd. Det liknar strax en kulturdebatt. Några tidningar resonerar beklagligtvis på samma sätt.

Efter att ha omtalat en »småtyckare« i *Stockholms-Tidningen*, utan att nämna tyckaren vid namn, avslutas texten med en lyrisk rättframhet mitt bland de skruvade sarkasmerna:

Må vi alla sitta i gräset med vår radio och vår TV och lyssna till deras tyckande eller till deras löften om att tycka bättre nästa gång. *Syrsorna surrar, vinden drar så mildt genom löven*. Håll er vaket, svenska folk! Nu kommer småtyckarskolan i extra aktuell! [min kursivering]

Ett exempel på hur litteraturen gör sig hemmastadd på ledarsidan är Lagercrantz sätt att använda intertexter, att mer eller mindre öppet väva in textställen från litterära verk – ett sätt att ge plats åt litteraturen som i sig själv är ett litterärt grepp. I ledaren »En tidnings uppgift« från 1963 heter det: »Vi vill att Dagens Nyheter skall vara en stor spegel som ger rena och klara bilder från världens alla nyhetshörn. Vi vill vara [...] en ishammare vid alla tillfrusna vatten«. Här anspelar Lagercrantz på Kafka och dennes »[...] ein Buch muß die Axt sein für das gefrorene Meer in uns«. ³⁹

Lars Grahn konstaterar i sin studie att ett bildspråk hämtat från idrottens och krigets sfärer är vanligt förekommande i ledarsidestexter från den uteslutande manliga ledarskribentskaran på sextioalet:

Bildspråket flödar rikligast i ledarna och de reportage som avhandlar (i vid mening) politiska ämnen, och detta bildspråk visar sig ha ett stort inslag av föreställningar hämtade ifrån, visserligen inte bara idrottens språk, men överhuvud spelets, kampens och krigets miljö. ⁴⁰

Som tidigare är det Lagercrantz texter som förser Grahn med exempel på undantag. Hans ledare om Nobelpriset använder sig istället av en organisk metaforik och »inleds med en bild av de höstliga rosor som ännu står kvar i trädgårdarna«. ⁴¹ Här skriver Lagercrantz i en gammal tradition av organisk metaforik inom litteraturkritiken, särskilt omhuldad av nykritiken. ⁴² Men även om han ibland också använder sig av idrottslig och militär metaforik, är det knappast så vanligt förekommande att det skulle vara ett grundläggande drag. Snarare kan det framstå som en avsedd stileffekt, som i en underledare om den kristna rörelsen Moralisk upprustning, MRA, där bildspråket i slutet hämtas från organisationens eget krigiskt inspirerade namn, som ställt mot exempel från litteratur och film får en kontrastverkan:

Moralisk upprustning är ute och upprustar igen. Nu i en helsidesannons i Svenska Dagbladet. [...] I den nya, stora annonsen står att Moralisk upprustning är FÖR »Sanning«, »Fred«, »Intelligent säkerhetstjänst«, »Pressens frihet«, »Stor konst i teater, film och television« samt »Ett rent, fritt och evigt Norden«. Efter dessa djärva uttalanden, som kommer alla oss som är FÖR »Lögn«, »Krig«, »Korkad säkerhetstjänst« osv att vackla, övergår annonsen till att meddela vad Moralisk upprustning är MOT. Den är mot: »Sexuellt lösliga personer på höga poster«, [...] »Skilsmässa«, [...] »Sysslandet med snusk som berövar nationen energi och skicklighet och därigenom bidrar till försämrad kvalitet och förlorade marknader«.

De sista meningarna synes oss särskilt intressanta. [...] Hur mycken energi och hur många marknader vi förlorar på sysslandet med »snusket« har vi dock inte riktigt kunnat bestämma oss för. Betyder Ivar Los »Lyckan« i tretti tusen exemplar lika många odugliga yrkesmän? *Blir ett regemente satt ur stridbart skick* sedan det läst Ann Smiths nya diktsamling? Saken är oroande! *Mjuknar rent av vårt svenska kullagerstål* inför »Hon dansade en sommar«? Lev rent, svenska folk, så att vi må bevara åtminstone marknaden i Sydafrika. Moralisk upprustning hjälper till. Den har kontakter där – på högsta ort. ⁴³ [mina kursiveringar]

En annan typ av metaforik som är vanlig hos Lagercrantz är ett bildspråk hämtat från teatern

och som skapar en effekt av dramatisering, ett underliggande shakespeareiskt budskap av *världen en scen*. Ett exempel finns i de ledarsidestexter Lagercrantz skriver efter mordet på John F. Kennedy 1963. Dagen efter skotten i Dallas liknas skeendet vid ett sorgespel i *Dagens Nyheter*s ledare:

John Kennedy, Förenta staternas president, är död. Han träffades av en kula i huvudet då han, hälsad av en stor folkmassa, i bil färdades in mot staden Dallas centrum. Efter mindre än en timme avled han.

Sorgespellet bjuder ett klassiskt exempel på den dramatik som präglar de stora handlingsmänniskornas liv. Jubel, motstånd, död.⁴⁴

De tre substantiven »jubel, motstånd, död« som ensamma utgör sista meningen är samma grepp som jag tidigare nämnt. Det här sättet att bryta en sekvens, ett flux i språket med en plötsligt korthuggen mening bestående av bara substantiv och de pauser som kommatecknen innebär, skulle i musikaliska termer beskrivas som en växling från legato till staccato.

Det teatrala bildspråket understödjs ytterligare av en koppling mellan attentatet i Dallas och ett annat mord på ett statsöverhuvud, tillika teaterns beskyddare, Gustav III. Allusionen ligger i ordet »skimmer« som är hämtat ur Esaias Tegnér's antologinummer som inleds »Det låg ett skimmer öfver Gustafs dagar«. Lagercrantz använder sig av samma uttryck i sin karaktäristik av Kennedy: »Han var en av Förenta staternas yngsta presidenter, och ett skimmer av vågsamt äventyr, av mod och beslutsamhet – demonstrerade bland annat under Kubakrisen – vilade över hans gestalt«.

Religiöst färgat språk

Lagercrantz skriver i en kulturradikal tradition av kritik mot religion och kyrka – där han främst värjer sig mot det han uppfattar som dogmatism, skenhelighet och moralpolitik med avsikt att begränsa individens frihet i samhället. I så måtto försvarar han yttrandefrihet, tryckfrihet,

sexuell frihet och andlig frihet mot strömningar inom statskyrka, frikyrka och stat som verkar i motsatt riktning. Hans artiklar kring fallet Hannu Salama i Finland, författaren som för sin bok *Midsommardansen* åtalades för hädelse mot Gud, utgör viktiga exempel för Lagercrantz inlägg i detta slags debatt.⁴⁵ Avskaffandet av statskyrkan står också på önskelistan, liksom införandet av borgerlig begravning i ett Sverige där endast kyrkan ägde begravningsrätt.⁴⁶

Detta sagt, är Lagercrantz knappast ateist. Sedan ungdomen har han ett levande förhållande till religionen. »Jag längtar efter en tro och när jag den en gång tror jag att jag helst av allt skulle vilja bli präst«, skriver han som 21-åring i sin dagbok under en vistelse på Sigstunastiftelsen.⁴⁷

Den här religiösa tendensen hos Lagercrantz yttrar sig också i ett kristet inspirerat språk, inte minst i ledarsidestexter. I sina Sovjetartiklar på femtiotalet använder han sig gärna av metaforik hämtad från kyrkan vilket får effekt av dubbel kritik, både av totalitära statssystem och religioner. På samma sätt förmedlar han i ledaren »Leninminnet« från 1960 en bild av kommunismen som religion då han talar om Lenin som en »gud i den marxistiska himlen« och om leninismen som »den enda, allmänneliga läran«, och i en annan ledare samma år skriver han om hur kommunismen antagit formen av »kyrka« för miljoner människor, hur de vidrigaste brott begåtts i »den heliga kommunistiska trons namn« och hur »kommunismen har blivit det tjugonde seklets religion, och som alla tidigare religioner har den främst gripit de fattiga, de oupplysta«.⁴⁸ Omvänt karaktäriseras kyrkan som diktatur i ledaren »Statskyrka eller religionsfrihet« från 1963 där Lagercrantz kritiserar det faktum att kyrkan är »tvångsrekryterad«, den är »en organisation baserad på automatiskt medlemskap« med en »monopolistisk propagandaapparat«.⁴⁹

Men Lagercrantz återkommer under sextiotalet alltmer till ett religiöst språk som inte är ironiskt eller avsett som kritik mot diktatoriska

maktsystem. I en dagboksanteckning från 1964 om en vän som håller på att dö skriver han oförställt: »Måtte Inga somna i frid, en frid som hon drömde om. Amen.«⁵⁰ Ett exempel från tidningstext finns i ledaren »Rymdskott och medmänsklighet« från 1962.⁵¹ Denna ledartext vill gratulera Sovjet till framgångarna i rymden, men önskar att det ryska folket utöver skådespelen på himlavalvet också finge »en fri utsikt i horisontalplanet, tvärs över de avspärrade gränserna«. Här väljer Lagercrantz åter ett kristet inspirerat språk, men på ett annat sätt då han använder sig av en pläderande stil som utgår från ett gemensamt »vi« som här får läsas som den västerländska kulturen, och som hamnar nära det politiska talet och ledarsidans övertygande stil, men som också kan påminna om en predikan. Lagercrantz använder gärna retoriskt verkningfulla upprepningar som i stycket nedan där ordet »efter« får inleda sju satser i rad, och som sedan avslutas med syndabekännelsens »tankar, ord och gärningar« som i Lagercrantz tappning blir »tanke, ord och handling«:

Vi spanar med en större iver än någonsin efter rymdskeppens silverstrimor, efter en öppnad gräns, efter att den ensidiga svartmålningen av den västliga världen i sovjetisk press skall upphöra, efter en möjlighet för Sovjetmedborgaren att fritt läsa västlig litteratur och västliga tidningar, efter en nedtoning av den ideologiska fanatismen, efter en historisk forskning som betraktar sanningskravet som mera betydande än lydnaden för det makt-havande partiet, efter en ökning av den enskildes frihet i tanke, ord och handling.

Ibland skriver han in böner i texten, med sina typiska konjunktivformer. I en ledare nyårsafton 1968 skriver han om Gunnar Ekelöf som gått bort samma år, och ställer sig mycket kritisk till ett radioinslag om författaren där man, som han uppfattat det, »redan håller på att marmorisera honom«: »Vi måste lyssna naturligt som levde han ännu. Gud bevara honom från helgonmakarna.«⁵²

Ett bibliskt stilgrepp som anaforiska upprepningar, vilket ju också är ett muntligt drag, är

också vanligt i Lagercrantz texter. Anaforen – upprepning av samma ord i början av en fras – används till exempel i julaftonsledaren 1968, »Rädslan för rädslan«, där ordet »rädsla« återkommer tio gånger i samma mening:

I dag är rädslan tillbaka och dess namn är legio. Rädslan för atombomben, rädslan för kommunisterna, rädslan för Kina, rädslan för knarket, rädslan för imperialismen, rädslan för monopolkapitalet, rädslan för hunger, rädslan för de hungrande, rädslan för rädslan.⁵³

Julaftonsledare

»Jag brukade skriva ledaren på julafton«, berättar Lagercrantz i *Ett år på sextioalet*. »Dagspolitiken drog sig då tillbaka och det ansågs lämpligt med något mera tidlöst.«⁵⁴ Också nyårsaftnar och dagen efter nyårsdagen, då årets första tidning utkommer efter nyårsdagen som är helgdag, kan Lagercrantz stå för ledaren.⁵⁵ Citatet ovan ur »Rädslan för rädslan« säger något om hur det kan se ut.

Bo Strömstedt tar fasta på julaftonstexterna i en karaktäristik av Lagercrantz:

När Olof Lagercrantz och Sven-Erik Larsson tillsammans var chefredaktörer för *Dagens Nyheter* skrev Gunnar Unger i *Svenska Dagbladet* att chefredaktören Larsson var anställd för att tillse att chefredaktören Lagercrantz inte blev för poetisk och chefredaktören Lagercrantz för att tillse att chefredaktören Larsson inte blev för prosaisk. Det säger något om tidning. Hur osams Larsson och Lagercrantz än kunde bli var det alltid Lagercrantz som fick skriva ledaren på julafton när det krävdes en viss lyftning, en klang i luften.

Det är den läsarna lyssnar efter.⁵⁶

Men den »tidlöshet« Lagercrantz strävade efter i julaftonsledarna, och klangen i luften som Strömstedt talar om, säger egentligen inget om vad han gjorde för ämnesval i dessa texter. För faktum är att han ofta tar upp olika religiösa spörsmål i julaftonsledarna, vilket gör att man kan se dem som ett slags predikningar, om än

kritiska sådana.⁵⁷ Ett återkommande budskap Lagercrantz framför är människans ansvar för sin omvärld, för sitt här och nu, som han menar att kyrkan har försummat. I en ledare publicerad en annan kristen storhelg, pingst, är Lagercrantz inspirerad av Ernst Blochs *Ateismen i kristendomen* och skriver om Jesus som upprorsman, gränsöverskridare och kättare som »flyttade det gudomliga från bergen, molnen och himlakropparna till människan«, men som kyrkan sedan förstorat upp och gjort ofarlig.⁵⁸ »I stället för att vara en vägvisare till ett gudsrike på jorden blir han styresmannen över paradiset på andra sidan«, skriver Lagercrantz, och menar att kristendomen genom historien blundat för de mäktigas synder samtidigt som man kuvat de fattiga; »det var lättare att frälsa själar än att ge kropparna mat«. Jesus i Lagercrantz ögon är istället en materialist som vill börja med att frälsa kroppens armod – det är glappet mellan kropp och själ, värld och evighet som kristendomen traditionellt bygger på som Lagercrantz i Blochs följd inte kan acceptera: »Religion är längtan, och en längtan som bortser från de förhållanden under vilka människorna lever är en usel religion. Den milde lidande tålmodige Jesus blir för Bloch en despot. Vreden hos Jesus uttrycker sannare hans väsen.«

Över denna ledare raljerade man bland annat i kristna *Dagen*: »Chefredaktör Olof Lagercrantz har pingstpredikat. I en ledare i *Dagens Nyheter* har hans förkunnelse nått hundratusentals människor i vårt land.«⁵⁹ Skribenten i *Dagen* har inget till övers för Lagercrantz tolkning av Jesus – »längre bort från Bibelns vittnesbörd och anda kan man inte komma« – men det är slående att han ändå uppfattar texten som en predikan, därför att det utöver ämnesvalet också säger något om *hur* Lagercrantz skriver.

I sin avhandling *Att övertyga från predikstolen. En retorisk studie av 45 predikningar hållna den 17:e söndagen efter trefaldighet 1990* inringar Barbro Wallgren Hemlin predikan som genre utefter fem komponenter: den är retorisk, muntlig, liturgisk, exegetisk och profetisk.⁶⁰

Predikans retoriska karaktär handlar om att övertyga, och däri ingår den klassiska retorikens tre plikter – docere, delectare och movere – undervisa, förnöja och röra. Predikans muntlighet handlar inte bara om att den framförs som tal; till skillnad från det vardagliga talet är den inte spontan utan (oftast) förberedd som skriven text med syfte att uppläsa och åhöras. Det liturgiska momentet avser predikans inramning, det vill säga gudstjänstens sammanhang av böner och sång. Det exegetiska innebär att utlägga och förklara en bibeltext och det profetiska att denna text »måste tillämpas på den aktuella situationen, den måste säga dagens lyssnare någonting«.⁶¹

Likheten med ledarsidestext i stort är inte svår att se när det gäller retoriska och »profetiska« drag. De övriga tre komponenterna kan också användas för att beskriva Lagercrantz texter: de präglas av en talspråklig stil, de lånar liturgiska grepp i form av böner och de ägnar sig åt tolkning och diskussion av texter. Det »profetiska« är något som överlag ligger Lagercrantz nära – det är en grundläggande hållning i hans framställningar av äldre, kanoniserad litteratur där *Odysseen* ger perspektiv på Vietnamkriget och Dantes infernovandring handlar om livet här och nu.

Ur ledarsidestext kan man nämna »Tystnade röster och nya«, med ekfrasen av den romerska mosaiken, som handlar om den goda konstens samtidighet. Ett annat exempel är en ledare från julafton 1970, »Rådfråga tre gamla!«, där Lagercrantz återberättar en gammal kinesisk saga.⁶² Efter berättelsen som tar upp ungefär fyra femtedelar av texten följer en asterisk som styckeavdelare och sedan Lagercrantz reflexion och tolkning av den historia han just framställt. Det är ett budskap om »rimligt medmänsklig[t] förstånd« han vill utvinna ur sagan: »[s]amma slags sunda bondförnuft ville jag önska alla *Dagens Nyheter*s läsare. Det är min tro att julevangeliets ord om 'Frid på jorden' inte kan vinnas i något annat tecken«. Än en gång använder han sig av ett kristet uttryck – *in hoc signo [vinces]*

– i detta tecken skall du segra, men tecknet avser inte korset utan ett praktiskt förnuft.

Tradition av språklig konkretion

Lagercrantz val av substantiv, dragningen till konkretion, till materialitet och kropp kan, som jag nämnt, sättas i samband med Strindbergs diktning. Just sådana drag hos Strindberg lyfter Lagercrantz också gärna fram i sina texter om författaren. Ett exempel finns i artikeln »Högstedts Piccadon berövade Strindberg Nobelpriset« som skrivs i samband med *Dagens Nyheter*s hundraårsjubileum.⁶³ Rubriken syftar på novellen »Dygdens lön« i *Giftas* där Strindberg talar om nattvarden med dess bröd och vin som »[d]et oförskämda bedrägeriet, som spelades med Högstedts Piccadon å 65 öre kannan och Lettströms majsoblater å 1 kr skålpundet, vilka av prästen utgåvos för att vara den för över 1800 år sedan avrättade folkuppvigglaren Jesus av Nasareths kött och blod«. Lagercrantz påpekar att »[c]itatet har sting även idag, inte minst därför att större delen av svenska folket alltjämt vane-mässigt förs fram till konfirmationen«. Men det egentliga ärendet är att framställa Strindberg som den första moderna människan i svensk historia: »[v]ad jag menar är känslan av ett nytt slags nakenhet och direkthet«: liksom senare diktare som Agnes von Krusenstjerna, Vilhelm Moberg eller Gustav Fröding »nämner [Strindberg] tingen vid deras rätta namn«:

Vinet i nattvarden, omgivet med magisk förtrollning och omnämnt med skygghet även av dem som inte tror, knyts till den firma som levererat det och blir därigenom avmagnetiserat. Brödet, som skall föreställa Jesu kött, blir en från bageri Lettström utsänd majsoblat.

Men Lagercrantz arbete med språket har också en klangbotten i sextiotalets intresse för konkretism och språkmaterialism.⁶⁴ Det framstår egentligen som mer av igenkänning än influ-

ens. Desto större betydelse kan man tillmäta Lagercrantz litterära rotsystem, särskilt den Strindberg som arbetade med konkretioner i en annat litterärt skede som ställde frågor om »verkligheten«, 1880-talet. Karl-Åke Kärnell placerar i *Strindbergs bildspråk* in dennes metaforik i ett naturalistiskt sammanhang där man sökte »låta tingen framstå i all deras ursprungliga fräschör« vilket för Strindbergs del tar sig uttrycket i en »stark sinnlig konkretion« där han »förkroppsligar själsrörelserna eller oförskräckt materialiserar dem«. Den sortens »demonstrativa materialisering och avsjälning« som Kärnell talar om urskiljer Lagercrantz särskilt hos Strindberg samtidigt som han själv tar till liknande grepp där kroppslighet och vardaglighet utgör viktiga inslag.⁶⁵

Performativa drag

Lagercrantz skrivande i *Dagens Nyheter* har en del gemensamt med sextiotalets öppna konst i så måtto att han ägnar sig åt att upphäva gränser mellan tidigare strikt uppdelade genrer och att pröva nya möjligheter. Lagercrantz recension av Sara Lidmans *Gruva* hamnar exempelvis inte på kultursidan – den utgör ledaren för dagen den 27 oktober 1968. Och i »Många slags ansvar«, ledare den 24 augusti 1969, ställer sig Lagercrantz kritisk till Georg Lukács läsning av James Joyce. Men mot bakgrund av exemplet ovan måste man också konstatera att det handlar om något mer grundläggande än att »bara« låta texter byta plats och att låta litteraturen expandera på andra ämnens bekostnad. Lagercrantz skriver inte bara *om* litteratur, han *skriver litteratur*. »Konventionen har ännu inte hunnit fatta att det är konst du skriver«, menar Birgit Cullberg i brev till Lagercrantz 1960.⁶⁶

Att det är fråga om en tidigare ordning som ändras framgick inte minst i Lars Grahn's studie över ledarsidestext, där Lagercrantztexterna förblev undantag. När Olof Lagercrantz skriver ledare sker en förskjutning i texten – från det

anonyma »vi, *Dagens Nyheter*« till »jag, Olof Lagercrantz«.

Konststycket att fömedla ett »jag« när man inte får säga »jag« åstadkommer Lagercrantz genom att bryta ledarsidans tilltal, stilläge och bildspråk. Därmed tydliggör han också hur ledarsidan talar ett maktspråk i form av sin gängse diskurs där den opersonligt hållna argumentationen, metaforiken hämtad från kamp och krig samt dragen av självklarhet och onåbarhet utgör typiska drag. Det är en rådande ordning som destabiliseras genom dessa gestaltande texter som genom sina genrebrott synliggör övriga ledarsidestexter just som texter, som form. Lagercrantz skriver in läsaren och öppnar för dialog genom vardagliga tilltal eller brevform, genom en närvaro i språket. Han använder sig av en muntlig stil, okomplicerad ordföljd, konkreta substantiv och andra kroppsliga uttryck.

Hans texter introducerar helt andra bildkomplex hämtade från växtlighet, teater och religion. De många intertextuella sambanden skiljer dem ytterligare från övriga ledare.

I stort framstår Lagercrantz ledarsidestexter som en löpande performance med *Dagens Nyheter* som scen.⁶⁷ Liksom gudadottern i *Völsungasagan* uppträder Lagercrantz i förklädnad – i skepnad av sitt textjag, *klädd i sitt språk*, för att överta en av hans egna beskrivningar av Strindberg som författare.⁶⁸

I *Om konsten att läsa och skriva* funderar Lagercrantz kring läsarens kreativitet: »den goda författaren är medveten därom och inbjuder läsaren till samarbete«, skriver han.⁶⁹ Den jag-reform som Lagercrantz genomför på *Dagens Nyheter*s ledarsida är därför samtidigt en du-reform. Jaget är meningslöst utan duet – det du som läsaren blir.

1. Jag ger några exempel på detta i »Politisering av kultursidan – estetisering av ledarsidan. En aspekt på Olof Lagercrantz kritik i *Dagens Nyheter*« i Clas Zilliacus (utg.); Heidi Grönstrand & Ulrika Gustafsson (red.), *Gränser i nordisk litteratur*, vol. 1, Åbo: Åbo Akademi, 2008, s. 127–134.
2. Jag menar här »litteratur« närmast i bemärkelsen »skönlitteratur«. I Lagercrantz fall en konstnärligt utformad text som kommunicerar med sin läsare framförallt med estetiska medel och retoriska grepp. Till skillnad från facklitteratur eller sakprosa vill den inte enbart förmedla ett innehåll – som text besitter den ett egenvärde. Den utgör en egen värld och den begrundar sina egna uttryck och former.
3. Horace Engdahl, »Olof Ariman«, i *Vårt behov av Olof. En vänbok till Olof Lagercrantz 90-årsdag*, Stockholm: Wahlström & Widstrand, 2001, s. 113.
4. Jag har funnit ledarsidestexterna genom medarbetarlistor i *Dagens Nyheter*s arkiv i Sveriges Pressarkiv, Riksarkivet, Stockholm. Mellan 1960 och 1967 rör det sig om 200 osignerade

ledarsidestexter. Från 1968, då möjligheten att underteckna ledarsidestext infördes, och fram till 1975 skrev Lagercrantz 110 ledarsidestexter, till större delen signerade.

Dagens Nyheter refereras i notapparaten hädanefter till som *DN*.

5. Lars Grahn, »Ledare och reportage. Försök till stilistisk analys av några texter i *Dagens Nyheter* hösten 1962«, i Olof Gjerdmann, Valter Jansson & Olof Östergren (utg.), *Nysvenska studier. Tidskrift för svensk stil- och språkforskning*, Uppsala: Lundequistska bokhandeln, 1962:42, ss. 119–186.
 6. *Ibid.*, s. 141.
 7. *Ibid.*, s. 146f om substantivsjukan, det vill säga användandet av nominala konstruktioner i stället för verbkonstruktion.
- Det avslutande citatet återfinns på s. 136.
8. Olof Lagercrantz, »Litteratur och pris«, ledare, *DN* 26.10 1962.
 9. Grahn, ss. 138, 146.
 10. Rolf Hedquist, *Emotivt språk. En studie i dagstidningars ledare*, Umeå: Umeå universitetsbibliotek, 1978 (diss. Umeå 1977) s. 10.

11. Grahn, s. 149 f.
12. Jfr Hedquist s. 10, som konstaterar att ledarnas språk är »svårare än språket i reportage och artiklar«, vilket hänger samman med »den i stilistiken tidigt iaktagna skillnaden mellan narrativ och resonerande stil«.
13. Lagercrantz, »En sommardag«, ledare, *DN* 31.7 1960.
14. Lagercrantz, »Tystnade röster och nya«, ledare, *DN* 31.12 1968.
15. Peter Hallberg, *Litterär teori och stilistik*, Göteborg: Akademiförlaget, 1992 [1970], s. 127 f.
Lagercrantz skriver om *Det nya riket* som en av de böcker han återkommer till i dens. *Dagbok*, Stockholm: Wahlström & Widstrand, 1954, s. 106 f.
16. Hallberg, s. 115.
I det inledande stycket till ledaren »Tystnade röster och nya« som beskriver mosaiken i Rom räknar jag 179 ord varav 63 substantiv, eller 35 procent. Då har jag räknat sammansättningar som »romarkrigarens hjälm« som två substantiv.
17. Stycket räknar 203 ord varav 54 substantiv, 27 procent, och 21 adjektiv, 10 procent.
18. Gunnar Ollén, »Stilen i Ordalek och småkonst«, *Strindbergs språk och stil. Valda studier*, inledning av Göran Lindström, Lund: Gleerup, 1964, s. 83.
19. Birger Christofferson, »Olof Lagercrantz som kulturskribent«, *Ord och Bild*, 1953, s. 97.
20. Lagercrantz, »Rätten att vara människa«, *DN* 23.1 1965; dens. »Litterära måltider«, *DN* 18.7 1954; dens. »En ny poet«, recension av Tomas Tranströmers *17 dikter*, *DN* 4.4 1954.
21. Gunnar Svanfeldt, *Posten 1768–1769 och dess författare*, Uppsala: Almqvist & Wiksell, 1937 (diss. Uppsala 1937), s. 283 ff; Ingemar Oscarson, »Med tryckfrihet som tidig tradition«, i Karl Erik Gustafsson & Per Rydén (red.), *Den svenska pressens historia I. I begynnelsen (tiden före 1830)*, Stockholm: Ekerlids förlag, 2000, s. 100 et passim; Yvonne Leffler, »Jag har fått ett bref...«. *Den tidiga svenska brevromanen 1770-1870*, Hedemora: Gidlund, 2007, s. 35.
22. Leffler, s. 7f.
23. Stina Hansson, *Svensk brevskrivning. Teori och tillämpning*, Göteborg: Litteraturvetenskapliga institutionen, Göteborgs universitet, 1988, s. 103.
24. *Ibid.*, s. 97.
25. Kring detta ideal, se exempelvis hans beskrivning av historikern och författaren Alma Söderhjelm (1870–1949) som »stor konversatör«, Lagercrantz, »En 1700-talsdam«, *DN*, 14.2 1954. Artikeln omtryckt i dens. *Dagbok*, 1954, s. 111-114.
26. Marie Löwendahl, *Min allrabästa och ömmaste vän! Kvinnors brevskrivning under svenskt 1700-tal*, Göteborg: Makadam förlag, 2007 (diss. Lund 2007) s. 24. Löwendahl sammanfattar brevforskning och definitioner på brevet som genre på s. 21–29, bland annat med hänvisningar till Mireille Bossis och Charles Porter i *Yale French Studies*.
27. Bruce Redford *The Converse of the Pen. Acts of Intimacy in the Eighteenth-Century Familiar Letter*, Chicago och London: The University of Chicago Press, 1986, s. 2.
28. Lagercrantz, *Om konsten att läsa och skriva*, Stockholm: Wahlström & Widstrand, 1990 [1985], s. 38–39.
29. Lagercrantz, »Tystnade röster och nya«, ledare, *DN*, 31.12 1968.
30. Se exempelvis Lagercrantz »Don Juan m.fl.«, del i artikelserien »På Måfå«, *DN* 31.1 1954: »Med den nya klassiciteten, som det nu ropas på, följer dogmen och den stendöva tron«. Artikeln finns omtryckt i dens. *Dagbok*, 1954, s. 115-119.
31. Lagercrantz, dagboksanteckning 5.5 1961.
Lagercrantz publicerade dagbok förvarades hos Richard Lagercrantz, Bromma, men förstördes i brand juni 2008. En inskannad version finns hos artikelförfattaren.
32. Lagercrantz *Opinionslägen. Utdrag ur min tidningsdagbok 1965–1968*, Stockholm: Wahlström & Widstrand, 1968; dens. *Dagbok*, 1954.
33. I en dagboksanteckning 26.2 1967 skriver Lagercrantz: »Någon riktig ambition har jag väl ej heller haft som dagboks-författare. Oftast har fingrarna fått löpa på maskinen och jag har avstått från att anstränga mig. Min egentliga dagbok är mitt skriverseri. Man kunde tänka sig kanske en dag att publicera dagboken men då låta den rymma också stycken av de artiklar som skrivits samtidigt«.
34. Lagercrantz, »Rädslan för rädslan«, ledare, *DN* 24.12 1968.

35. Se exempelvis »Herr Palmes tankemödor«, underledare, *DN* 1.10 1963, som är försedd med ett »P.S.«
36. Lagercrantz, »Brev till Karin«, ledare, *DN*, 31.12 1975.
37. John Chr. Jørgensen, *Om breve. Ni essays om brevformen i hverdagen, litteraturen og journalistikken*, Københavns universitet: Museum Tusulanums Forlag, 2005, s. 122ff.
38. Lagercrantz, »Småtyckarskolan«, ledare, *DN* 27.5 1963.
39. Franz Kafka, »Brief an Oskar Pollak« 27 januari 1904 i *Briefe 1902–1924*, utg. Max Brod, Frankfurt am Main: Fischer, 1958, s. 27f.
40. Grahn, s. 173.
41. Grahn, s. 175f.
42. Se Peter Lützen, *Et billede at læse med*, Köpenhamn: Akademisk Forlag, 2002, (diss. Köpenhamn 2001) kapitlet »Organisk nykritik« ss. 37–46 och »Organismetänkning« ss. 173–219.
43. Lagercrantz, »'Snusket' och våra krafter«, underledare, *DN* 20.5 1963.
44. Lagercrantz, »Kennedy död«, ledare, *DN* 23.11 1963.
Också i följande ledarsidestexter om presidentmordet tillämnar Lagercrantz ett bildspråk från teaterns värld. I ledarsidestexten »Det politiska mordet«, 24.11 1963, talas om ljuset som slocknat på »den världspolitiska scenen« och i mellanledaren »Presidentens begravning« 26.11 1963 avslutar han: »Världen har knappast i vår tid bevittnat ett drama som detta och kommer länge att minnas det.«
45. Lagercrantz, »Rätten att vara människa«, *DN* 23.1 1965. I artikeln intervjuas författaren Hannu Salama som i Finland åtalats för hädelse mot Gud i sin bok *Midsommardansen* (den finska originaltiteln är *Juhannustanssi*). Lagercrantz intervjuar också justitieministern J O Söderhjelm som väckt åtalet. Den varma gestaltningen av Salama understryker hos vem Lagercrantz sympatier i tryckfrihetsmålet ligger: »Men låt oss gå till själva saken, till den roman och den författare som nu står i ljuskäglan. Jag äter middag med Hannu Salama. Han är tjuguåtta år. En mustasch slokar på hans överläpp. Håret stretar ned över den ovanligt vackert välvda pannan. Ansiktet mjukt, vänligt, varmt. Ögonen insjönordiskt blå. Gestalten lös och ledig. Händerna är små, och fingrarna synes skapade att plocka med de minsta pryglar. Han har varit elektrisk montör en gång, och det kan man förstå.«
Lagercrantz skriver vidare om Salamafallet i »Riksdagens hädelsedebatt«, *DN* 23.5 1965 och »Salama i riksdagen«, *DN* 26.5 1965 samt kommenterar händelserna i *Ett år på sextiotalet*, s. 65f.
46. Lagercrantz, »Kvinnopräster«, mellanledare, *DN* 11.4 1960; dens., »Borgerlig begravning«, ledare, *DN* 5.1 1962. Konfirmationen blir, med assistans av Strindberg, också föremål för kritik i »Högstedts Piccadon berövade Strindberg Nobelpriset«. Artikel i *DN:s* jubileumsnummer *Dagens Nyheter 1864–1964*, 5.1 1965.
47. Lagercrantz, dagboksanteckning, 14.1 1932.
48. Lagercrantz, »Leninminnet«, ledare, *DN*, 22.4 1960; dens. »De livstidsdömda spionerna«, ledare, *DN*, 8.5 1960.
49. Lagercrantz, »Statskyrka eller religionsfrihet«, ledare, *DN*, 5.5 1963.
50. Lagercrantz, dagboksanteckning, 13.8 1964.
51. Lagercrantz, »Rymdskott och medmänsklighet«, ledare, *DN*, 13.8 1962.
52. Lagercrantz, »Tystnade röster och nya«, ledare, *DN*, 31.12 1968.
53. Lagercrantz, »Rädslan för rädslan«, ledare, *DN*, 24.12 1968.
54. Lagercrantz, *Ett år på sextiotalet*, 1990, s. 137.
55. Mellan 1960 och 1975 är det bara fyra år av sexton som Lagercrantz inte skriver julaftonsledaren (1960, 1964, 1972 och 1973). Under samma period skriver han två nyårsaftonsledare (1962 och 1968) och fyra »nyårsledare« (2.1 1961, 1963, 1964 och 1966).
56. Bo Strömstedt, »Espresso!«, *Expressen*, 18.1 2001.
57. Se exempelvis »Människan och hennes gud«, ledare, *DN*, 24.12 1963. Det är för övrigt inte bara på julafton Lagercrantz skriver om religion, jfr »Religionen i framtiden«, ledare, *DN*, 11.8 1963.
58. Lagercrantz, »Människosonen«, ledare, *DN*, 25.5 1969.
59. Mårten Mårtensson, »Människosonen och Lagercrantz«, *Dagen*, 14.6 1969.
60. Barbro Wallgren Hemlin, *Att övertyga från predikstolen. En retorisk studie av 45 predikningar hållna den 17:e söndagen efter trefaldighet*

- 1990, Nora: Nya Doxa, 1997 (diss. Göteborg 1997), s. 23–25.
61. Ibid., s. 25.
 62. Lagercrantz, »Rådfråga tre gamla!«, ledare, *DN*, 24.12 1970.
 63. Lagercrantz »Högstedts Piccadon berövade Strindberg Nobelpriset«. Artikel i *DN*s jubileumsnummer *Dagens Nyheter 1864–1964* med anledning av hundraårsjubileet, 5.1 1965.
 64. Även om Lagercrantz visserligen inte drar sitt eget skrivande fullt så långt som samtidens mest experimentella diktare, tar han som Leif Nylén påpekat intryck av exempelvis verksamheten på Moderna museet som ledande forum: »Men det var – något överraskande – Olof Lagercrantz som verkligen satte fart på debatten. I *Dagens Nyheter* spelade han ut en av svischföreställningarna på Moderna museet mot Ingmar Bergmans uppsättning av Hedda Gabler på Dramaten. 'På Dramaten ett degenererat skott på ett gammalt teaterträd. Ett stycke skrivet för evighet, men stinkande av död.' Den levande konsten fanns på Moderna Museet, där »unga poeter« lekte med språket och identiteterna, utnyttjade popkulturen och gav utrymme för åskådarnas medskapande fantasi. Det är till deras »relativism« vi i dag främst bör lyssna, slutade Lagercrantz.«, Leif Nylén *Den öppna konsten. Happenings, instrumental teater; konkret poesi och andra gränsöverskridningar i det svenska 60-talet*, Stockholm: Sveriges allmänna konstförening, 1998, s. 114f.
 65. Karl-Åke Kärnell, *Strindbergs bildspråk*, Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1969, ss. 67, 87.
 66. Lagercrantz lyfter särskilt fram brevet i sin dagbok, anteckning 23.3 1960.
 67. Jag använder här »performance«-begreppet enligt Erika Fischer-Lichte, »Performativitet und Ereignis«, i Erika Fischer-Lichte, Christian Horn, Sandra Umathum & Matthias Warstat (red.), *Performativität und Ereignis*, Tübingen och Basel: A. Francke Verlag, 2003, s. 11–37.
Fischer-Lichte utgår från experimentell teater på sextioalet där publiken på olika sätt direkt involveras i föreställningen. Hon talar om
 - teatern i termer av *process* – den verklighet som framställs på scenen är inte autonom utan beroende av åskådaren. Det handlar inte längre om att framställa en fiktiv värld skild från betraktarens – istället konstitueras teatern av vad som händer mellan skådespelarna och åskådarna (s. 12). Fischer-Lichte menar att motsättningen mellan närvaro och representation (»Präsenz und Repräsentation«) upphävs (s. 31). Skådespelarens kroppsliga närvaro i uppförandet blir en kraftkälla som överför energi till åskådaren (s. 30) och destabiliserar en förment motsättning dem emellan. Fischer-Lichte påpekar att uppförandet (»die Aufführung«) framstår som »platsen« (der »Ort«, inom citationstecken) där för vår kultur grundläggande motsättningar befrias just från sitt fastlåsende i motsatspar, utan att för den skull skillnaderna dem emellan försvinner (Signifikant/Signifikat, Sinnlichkeit/Sinn, Wirkung/Bedeutung, Präsenz/Representation). Snarare, poängterar Fischer-Lichte, sätts skillnaderna i spel.
Resonemanget är i det här fallet överförbart till text – där »åskådaren« kan ersättas av »läsaren« som på olika sätt involveras i texten, genom direkttilltal och så vidare. Då Lagercrantz genom olika grepp förmedlar sitt »jag« installeras en kroppslighet och en närvaro som i vanliga fall inte finns i ledarsidestext. Det låter sig därför beskrivas också i termer av teatral performativitet. Genom deras litteraritet tydliggör Lagercrantz texter hur ledarsidans genrelagar ser ut, och destabiliserar den ordningen. Fischer-Lichte talar om hur motsättningar sätts i spel – på samma sätt sätter Lagercrantz texter igång ett spel där övriga texter också blir synliga *just som texter*; som form, som språkkonstruktioner.
 68. Lagercrantz, »Röda rummet – en framtidsroman«, *DN*, 5.1 1968: »Strindberg uppträder klädd i sitt språk. Kvick, snabb, böjlig som en akrobat.«
 69. Lagercrantz, *Om konsten att läsa och skriva*, (1990 [1985]), s. 8.

Nyckelord: Olof Lagercrantz, *Dagens Nyheter*, ledarsidestext, performativitet, genreöver-skridande, självframställning, brevformer.

Keywords: Olof Lagercrantz, *Dagens Nyheter*, editorial, performativity, genre-transcending, self(re)presentation, letter-forms.

Summary

Installing the »I«. Editorials by Olof Lagercrantz in Dagens Nyheter 1960–1975

This study concerns the Swedish writer and critic Olof Lagercrantz who served as both editor in chief and cultural editor of Sweden's major daily newspaper, *Dagens Nyheter*, between 1960 and 1975. The material upon which the article is based is a corpus of 300 editorials, mostly unsigned and hitherto unnoticed by scholars.

By focusing on matters of style, it is shown that the texts by Lagercrantz distinctively break the laws of the editorial as traditional genre, which in short involved framing in the newspaper's political standpoints in by speaking from the position of an editorial »we«. Lagercrantz's editorials differ from this well-trodden mode by using styles of writing that resemble of everyday language and by using forms of letter-writing. To a wide extent, the editorials also play with intertextual allusions to the established literary canon, and often take literature and literary issues as their starting point.

The article stresses how Lagercrantz finds strategies of installing »himself« in the text, i.e. how he constantly seeks ways of establishing an »I« in a type of text where this particular word is not allowed. The letter-forms seem to convey the sense of presence of a subject in the text. Metaphors of body and voice, and mentioning of everyday, mundane events create effects of intimacy. Attention is drawn to the fact that Lagercrantz even on the level of grammar conveys a sense of body in the text: the number of substantives is by comparison quite high with Lagercrantz – constantly avoiding the adjective, he prefers words which literally have matter, substance.

Finally, it is suggested that the installation of the »I« in the editorials be considered a performance in both a linguistic and theatrical sense. By means of contrast, Lagercrantz's figurative and literary writing make apparent the laws of the editorial as generally written and understood. The latter thereby also seems to be highlighted *as text*, as form of language.

Stina Otterberg
Institutionen för litteratur, idéhistoria, religion
Göteborgs universitet
stina.otterberg@lit.gu.se

RECENSIONER

Strindbergs erotiska trianglar

Ann-Sofie Lönngren, *Att röra en värld: En queerteoretisk analys av erotiska trianglar i sex verk av August Strindberg*
Lund: Ellerströms, 2007, 303 s. (diss. Uppsala 2008)

»Dock, med två personer kunde jag skapa en liten värld, och med tre röra den!« Med detta tve-tydiga citat inleder litteraturvetaren Ann-Sofie Lönngren sin avhandling *Att röra en värld: En queerteoretisk analys av erotiska trianglar i sex verk av August Strindberg*. Strindberg var varken den förste eller siste att intressera sig för den erotiska triangeln. Det är däremot osäkert huruvida han var medveten om att den västerländska romantiska berättelsens grunddramaturgi kan sammanfattas i triangelformat, som en berättelse om hur älskaren »vinner« sin älskade från en fruktad rival eller tragiskt misslyckas att få henne. Kärlek kan uppenbarligen endast nås genom övervinnande av hinder.

Den franska litteraturvetaren René Girard utpekar i *Mensonge romantique et vérité romanesque* (1961) rivalitetens centrala roll i romantiska kärleksberättelser. Han kallar först fenomenet triangulärt, senare mimetiskt begär. Detta begär väcks av rivalens begär snarare än av kärleksobjektet. Kärlek förmedlas inte av en rät linje utan av en triangel. Man älskar därför

att någon annan älskar. En karaktär blir värd att begära genom en annan persons begär. Till denna triangularitet kan man också foga den kapitalistiska triangeln mellan äktenskap, släktskap och (privat)egendom. Struktureraformer av sexuella relationer hjälper till att utforma sociala och samhälleliga strukturer. Strävan efter kvinnans jungfrudom som handelsvara och trohet som ägandevärde bör ses i förhållande till mannens förstfödslo- och arvsrätt.

Girard studerar i huvudsak heterosexuell begär, men tangerar det samkönade begäret i avsnittet om Marcel Proust. Den feministiska litteraturvetaren och queerteoretikern Eve Kosofsky Sedgwick påpekar i sin inflytelserika studie *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire* (1985) att den engelskspråkiga litteraturen från Shakespeare och framåt strukturerats av den manliga homosocialitetens erotiska triangel. Den patriarkala kulturens kvinnsyn med kvinnan som en legal, ekonomisk, religiös och sexuell handelsvara mellan män (med heterosexuell kärlek och äktenskap tronande som den högsta belöningen) har präglat också den patriarkala kulturens konstnärliga produkter.

Den engelskspråkiga litteraturen är enligt Sedgwick homosocial till den grad att dess djupaste struktur alltid utgjorts av manligt samförstånd. Detta samförstånd utspelar sig i fiktionen mellan två män och en kvinna. Mannens verkliga partner är inte kvinnan utan den andre

mannen. Det råder ett osäkert förhållande mellan homosocialitet och homosexualitet. Den homosociala manliga överordningen skapar enligt Sedgwick starka band mellan män. Samtidigt påpekar hon att om dessa band mellan män blir alltför laddade (läs: öppet homosexuella) resulterar detta i en ideologisk motsägelse av stora mått. Om en man blir som en »kvinna« i ett homosexuellt samlag, hur kan en sådan man i så fall skiljas från en kvinna? Erotiseringen av banden mellan män undergräver i detta fall hela den könsskillnad mellan kvinna och man som patriarkatet vilar på.

På detta sätt blir den manliga homosexualiteten ett hot mot den patriarkala kulturen. Sedgwicks resonemang går ut på att man/kvinna/man-paradigmet blir ett sätt att hålla den manliga homosexualiteten stängd genom att betona den patriarkala homosocialiteten. Därför återkommer triangeln man/kvinna/man, triumfatoriskt installerad och hyllad i slutet av böcker, pjäser och senare i filmer. Sedgwick drar sin tes till den yttersta konsekvensen: att den europeiska litteraturen sedan renässansen präglats av en massiv betoning av manligt samförstånd. Kriteriet för att ett verk ska upptas i kanon är den mängd av manligt samförstånd det uppvisar. Litteratur kanoniserar manligt samförstånd och manligt samförstånd kanoniserar litteratur.

Sedgwicks resonemang är utgångspunkten för Lönnngrens analyser av *En dåres försvarstal* som den äktenskapliga kärlekens död, *Fordringsägare* som den äkta mannens död, *Leka med elden* som den manliga maktkampens död, *Brott och brott* som begärets död, *Dödsdansen* som äkthetens död och *Till Damaskus I–III* som materiens död. Hon har valt att utslutande diskutera trianglar bestående av två män och en kvinna. Fokus på studien vilar på det dynamiska och känslomässiga förhållandet mellan de båda rivalerna. Lönnngren problematiserar de erotiska trianglarnas förmodat olikkönade erotiska tematik. Hon intresserar sig för hur det sexuella begär som uttrycks i dessa

konstellationer påverkar gestalternas genusperformativitet.

Förutom *Between Men* bygger Lönnngren på Sedgwicks uppföljare *Epistemology of the Closet* (1990) där utgångspunkten är att analyser av den västerländska 1900-talscivilisationen med nödvändighet förblir ofullständiga om de utesluter den kroniska kris som uppdelningen i homosexualitet och heterosexualitet innebär. Garderoben, skriver Sedgwick, är den definierande strukturen för förtrycket av homosexuella under 1900-talet. Garderoben existerar inte på grund av homosexualitet utan på grund av den obligatoriska heterosexualiteten. Genom att placera garderoben som undersökningens mest centrala metafor betonar hon dess betydelse som förtryckets hjärtnerv. Då har garderoben kommit att användas till att beteckna förnekelsen, förtigandet och ignoransen av den samkönade sexualiteten. Garderoben fungerar både metaforiskt och konkret rumsligt som en beteckning på den plats i skymundan dit homosexuella varit hänvisade i ett heteronormativt samhälle.

Lönnngren menar att den erotiska triangeln är en strukturerande princip i de texter hon analyserat. Upprepningen – *reiterationen* – är en grundläggande del av triangelstrukturen. Förutsättningen för samtliga studerade konstellationer är det utbyte av kvinnor som sker mellan män, även om det inte saknas potential till lesbiska mottrianglar. Lönnngren framhåller att byteshandeln av kvinnor i texterna följer ett patriarkalt mönster och att misogynin är allestädes närvarande. Hon vidgar diskussionen till att även omfatta analysen av det hierarkiska förhållandet mellan kvinnliga respektive manliga gestalter i texterna.

Lönnngrens läsning av de valda verken utgår från det manliga homosociala begäret inom den triangulära relationen, men hon är väl medveten om begärets ambivalens och om den lesbiska motberättelsens potentiella existens. Med den triangulära strukturen följer en maktkamp mellan könen, men också mellan

likhet och sammansmältning, och mellan underordning och överordning. Strukturen förutsätter också närvaron av en fjärde part, något som öppnar upp för möjliga skuggtrianglar. I texterna förekommer också svartsjuka, men inte alltid. Begäret pendlar mellan samkönat, olikkönat och flerfaldigt begär. Den tredje partens närvarande frånvaro är konkret i den olikkönade tvåsamheten. Den ambivalenta representationen av normativitetens försvarare och samtidiga motpol är ytterligare en av de ständigt återkommande aspekterna i dessa triangelformationer.

»Att röra en värld« är en metafor för den tvåsamma kärlek som sätts i rörelse genom det triangulära begäret. Som litteraturvetaren Terry Castle påpekar i *The Apparitional Lesbian: Female Homosexuality and Modern Culture* (1993) kan vi inte utesluta den lesbiska mothandlingens betydelse för de trianglar som Girard och Sedgwick diskuterar. I Lönnngrens avhandling skymtar även denna potentiella triangel fram, men eftersom hon valt att studera det manligt homosociala begäret får kvinnokarakterernas agerande inom den triangulära konstellationen en annan betydelse för de båda männen än fallet skulle bli om valet fallit på lesbiska trianglar. Lönnngren visar att det är fullt möjligt att i flera texter av Strindberg finna en lesbisk triangel. Marias samkönade begär i *En dåres försvarstal* – för att bara nämna ett exempel – hotar att slå sönder den triangulära konstellationen. Här diskuterar Lönnngren också Sedgwicks uteslutande av lesbiskt begär ur sina analyser och visar vilka konsekvenser detta har för den kvinnliga partens (sexuella) agerande i den triangulära konstellationen. I Axels och Gustavs vänskapsrelation i *En dåres försvarstal* är Maria, liksom de övriga »triangelkvinnorna«, en form av trofé eller bytesvara.

De erotiska triangelstrukturerna är påfallande lika varandra i de valda texterna. Även i *Fordringsägare* är Tekla i likhet med Maria en bytesvara mellan Adolf och Gustaf. Genom

Adolfs infantilisering i förhållande till Tekla och Gustaf skulle den triangulära konstellationen kunna ses som en oedipal triangel, en aspekt som har en uppenbar föregångare i *En dåres försvarstal*. Lönnngren understryker att det samkönade begäret är strukturerande för denna formation.

I *Leka med elden* utgörs den erotiska triangeln av Knut, Kerstin och Axel. Även här finner Lönnngren den manligt samkönade triangeln som en strukturerande princip. Vidare är det tydligt att den homosociala relationen mellan de båda männen – liksom i *Fordringsägare* – strukturerats av att en av männen intar rollen som den bedragne och den undergivne. Lönnngren kopplar undergivenheten såväl i *En dåres försvarstal* som i *Leka med elden* till den njutning som gör att dramats sadomasochistiska motivkrets sammankopplas med det samkönade begäret mellan de båda manliga parterna inom den erotiska triangeln. Hon menar att Knuts gränsöverskridande agerande belyses vidare i *Giftas I–II* där han framstår som sekelskiftesdekadent och pervers. Motivkretsen i *Leka med elden* ansluter till spegelbegäret i *Fordringsägare*. Här är det dock, enligt Lönnngren, Kerstins aktiva agerande som möjliggör begäret när hon klär de båda männen i likadana kläder. Trots ett visst mått av handlingskraft betraktar inte Lönnngren Kerstin som en emanciperad kvinna till skillnad från exempelvis Maria i *En dåres försvarstal*.

I *Brott och brott* etableras den erotiska konstellationen genom Maurice som inleder ett förhållande med sin bästa väns älskarinna Henriette. Maurice sviker därmed inte bara sin vän Adolphe utan också sin egen älskarinna Jeanne och deras gemensamma dotter Marion. Lönnngren ser dock Adolphe som den erotiska triangelns »regissör«, på så vis att han tycks göra allt för att underlätta en relation mellan Maurice och Henriette. Det kan tyckas märkligt, men det är ett sätt att betona begärets rörlighet i Strindbergs text. I *Dödsdansen* i sin tur får Alices och Kaptens bistra tvåsamhet en ener-

gickick när Kurt knackar på dörren. Striden om den tredje partens gunst sätts då omedelbart igång. I likhet med *Brott och brott* framstår den triangulära konstellationen som det medel varigenom den existentiella tematiken iscensätts, menar Lönngren, men i *Dödsdansen* är förhållandet även det omvända. Den triangulära dynamiken formuleras där genom bibliska referenser. Dessutom tävlar Kaptenen och Kurt om maskulinitet – vem är mest man i relationen? Kaptenen förlorar denna dragkamp och denna förlust manifesteras tydligast genom dramats vampyrmotiv, där han framstår som ett exempel på naturlig monstrositet av samma slag som återfinns i *Giftas II*. Kaptenen suger inte blod ur sina offer, utan livskraft i en psykisk bemärkelse. I *Till Damaskus II* återkommer motivet med kvinnan – Damen – som bytesvara mellan männen. Lönngren skriver att *Till Damaskus I–III* är fulla av potentiella trianglar. Den triangulära dramatiken håller Strindbergs texter i rörelse och rör sannerligen till det för den som händelsevis trodde att världen är en vilslam plats för tvåsamma relationer.

Ann-Sofie Lönngrens avhandling är en sofistikerad litteraturvetenskaplig och queerteoretisk analys av erotiska trianglar i sex verk av August Strindberg. Hon visar att den triangulära dynamik som diskuteras av Girard, Sedgwick och Castle är en strukturerande princip även i Strindbergs verk. Vi är nog många som undrar om det överhuvudtaget finns något nytt att säga om Strindberg efter alla dessa år av studier och analyser av hans verk. Lönngren visar att det finns krut i gubben. Efter läsningen av hennes avhandling är inte bara världen utan även tilltron på tvåsamma relationer i rörelse. Erotiska relationer tycks inrymma minst tre personer om inte fler. Vi dansar minsann på vulkanens brant, för att tala med nationalskalden.

Tiina Rosenberg, Lunds universitet

Doxa och debatt

Hanne-Lore Andersson, *Doxa och debatt. Litteraturvetenskap runt sekelskiftet 2000* Göteborg: Makadam, 2008, 233 s. (diss. Göteborg)

Det är en djärv avhandling Hanne-Lore Andersson har skrivit. Avhandlingens tes är att litteraturvetenskapens trosföreställningar är mycket starka, och bara företaget att granska det egna ämnet torde innebära en risk att bryta mot de normer och föreställningar som styr litteraturforskningen i Sverige. Då den undersökta tidsperioden dessutom ligger i den omedelbara samtiden, och inte på betryggande distans i det förflutna, återfinns man de debatter, disputationer och sakkunnigärenden i vilka flera av de svenska litteraturvetare som är verksamma idag deltagit. Det gör att jag till en början läser avhandlingen som en ren nyckelroman. Jag tittar i personregistret och läser först det som sägs om mig för att därefter gå vidare till mina kolleger.

Nyckelromanskänslan blir inte mindre av att avhandlingen tar sitt avstamp i den konferens som *Tidskrift för litteraturvetenskap* anordnade i Umeå hösten 2000, och som jag som en av de två redaktörerna var ordförande för. Temat för konferensen var *Litteraturvetenskapen på 2000-talet*, vilket då kändes angeläget eftersom ett nytt sekel inletts och det var uppenbart att både litteraturen och litteraturvetenskapen stod inför stora utmaningar i digitaliseringens tidevarv. Det kan därför kännas en smula märkligt, men också nyttigt, att för en gångs skull utgöra forskningsobjektet och få uppleva hur urvalet av deltagare, som inte alltid dikterades av forskningspolitiska hänsyn utan av mer pragmatiska, blir laddade med signifikativa betydelser.

Ändå är jag enig med Andersson om att konferensen, och den efterföljande debatten, fångar in många av de aktuella tendenserna inom litteraturvetenskapen. Flera föreläsare i konferensen ifrågasatte de gällande normerna inom ämnet och efterlyste, som Eva Hemmungs-Wirtén

och Lisbeth Larsson, en breddning av litteraturbegreppet. Varför ägnade sig så många litteraturvetare åt samma slags författare och verk som man gjort de senaste femtio åren? Anders Johansson tyckte att svensk litteraturvetenskap var teoretiskt underutvecklad och provinsial, och Annelie Bränström Öhman påpekade att de feministiska perspektiven samtidigt inkluderades och exkluderades i den litteraturvetenskapliga praktiken.

Gun Malmgren hävdade att det litteraturredaktiska perspektivet var underutnyttjat och att det var den textcenterade forskningen som dominerade. Även Johan Svedjedal ansåg att det var textanalys och närläsning som var förhärskande i ämnet, och efterlyste insikten om att dessa bara var led i ett sökande efter orsaksförklaringar. Peter Luthersson saknade bildningstanken inom ämnet och påtalade att man idag kunde bli expert på ett väldigt smalt område, hans exempel var könsrollsschabloner i schlagermusik.

När redaktionen för *tfl* året därpå övergick till Lund fortsatte debatten med ett nummer som innehöll flera artiklar som var kritiska mot de inlägg som gjorts vid Umeå-konferensen. Det gemensamma i dessa artiklar, enligt Anderssons framställning, var försvaret för textanalysen. För flera av skribenterna var det även viktigt att, exempelvis i likhet med *tfl*:s lundaredaktör Anders Mortensen, påpeka att estetiken måste ha prioritet inom litteraturvetenskapen.

Det höga tonläget i debatten var ett tecken på att ämnet befann sig i kris, hävdar Hanne-Lore Andersson. Den inflammerade diskussionen synliggjorde de trosföreställningar eller, med ett begrepp som Andersson hämtat från Pierre Bourdieu, den *doxa* som dominerade bland litteraturvetarna. Eftersom *doxa* ofta är självklar för dem som omfattar den, är det bara i de lägen då den utmanas eller attackerats som den blir synlig, och detta var vad som tycktes inträffa vid konferensen och dess efterspel.

Att utreda vad litteraturvetenskapens *doxa* innebär, eller hellre *doxor*, utgör ämnet för An-

derssons avhandling. Hennes material består av recensioner av doktorsavhandlingar i *Samlaren*, artiklar i *tfl*, inledningar till avhandlingar där syftet formuleras, debattartiklar och sakkunnigutlåtanden. Andersson betonar att materialet helst bör ha metavetenskapliga implikationer, det vill säga att det ska uttrycka reflektioner över ämnet. Den period som är hennes tidliga avgränsning är åren 1997–2003, men hon antyder att den *doxa* hon lokaliserar både har trådar långt bakåt i tiden, och att den gäller ännu idag. Då *doxa* som sagt synliggörs när den utmanas av ett för den främmande perspektiv, får även alternativet till *doxa* stort utrymme i avhandlingen.

Undersökningen är uppdelad i två större avdelningar utifrån de två leden i ämnesbeteckningen litteraturvetenskap. Den första behandlar således forskningens *vad*, det vill säga den litteratur som blir ämne för forskningen, och den andra handlar om *hur* denna behandlas, det vill säga det vetenskapliga perspektivet.

När det gäller den första avdelningen av undersökningen, forskningsfältet, visar Andersson övertygande att det råder en stor konsensus inom ämnet beträffande vilken slags litteratur som bör beforskas. Hon skriver: »Det prioriterade urvalet författare kan sammanfattningsvis beskrivas med orden skönlitteratur, prosa, inhemsk, nutida, kanon, kvalitet, manlig, vuxenlitteratur.« Ämnets *doxa* blir särskilt synlig i samband med studier av populärlitteratur, barnlitteratur, kvinnolitteratur etc. De forskare som ägnat sig åt litteratur som faller in under någon av dessa rubriker måste nämligen på olika sätt rättfärdiga varför de tagit sig för att skriva om böcker som inte ingår i det »bildade kretsloppet«.

Andersson tar den vanliga schablonen »forskningslucka« till intäkt för det hon kallar en additiv kunskapssyn som är kopplad mer till material än till perspektiv. Det vill säga, det handlar om att täcka in de vita fläckarna i kunskapen om en, för det mesta, kanoniserad författares liv och verk. Jag känner mig dock

en smula ambivalent till »luckresonemanget«. Anderssons poäng är bestickande, samtidigt som jag av egen erfarenhet vet hur lätt det är som opponent att i tidspress tillgripa språkliga konventioner utan att det fördenskull behöver betyda att jag endast sätter värde på det »bildade kretsloppet«.

Än mera tveksam blir jag till hennes tvärsäkra påstående att *alla* litteraturvetare är överens om att litteratur saknar essens, men att de som är förespråkare för ett smalt litteraturbegrepp har en retorik som om en sådan skulle existera. Detta är en kärnfråga för ämnet, ty som Andersson retoriskt frågar: Vad innebär denna insikt om att litteraturen saknar essens för litteraturämnets framtida utformning som självständigt ämne? Detta är naturligtvis en komplicerad filosofisk fråga, men jag menar att man inte behöver vara essentialist för att hävda att litteratur och fiktion har andra egenskaper och kvaliteter än kommunikation och information i allmänhet. Hur historiskt och socialt föränderlig litteraturen än är skiljer den sig ändå från annan mänsklig verksamhet. Erkänner man inte denna skillnad är det uppenbart att man måste sätta frågetecken kring ämnets relevans överhuvudtaget.

Trots dessa invändningar övertygar Andersson ändå om att det finns en lång och dominerande praxis inom ämnet att det är den etablerade litteraturen som bör utgöra det främsta forskningsobjektet. Betydligt mera problematiskt är däremot nästa stora avsnitt i undersökningen som försöker utreda frågan om en eventuell vetenskaplig konsensus.

Hon inleder sin genomgång av det vetenskapliga perspektivet med att försöka ringa in det gängse vetenskapliga förhållningssättet inom litteraturvetenskapen. Exempelen som väljs är Anders Petterssons uppsats »Värden i litteratur och litteraturvetenskap« i *tfl* och Torsten Petterssons bok *Dolda principer*. Bägge texterna får exemplifiera Anderssons tes om att det för det mesta är relativt oproblemiskt inom ämnet vad som är vetenskaplighet. Hon

hävdar att talet om vetenskaplighet på 2000-talet inte skiljer sig nämnvärt från motsvarande tal på 1940-talet. Idag används visserligen inte formuleringar som »strikt vetenskaplig objektivitet« eller »estetisk sensibilitet och god litterär smak«, men andemeningen i Torsten Petterssons »väl underbyggd« och Anders Petterssons »organisk form« pekar på samma sak.

Andersson menar vidare att det är förvånande att det i bägge texterna, liksom i många andra, är den typen av traditionella kriterier som hålls fram som litteraturforskningens dygder, medan teoretisk medvetenhet varken anförs som dygd eller som ett separat kriterium. Hennes slutsats blir att det, med en referens till Sven-Eric Liedman, beror på att svensk litteraturforskning är mer material- än problemstyrd. Det är skälet till att det är av sådan vikt att efterfråga att avhandlingens form är väl underbyggd och avrundad. På ett sätt är det därför viktigare *hur* texter läses än *vilka* texter som läses, även om objektet ofta får legitimeras ämnesvalet. Den doxa som Andersson finner i de flesta avhandlingar är en formel som går ut på att det inte är fråga om »textanalys *eller*«, utan »textanalys *och*«, det vill säga att det både är ett objekt som är värdigt och som läses på ett textanalytiskt tillfredsställande sätt.

Den doxa som de flesta litteraturvetare, medvetet eller omedvetet, bekänner sig till är, menar Andersson, det textanalytiska perspektivet. Det intar en hegemonisk ställning inom ämnet. Jag tror att det ligger mycket i det, åtminstone så länge det handlar om det som Andersson benämmer det textanalytiska *perspektivet*. Detta definierar hon på följande vis: »Textanalys kan kombineras med feministiska eller marxistiska teorier medan ett textanalytiskt perspektiv avser, det är mitt förslag till definition, inomtextliga frågor, frågor som rör exempelvis textens struktur och dess genretillhörighet [...]« (s. 152) Hon menar även att det textanalytiska perspektivet visserligen har utmanats men inte lika starkt som det smala litteraturvalet. Det finns således en slags textanalys som kan ses

som *metod* och kombineras med andra kontextualiserade perspektiv och ett textanalytiskt perspektiv som är inomtextligt inriktat »efter som ett perspektiv avser *teori*« (s. 152).

Det problematiska är emellertid att Andersson inte själv i den fortsatta utredningen använder sin definition på ett konsekvent sätt, utan oupphörligt slinter med konsekvensen att det blir textanalys överhuvudtaget som doxa består av. Hon skriver exempelvis: »Textualiseringens doxa är doxan par préférence, det är den som den litteraturvetenskapliga praktiken är organiserad kring; att exempelvis också barnlitteratur läses som just *litteratur* tyder på detta.« (s. 193) Hon menar även att till och med flertalet feminister »fokuserar på just texten«.

Om feministiskt inriktade litteraturvetare inte ska inrikta sig på texter – som metod inte som teori – så frågar man sig vad de i så fall ska göra som just litteraturvetare. Andersson upprepar på nytt sin tes att »mången litteraturvetare« har valt ett »som om-tänkande«, det vill säga »att agera *som om* litteratur har essens och *som om* objektivitet trots allt vore ett möjligt vetenskapligt tillstånd för att därigenom förhindra framvällandet av en ohämmad subjektivitet, vilken är oförenlig med doxa.« (s. 189) Jag menar att Anderssons misstag är att hon inte tar sin egen definition på allvar, nämligen att det är skillnad på att använda textanalysen för att undersöka problem och svara på frågeställningar och att utreda texten som text (dock vill jag hävda att frågor om genretillhörighet kan vara utomordentligt angelägna även för att svara på kontextuella frågor). Det beror återigen på att hon inte gör skillnad mellan litterära och fiktiva texter och andra kulturella fenomen. I sin tur kanske det beror på ett olyckligt inflytande från kulturstudierna som ofta antyder att alla kulturella fenomen är texter att läsa av eller »avkoda«. Det slätar ut skillnaderna mellan olika praktiker och aktiviteter.

Att Andersson dessutom blandar samman essens med objektivitet får den något överraskande effekten att de två avhandlingar som

hon för fram som normbrytare är Aris Fioretos *Det kritiska ögonblicket* och Horace Engdahls *Den romantiska texten*. Bägge problematiserar enligt Andersson gränsen mellan litteraturvetenskap och litteraturkritik genom att erkänna forskarens subjektiva delaktighet i texten. För mig framstår både Fioretos och Engdahl som tämligen karakteristiska företrädare för just det textanalytiska *perspektivet*. Ännu märkligare är det att även Peter Luthersson, som ju nära nog företräder ett biografiskt-psykologiskt perspektiv, blir exempel på en normbrytare. Att det kan bli så menar jag beror på att Andersson inte själv beaktar den begreppsliga skillnad hon själv lanserat, textanalys och textanalytiskt perspektiv.

Frånsett dessa allvarliga invändningar menar jag att Hanne-Lore Anderssons avhandling är mycket tänkvärd och ger viktig inspiration till ämnets självreflektion. Andersson framhåller själv att hon ser sin avhandling som ett inslag i den alltför ofta eftersatta debatten om litteraturvetenskapens doxa. Man önskar också att det är så den kan komma till användning i de litteraturvetenskapliga seminarierummen runtom i landet. Inte minst för nya doktorander tror jag att den kan ha stor betydelse för att öka medvetenheten om vikten av ett teoretiskt perspektiv på det ämne man vill skriva om.

Andersson hänvisar till Ingrid Elam som i en recension av en avhandling klokt påpekat att det är frågorna som gör vetenskap av litteraturläsningen. Att formulera dessa frågor skarpare och mera intelligent är något vi borde bli bättre på att göra inom litteraturvetenskapen. Då blir det inte avgörande om forskningsobjektet består av Gunnar Ekelöf eller Sigge Stark, utan vilket problem man vill belysa och vilken frågeställning man vill söka besvara. Vi måste helt enkelt inse att det inte längre är möjligt att enbart förlita oss på den litterära kanons förmåga att skänka legitimitet åt vår forskning.

Anders Öhman, Luleå tekniska universitet

Heidenstams harem

Cristine Sarrimo, *Heidenstams harem*
Stockholm: Symposion, 2008, 301 s.

Mitt bland de solbrända, halv nakna eller vitklädda bibliska gestalterna rörde sig i långsamt tåg de arabiska sagornas kalifer, storvesirer, eunucker och trasmän. [...] Feta, njutningslystna turkar gingo bredvid levantiner, som voro klädda i fez, kvinnligt rundskuren jacka, pösande vidbyxor och europeiska resårkängor [...]. Det är i Orienten som om gravarna hade öppnat sig. Fortiden vandrar lugnt sida vid sida med vår samtid [...]. (s. 47)

Citatet ovan ur Verner von Heidenstams *Endymion* påträffas tidigt i Cristine Sarrimos nya bok *Heidenstams harem*. Det är ett intressant citat som inbjuder till tolkningar kring etnicitet och kön, tid och utveckling. Kategorierna är också centrala i Sarrimos bok. Heidenstams fiktion tycks ha mycket att ge om den granskas utifrån nya perspektiv.

Så har också Heidenstam som person och hans litterära verk fått nya uttolkare under de senaste åren. Per I. Gedin, Per Rydén och Nathan Sachar utgick i sina omfattande och mycket läsbara biografier från den brevsamling mellan Heidenstam och Oscar Levertin, som offentliggjordes 2002. Dan Landmark läste hans verk ur postkolonialt perspektiv (2003) och Cristine Sarrimo signalerar med sin titel *Heidenstams harem* att hennes bok behandlar både liv och dikt utifrån orientalismperspektiv och genusorienterade teorier. De senare utgick Sarrimo också ifrån i sin avhandling om 1970-talets kvinnliga bekännelseböcker och självbiografier.

Sarrimo spänner djärvt över en stor del av författarskapet utifrån sin specifika könsanalytiska synvinkel, som hon menar har förbigåtts, bortförklarats eller neutraliserats av tidigare forskning – också i de tre senaste stora biografiska studierna. Hon tar också upp klass och ekonomi. Infallsvinklarna är välmotiverade. Såväl i Heidenstams liv som i hans brev och fiktion är kön och särskilt maskulinitet centralt och iögonfallande, något

även tidigare forskare noterat men inte systematiskt satt i centrum. Också medvetenheten om klass tycks ha varit viktig för Heidenstam. Han tematiserar gärna aristokrati och förfining och kopplar, visar Sarrimo, sådana aspekter till etnicitet genom hela författarskapet. Han slog igenom med skildringar från Orienten, och erfarenheter och tankespår från ungdomsupplevelserna är synliga i hela verket. Heidenstam levde också under en politisk omvandlingsperiod, där dessa kategorier blev ambivalenta eller miste sin självklarhet, vilket gör ett studium av författarskapet i denna brytningstid angeläget.

Sarrimo för en diskussion med sina föregångare i noterna. Jag skulle ha önskat en tydligare och mera systematisk översikt över forskningen, eftersom hennes egenart då skulle framträtt bättre. Nu är det lite svårare att urskilja vad som egentligen är nytt. Flera av forskarna har behandlat just det Sarrimo tar upp. Men på ett annat sätt. Jag uppfattar det genomgående genusperspektivet som det mest nydanande hos henne. Så noterar Gedin Heidenstams ofta svekfulla relationer med kvinnor, men lägger emotionell energi särskilt på sveket mot diktarkollegan Fröding. Rydén behandlar inträngande förhållandet mellan Heidenstam och Levertin. Också hos honom spelar kvinnorna en underordnad roll. Landmark har som nämnts tagit upp orientalismen men inte genusaspekterna av denna. Staffan Björck och Gedin tar grundligt upp Heidenstams förhållande till »det fosterländska« men avstår från genusvinkel.

Det fokus Sarrimo skisserar är brett: de litterära verken får strukturera framställningen, vilket ger intrycket av att de är det centrala. Samtidigt är hon intresserad av diskurser som påverkat Heidenstam, av hans egna idéer och föreställningar samt av den verklighet han fiktionaliserar. Det blir därmed en mångskiktad men svärfångad uppgift Sarrimo förelagt sig. Hennes material utgörs förutom av Heidenstams berättande verk från *Endymion* (1889) till Folkungaromanerna (1905–07) också av samtida reseskildringar till olika länder och av brev

från Alma Hedin till Heidenstam och från Anna Sjöberg och Maria Roth till Levertin, vidare av dagboksanteckningar av Emilia Uggle, Heidenstams första hustru, och av forskning kring perioden och motivkretsarna. Materialet är heterogent och ett resonemang om hanteringen av stoffkällorna skulle ha varit välmotiverat.

I sju kapitel diskuterar Sarrimo kronologiskt Heidenstams verk. De första två kapitlen handlar om Heidenstams tidiga verk *Endymion* och *Hans Alienus*. Följande två kapitel innehåller brev: »Kärlek mellan män« och »Kvinnorna skriver tillbaka«. De handlar alltså om Heidenstams förhållande till Levertin och om breven från kvinnorna till dem båda. Så avhandlas på nytt *Endymion* tillsammans med *Karolinerna* i »Celibatkrigare i Öst«. Därpå följer avsnitt om *Karolinerna* och *Heliga Birgittas pilgrimsfärd*, samt slutligen »Konkurrensen mellan skilda värden«, om *Folkungaträdet*. *Endymion* och *Karolinerna* har alltså en särställning, Sarrimo finner överraskande likheter mellan dem och de fungerar som en nyckel till de föreställningar och fiktioner hos författaren som särskilt intresserat henne. Det framstår också som fruktbart att iaktta ett begränsat antal motiv och teman i ett stort material och här når Sarrimo långt. Hon är en självständig uttolkare.

Heidenstam följer i stor utsträckning sin tids syn på Orienten och det orientaliska, visar Sarrimo. Kontrasten är också påfallande mellan det orientaliska eller etniskt främmande och det nordiska, som Sarrimo systematiskt följer från Emin och Nelly (med nordiskt påbrå) i *Endymion*, över karoliner och turkar i *Karolinerna* fram till Magnus Ladulås och Valdemar i *Folkungaträdet*. Resultaten är övertygande men överraskar knappast. Det finns dock några aspekter hon särskilt noterar, som är tämligen unika hos Heidenstam och återkommer i olika skepnader i författarskapet. Dessa aspekter upptäcks först genom det genusteoretiska raster Sarrimo lägger över författarskapet. Så kan hon notera det androgyna eller könsöverskridande draget hos flera av hjältarna. Heliga Birgitta förses med

manliga egenskaper och män som Emin, Hans Alienus, Karl XII och Valdemar får kvinnliga. Sexuell avhållsamhet är ett ideal som återkommer, åtminstone hos den västerländske hjälten, likaså klädbyten över könsgränserna. Kläder får överhuvudtaget en stor roll i Heidenstams litterära verk. Dessa analyser är uppslagsrika och övertygande om än emellanåt klädda i något tröttande terminologi. Att Heidenstam utmanar »heterostrukturen och heterologikens giltighet« får vi nogsamt inpräntat. Sammanfogningen av fiktion, brev och liv skapar ändå en kraftfull helhet, även om detaljtolkningar ibland drivs något långt. Fiktionen fungerade för Heidenstam, menar Sarrimo och knyter därmed samman liv och dikt, som ett sätt att pröva olika hållningar till kön och sexualitet.

Jag har framför allt en invändning mot *Heidenstams harem*. Sarrimo har valt att hantera en stor uppgift och det kräver precisa metoder. Men hon presenterar dessa bara fragmentariskt, vilket gör att resultaten ibland blir svåra att förhålla sig till. Emellanåt flyter materialtyperna samman så att man inte vet om liv eller dikt diskuteras. Hon säger att hon vill komma ifrån den notoriskt besvärliga frågan om författarens intention genom att lösgöra texterna från författaren och se vilka idéer och ideal som finns i själva texterna. Detta gör hon dock inte och det är inte heller någon särskilt enkel uppgift.

I stället diskuterar hon först och främst människan Heidenstam. Liv och dikt läses samman på ett sådant sätt att boken utformas till ett mentalt porträtt av författaren. Utifrån en närmast nyromantisk konstnärssyn betonar hon att »[h]an tycks ha varit ett slags seismograf som registrerade det förra sekelskiftets könsmässiga, ideologiska, politiska men även ekonomiska turbulens« (s. 11). Vi får veta att han var lynnig och lyhörd, ambivalent, demokrat och svärmare för stora män, egensinnig individualist, radikalkonservativ, irrationell och känslo-driven. Genom sin berättarteknik uttrycker han sin voyeurism, sina pedofila böjelser och sin sado-masochistiska hållning.

Mycket hos Heidenstam beror av samtidens diskurser, visar Sarrimo och fångar aspekter av dessa genom att diskutera texter av reseskildringsart och genom att hänvisa till forskning inom andra discipliner. Fältet är givetvis omfattande och skulle vunnit på avgränsningar och preciseringar. Det viktigaste och mest originella resultatet finns i förståelsen av etnicitet och genus hos Heidenstam och i någon mån i hans tid.

Däremot ställer jag mig tveksam till viljan att jämföra verkligheten med dikten i syfte att klargöra Heidenstams ideologi. Sarrimo vill också »ställa Heidenstams föreställningar om kön och det orientaliska i relief mot verklighetens kvinnor« (s. 15). Är detta verkligen möjligt, frågar man sig. Kan samtida reseskildringar som beskriver olika delar av världen fungera som sanningen om den koloniala ideologin – och är det genom dessa som Heidenstam ska avslöjas? Ger de bara en »realpolitisk, grymare version av det civilisatoriska projekt som Heidenstam håller högt« (s. 38)? (Här kunde man för övrigt önskat en motivering till urvalet reseskildringar, »som jag läst och bläddrat i« (s. 47). Sarrimo jämför Heidenstam med reseskildrare som är någorlunda samtida, exempelvis Axel Svinhufvud som 1893 anlände som officer till belgiska Kongo, där kolonialismen och rasismen var ovanligt brutal!).

Bruket av orden »verkligheten« och »autentiska reseskildringar« eller »haremet som fantasi och realitet« känns tveksamt, eftersom det Sarrimo hänvisar till inte är något annat än olika versioner, olika framställningar och förståelser av »verkligheten«, vilket hon med sitt konstruktivistiska perspektiv naturligtvis är väl medveten om. Det hon signalerar är emellertid något annat, nämligen att hon faktiskt har tillgång till verkligheten, till »verklighetens kvinnor« som ställs mot Heidenstams föreställningar om dem. Haremskvinnorna talar själva, betonar hon i inledningen, och »skriver tillbaka« i brittiska och ottomanska kvinnors skildringar (s. 14f). Detta problem hade

förtjänat en utredning, så mycket mer som hela den orientalistiska problematiken är centrerad kring frågan om representation, alltså förhållandet mellan verklighet och framställning. Dan Landmarks undersökning av orientalismen i det sena 1800-talets svenska litteratur är en av de viktiga källorna för Sarrimo. Han kartlägger de centrala orientalistiska dragen hos Heidenstam och diskuterar återkommande verklighetsproblemet. När det gäller haremet verklighet förlitar hon sig dock främst på Reina Lewis *Rethinking Orientalism* från 2004 och tycks inte ha läst några primärkällor.

Sarrimo har valt att översiktligt presentera centrala begrepp och teoretiska perspektiv efterhand som de aktualiseras. Detta är på flera sätt en tilltalande hållning, eftersom läsaren inte måste forcera en tung introduktion. Nackdelen är förstås att den grundliga teoretiska genomtänkningen och hopfogningen av flera olikartade teorier om kön och samhälle blir svårare att genomföra med en sådan uppläggning. Sarrimo utgår från en övergripande könsteoretisk ram, som hon behärskar väl men som också tas för given och inte problematiseras.

Trots invändningarna är det viktigt att betona att *Heidenstams harem* innehåller en mängd träffande iakttagelser om Heidenstams verk och att den har åtskilligt intressant att säga om Heidenstams tid. Boken är i huvudsak effektivt skriven, poängerna är tydliga – och kommer att väcka intresse. Heidenstams »pedofili« (som kopplas till våra dagars sexturism), hans svärmeri för närmast ultrakonservativa och starka ledare och hans aristokratiska och elitistiska hållning har utsikter att få troskyldiga kulturarvsförespråkare att spärra upp ögonen. Sarrimo placerar in Heidenstam i en samtid av arbetarrörelse och kvinnorrörelse, resor, målar-konst och möten mellan kulturer. Litteraturen finns här inte i en avskild och upphöjd zon utan mitt i sin samtid. Hon tillmäter den också stor relevans som bakgrund till vår egen samtid.

Margareta Petersson, Växjö universitet

Benedictsson vs Lundegård

Lisbeth Larsson, *Hennes döda kropp: Victoria Benedictssons arkiv och författarskap*
Stockholm: Weyler, 2008, 285 s.

Vem är egentligen författare? Den tämligen uttjatade frågan kommer jag på mig själv att formulera flera gånger under läsningen av Lisbeth Larssons bok om Victoria Benedictsson. Larsson har nog också formulerat samma fråga. Eller åtminstone har hon funderat över vad som utgjorde författarskapet Victoria Benedictsson. Något klart svar på den frågan levererar hon inte, men grundtanken i Larssons bok är att Benedictssons verk blivit missförstådda och missuppfattade. Detta inte minst för att kvinnan i dessa verk i hög grad och utan förmåga att kunna påverka sin situation blir ett offer för de omständigheter hon befinner sig i. Det är inte Benedictssons fel att eftervärldens bild av hennes författarskap blivit sådant, enligt Larsson. Benedictssons författarskap har istället förvanskats, förfelats, misstolkats och rent av girigt utnyttjats som källa till egna inkomster av särskilt vännen, författarkollegan och den postume utgivaren Axel Lundegård.

Det är en inspirerande och tankeväckande bok Larsson skrivit; jag lade den roman jag för tillfället läste åt sidan på nattygsbordet och sträckläste *Hennes döda kropp* istället. Jag skulle önska att fler litteraturforskare liksom Larsson kavlade upp ärmarna och begav sig ut till arkiven för att ta reda på hur litterära verk faktiskt kommer till. Stor häpnad skulle uppstå på många håll, är jag övertygad om. Nu är jag dock inte alldeles tillfredsställd med upplägget av *Hennes döda kropp*, vilket kan bero på att Larsson inte är varse de teoretiska möjligheter och komplikationer hennes material aktualiserar.

Hennes döda kropp börjar med just en ingående beskrivning, efter dödsattesten, av hur

Benedictssons döda kropp såg ut när hon hittades död efter självmordet på ett hotellrum i Köpenhamn den 22 juli 1888. Boken slutar med en transkription av manuskriptet till den korta berättelsen »Ur mörkret«, med såväl Benedictssons text som Lundegårds »starkt aggressiv[a], nästan hatisk[a]« (s. 230) redigeringar återgivna. Larsson framställer Benedictssons författarskap som något som såväl Lundegård som litteraturhistoriker och samtidens skandalpress våldfört sig på, bland annat genom att frossa i detaljer kring Benedictssons död och privatliv (inte minst hennes relation till Georg Brandes) men också genom att inte hålla isär författaren och människan Victoria Benedictsson. Dramaturgin i *Hennes döda kropp* gör att Lundegårds omfattande redigeringar av »Ur mörkret« får karaktären av en sista dolkstöt.

Det är sannerligen ingen positiv bild av Lundegård som målas upp. Vad har denne skönlitteraturens hallick (Larsson skriver på s. 53 om hur Lundegård för eftervärlden avslöjar innehållet i Benedictssons självbiografiska material som i en »långsam striptease«) och »wannabe« (s. 116) tillfört Benedictssons författarskap, annat än att han har banaliserat innehållet i de berättelser han knåpat ihop efter Benedictssons ofta fragmentariska anteckningar? Lundegårds försök att via Bonniers förlag få inkomster från Benedictssons författarskap tas som intäkt för hans girighet. (I så fall är han dock i gott sällskap med större delen av de samtida svenska författarna; Lagerlöf och Strindberg till exempel. Bonniers förlag fungerade ju vid denna tid närmast som en slags privat socialförvaltning för författare i ekonomiskt trångmål.)

Det är uppenbart att Larsson tycker att det hade varit bäst om Lundegård aldrig fått klorna i Benedictssons efterlämnade papper. Det som Benedictsson bara kunde formulera som början och slut och fragmentariska anteckningar borde så ha förblivit, läser jag in mellan raderna i Larssons bok – om det inte rent av står så, men elegantare uttryckt.

Det är till detta budskap, som ständigt ringer i mina öron under läsningens gång, min återkommande fundering kring vem som egentligen är författare kan kopplas. Och jag formulerar den kontrafaktiska frågan: Vad hade Benedictssons författarskap varit utan Lundegård, som i hög grad är den som format bilden av hennes verk? Från litteratursociologisk horisont är det (närmast) en truism att påpeka att det är förläggare, redaktörer, kritiker, litteraturhistorieskrivare och andra mottagare av verken som skapar författaren. Litteraturhistorien uppvisar inte direkt några horder av exempel på författare som ett tu tre vaknar upp och finner sig berömda (eller åtminstone placerade i den litterära kanon) efter att ha suttit på sina kammare och knåpat ihop snillrika manuskript som ingen vare sig läst eller publicerat. Det är helt enkelt inte så det brukar gå till, även om vi åtminstone sedan romantiken fått oss till livs många klichébilder av den genialiske författaren som när Ära och Berömmelse alldeles av sig själv. (Jag skulle, för korrigerings av denna föreställning, som obligatorisk läsning för litteraturvetare vilja rekommendera Jerome McGanns *A Critique of Modern Textual Criticism* från 1983.)

Men litteraturhistorien vimlar tvärtom av exempel på det motsatta. Selma Lagerlöf stavade ibland på ett mer dialektalt sätt än hon själv ville låta läsarna se. Och interpunktion var hon inte mycket för. Detta, och stavningen, rådde nu livskamraten Valborg Olander bot på. Lagerlöf skickade helt enkelt sina manus till Olander för språklig hyfsning, innan de gick vidare för sättning, på Bonniers.

Många är de författare som glatt och villigt (visst finns undantag, det är jag fullkomligt medveten om) låtit andra se över sina manuskript och redigera allt från kommatering till formuleringar och innehåll. Birger Sjöberg är ett extremfall; när han inte kom längre med *Kvartetten, som sprängdes* lät han brodern Gösta röja upp och hyfsa till bland fragmenten.

Redigeringar och gemensamt skrivande på ett manuskript är emellertid inte de enda exem-

plen på att en författare inte alltid åstadkommer verk alldeles på egen hand. Det förekommer ju också att de helt enkelt pratar med andra människor och influeras av andra författare. Många och långa samtal med en litterär sparringpartner kan resultera i ett verk där det inte går att bena ut vem som först kom med vilken idé eller formulering. Det är möjligen enklare att i efterhand reda ut sådana saker, om det finns tillgång till ett manuskript med spår av någon annan penna än författarens. Larsson påpekar att det är Lundegårds hand som fört pennan i den ofta citerade formuleringen från »Ur mörkret«: »Att vara kvinna är att vara en paria, som aldrig kan höja sig ur sin kast«. Men tänk om det var Benedictsson som först formulerade frasen muntligt för Lundegård – något som Benedictssonforskaren och textkritikern Ingrid af Schultén till exempel var övertygad om. Är det över huvud taget fruktbart att försöka bena ut vem som först sa eller tänkte vad?

Men postuma ändringar är väl »värre« än ändringar som författaren själv kunde kontrollera – eller? Om författaren med varm hand lämnat över sina handskrifter till en litterär sparringpartner och författarkollega att ta hand om (vilket Benedictsson gjorde), vet denne författare då inte sitt eget bästa? Är författaren i så fall omdömeslös *eller* kanske tvärtom mycket väl medveten om vad hon eller han gör?

Vad jag saknar i Larssons bok är en mer energisk diskussion av hur eller om påverkan och influenser brukar forma ett författarskap samt ett ställningstagande till vad som kan anses vara tillåten respektive otillåten påverkan. Detta eftersom Larsson finner Lundegårds involvering i Benedictssons författarskap så problematisk. I Benedictssons fall är det uppenbart att vi inte kan veta vilka redigeringar Lundegård gjorde i realtid, eller hur Benedictsson påverkades av idéer som blev frukterna av deras samtal. Hur kan vi säkert veta att det är hon som är upphovet till en formulering som hon skrivit ner? Somligt kan förstås återfinnas i hennes dagböcker och privata anteckningar. Men det

jag vill komma åt är den vanligt förekommande litteraturvetenskapliga fixeringen vid den skrivna (eller tryckta) texten. Faktum är emellertid att ju mer människor träffas »på riktigt«, desto ovanligare är det att relationerna mellan dem lämnar skriftliga spår.

Och: Jag skulle vilja veta hur Benedictssons manuskript ser ut. Med tanke på att en så stor del av Larssons bok handlar just om dessa manuskript så är det en brist att det inte finns en endaste liten faksimil som återger de fysiska dokumenten. Har Lundegård kladdat direkt i hennes manuskript och hur har han i så fall gjort det? I Larssons transkriptioner tycks allt som Benedictsson skrev, och Lundegård sedan redigerade och skrev om, vara läsbart, det vill säga inget är överstruket till oläsbarhet, så som annars är kutym i författares arbetsmanuskript, fragment och utkast. Det tycks inte heller finnas några *interna varianter* (en textkritisk term för ändringar i ett och samma dokument) av Benedictssons egen hand. Har Benedictsson verkligen inte ändrat någonting i sina egna manuskript? Är det renskrifter eller work in progress som Lundegård redigerat? Kort sagt: Hur har Larsson etablerat Benedictssons texter – genom ordagranna avskrifter eller genom egna ställningstaganden av vad som ska utelämnas och vad som ska tas med? Kan det vara så att det kan vara svårt att avgöra vem som gjort vilka strykningar och ändringar? Frågan kanske är helt befängd men hur ska jag veta svaret, om jag nu inte är insatt i Benedictssons arkiv på förhand? Jag hade önskat litet upplysningar om hur det förhåller sig med detta.

För mig, med en annan teoretisk bakgrund än vad Larsson har, är det rätt ointressant huruvida Benedictssons verk blivit bättre eller sämre eller hennes författarskap förfelats av Lundegårds redigeringar. Nu är det så att många av verken har blivit kanoniserade så som han redigerade dem. Och för att anknyta till en debatt i DN i slutet av förra året: Att i en klassikerserie ge ut »Ur mörkret« så som berättelsen såg ut innan Lundegård redigerade den, vore väl närmast

historieförfalskning. Aldrig publicerade fragment är inte klassiker. Däremot kunde en sådan utgivning vara intressant inom ramen för en studie av hur Benedictsson mejslade fram sina verk. Men då behövs också redogörelser för hur manuskripten faktiskt ser ut. Består manuskripten av såväl *sofortkorrektur* (ändringar mitt under skrivandets gång, ofta genom att ett eller ett halvt ord eller en formulering stryks och/eller omedelbart efteråt ersätts med ett annat ord eller en annan formulering) som *spätkorrektur* (ändringar som tillkommit i efterhand, ofta genom infogningar ovan eller under raden, i marginalen eller på lösa lappar), för att ta till två termer som används i textkritiska sammanhang (en disciplin där det för övrigt finns mycken användbar teoribildning, metodik och terminologi för att beskriva hur ett verk blir till). Och hur är det med Lundegårds ändringar och redigeringar? Är de gjorda i manuskriptet, i ett svep och med samma penna, eller med olika pennor, vid olika tillfällen? På lösa lappar? I egen renskrift? Kan Lundegård rent av ha gjort ändringarna medan Benedictsson fortfarande levde och befann sig i samma rum? Om detta svävar jag fortfarande i ovisshet efter läsningen av Larssons bok.

Att Lundegård kraftigt redigerade manuskripten i Benedictssons kvarlåtenskap – med *carte blanche* från författarinnan själv, i hennes testamente – är ingen revolutionerande nyhet. Redan för 90 år sedan redogjorde Ingrid af Schultén för Lundegårds redigering, i kommentaren till del 2 av Ernst Ahlgrens *Samlade skrifter*. Om litteraturvetare blir tagna på sängen av detta är det endast ett bevis för deras textkritiska ignorans. Och det är *också* ett bevis för textkritikers långvariga oförmåga att omsätta sina forskningsresultat i läsbara texter. En sak är dock säker: Oavsett om det varit Larssons avsikt eller ej, så har *Hennes döda kropp* effektivt visat att det inte är någon idé att basera textanalyser på tron om den solitärt skapande författaren.

Petra Söderlund, Svenska Vitterhetssamfundet

Röstens anatomi

Anna Bohlin, *Röstens anatomi: Läsningar av politik i Elin Wägners Silverforsen, Selma Lagerlöfs Löwensköldtrilogi och Klara Johansons Tidevarvskåserier*
Umeå: Bokförlaget H:ström – Text & Kultur, 2008, 441 s. (diss. Umeå)

Den kvinnliga rösträtten utgör en milstolpe i den västerländska demokratins och emancipationens historia. Den uppfyller i sannare bemärkelse den politiska form vi kallar representativ demokrati, vilken låter några få under vissa villkor och under begränsad tid, representera allmänhetens röster. Att i den meningen representera allmänhetens röster innebär också en rätt att utöva makt, det vill säga fördela och organisera samhällets materiella liv, som i slutändan handlar om de kroppar ur vilka rösterna härrör.

I och med den kvinnliga rösträtten tillskrivs det som tidigare uteslutits ur det offentliga rummet, med argumentet att det tillhör familjelivets domän, en politisk status. Det betyder inte bara att det privata blir politiskt, själva uppdelningen i privat och offentligt visar sig vara en politisk fråga. Att hävda det enas eller det andras renhet är i själva verket att försvara en viss maktordning mot den demokratiska process, som ständigt flyttar om det offentligas och det privata gränser. I sin avhandling *Röstens anatomi* undersöker Anna Bohlin hur denna demokratiska process kommer till uttryck i tre kvinnliga författares texter från tiden för den kvinnliga rösträttens införande i Sverige 1921.

I Elin Wägners roman *Silverforsen* (1924), Selma Lagerlöfs *Löwensköldtrilogi* (1925–1928) och K.J.:s (Klara Johansons) »Anmärkningar«, som publicerades i det feministiska veckobladet *Tidevarvet* 1923–1924, vill hon mer precist studera hur den »kvinnlige politiska rösträtten gav nya villkor för litteraturens politik« (s. 390). Det handlar således inte – åtminstone inte primärt – om att på en tematisk nivå

läsa in den politiska händelse som den kvinnliga rösträtten innebar. Texterna läses istället som materialiseringar av nya politiska villkor, och som direkta interventioner i den demokratiska processen. Bohlin vill lyfta fram *hur* dessa texter på en retorisk nivå formulerar politik, ja rentav hur de bedriver politik – en feministisk politik med udden riktad mot »ett samhälle där män innehar maktpositionerna« (s. 59).

Den feministiska politik som Bohlin vill urskilja i dessa texter är likväl varken enhetlig eller oproblematiserad. I Wägners *Silverforsen* vidareförs Ellen Keys teori om samhällsmodern, med den skillnaden att denna sociala form av moderlighet här sägs vara en *metafor*. Samhällsmoderlighetens grund står hos Wägner att finna i religionen, som »absolut hörsamhet och passivitet inför Guds röst« (s. 162). Hos Key, påpekar Bohlin, härrör den politiska samhällsmoderligheten istället ur den biologiska moderligheten, och hon citerar ur *Livslinjer* (1903): »En kvinna är fulländad efter sitt väsens lag först när ur moderligheten som naturkraft höjer sig samhällsmoderligheten som kulturkraft«. Bohlin vill likväl inte försöka bestämma olikheterna mellan Wägner och Key i termer av likhets- och särartsfeminism. Utifrån sitt retoriska perspektiv vill hon även beskriva Keys samhällsmoderlighet med hjälp av en trop – en *synekdoke*. Den kulturella samhällsmoderligheten skulle närmare bestämt vara delen av den naturliga moderlighetens helhet. Men ändrar det något i sak? Jag har åtminstone svårt att se att Keys biologiska premisser skulle försvinna eller ens bättre förstås genom att se den som en sådan trop.

Vad Bohlin däremot kan göra med sin »tropologi« är att snyggt systematisera de studerade författarnas skiftande gestaltningar av kvinnlig könsidentitet, kvinnors funktion och röster i samhällslivet. På så vis blir Lagerlöfs iscensättningar, som låter manliga romanfigurer inta traditionellt kvinnliga positioner och *vice versa*, en *katakres*: »ett ords användningsområde utvidgas till något som ännu inte

har ett namn« (s. 388). K.J.:s kåserier beskrivs i samma anda som *allegoriska* och *ironiska*, vilket inte är lika överraskande. Men det betonas också att det som inte utsägs i det som sägs, detta *andra*, som dessa två besläktade troper förutsätter, här förblir oidentifierat. Till skillnad från hos Wägner och Lagerlöf bygger inte K.J.:s emancipatoriska projekt på en identitetspolitisk grund. Bohlin visar också hur K.J.:s kåserier dekonstruerar de föregående författarnas feministiska projekt. Det är också här Bohlins retoriska perspektiv visar sin styrka – i mötet med en text som just lägger den feministiska politiken i den språkliga leken snarare än i det ideologiska budskapet. Perspektivet fungerar mindre bra – hade krävt en tydligare kritisk dimension i de två första kapitlen om Wägner och Lagerlöf.

För i det tolkande nät av retoriska läsningar som här sänks ned i texterna fastnar inte bara mer eller mindre förlegade visioner om kvinnors funktioner i samhällsbyggandet, utan också en hel del fula fiskar som tillhör det tidiga 1900-talets rashygieniska diskurs. I inledningen lovar Bohlin att tillföra en kritisk aspekt till sitt hermeneutiska projekt, grundad på »Butlers dekonstruktion av feministisk identitetspolitik och Foucaults begrepp biomakt« (s. 41). Tyvärr är denna aspekt knappt integrerad i läsningarna utan fungerar mer som korta tillägg utan större konsekvenser för tolkningen. Kanske har bristen på en mer utförlig kritisk reflektion kring rashygienismens betydelse för det tidiga 1900-talets feminism just att göra med att den *kropp* som ska kopplas till röstens anatomi i texterna tenderar att reduceras till *trop*. Att makt utgör dispositiv för att hantera och reglera kroppar och begär förtar ju inte deras materialitet, gör så att säga inte det hela till en retorisk fråga.

På en nivå är det lätt att se vad det är för skillnad mellan den »biomakt« Bohlin urskiljer i sina sorgfälliga tolkningar av Wägners och Lagerlöfs romaner, och den patriarkala motsvarigheten. Där män tidigare haft makten ska kvinnor ta över. Fördelningen och organiseringen

av samhällets materiella liv ska därigenom ske på ett bättre och mer jämlikt vis än tidigare. Det är romanernas uppenbara politiska budskap. Men förutom att det hela också ska ske genom »Guds lag« eller allmän moralisk upprustning är det lika uppenbart att denna politik också talar ur och ger stöd åt den samhällsordning som ska förändras.

I *Silverforsen* heter det att »Kärleken ger näring åt omvårdnad, både intim och offentlig, och den höjer kvaliteten på avkomman, den ger ett nytt och bättre släkte.« (s. 147) När det vidare påpekas att Key oroades för det hon beskriver som »dessa halvnakna, negerdansande kvinnor, med alla slags rökmedel i händerna och alla slags rusmedel i glasen«, och att Wägner håller med Key »om att 'de halvnakna och negerdansande' inte bör ha 'statens värv i sina händer'«, väntar man sig en kritisk reflektion. Men Bohlin konstaterar endast att det är »ett tecken på hur deras texter är inskrivna i en rashygienisk diskurs« (s. 151).

Inte heller Lagerlöf undgår tidens »tecken«. Den politik Bohlin frilägger i Löwensköldtrilogin, och som går ut på att »älska människorna och verka för deras andliga och lekamliga överlevnad« (s. 381), vilar på romantisk nationalism och carlylesk hjältedyrkan, som i den samtida kontexten blir riktigt otäck. Det nationalistiska idealet är, som det står i *Charlotte Löwensköld*, »den rätta, svenska viljan, den ädla, stolta viljan, som inte frågar efter nederlag«. Och det ställs mot »tattarna«, som i *Anna Svärd* är »smutsiga (och här är uppenbarligen orenligheten tveklöst besvärande), opålitliga, de drar kniv och har framför allt osunt många barn« (s. 230). Bohlin tillägger kort och gott att det är »en bild som överensstämmer med den som förmedlades i steriliseringsdebatten« (Ibid.).

Ja, det gör den uppenbarligen, vilket måste få konsekvenser för en feministisk politik, men istället för en diskussion kring denna överensstämmelse får läsaren tålmodigt vänta till det avsnitt där Bohlin visar hur K.J. i sina kåserier med ironiska strategier gör upp med identitets-

politik och hygienistisk retorik. Likväl räcker det inte med att låta K.J. dekonstruera sina kvinnliga kollegors politik av det enkla faktum att hygienismen lika lite som identitetspolitiken kan reduceras till retorik. Båda medför ju, som Bohlin också påpekar med jämna mellanrum, maktutövande. Vad det får för konsekvenser för en feministisk politik lämnas alltså osagt. Istället sammanfattar Bohlin Wägners politik på följande vis:

Identiteten kvinna omsätts i politik. Arbetet med att göra sin kropp mottaglig för Guds röst, som alltså i förlängningen ges uttryck i identitetspolitik, är disciplinering: att ge upp egna ambitioner för att ta emot och inordna sig i Guds ordning, som här sammanfaller med det goda samhällets ordning.« (s. 372)

Det är ett klart budskap, men på vilket sätt är det ett feministiskt projekt? Jag har också svårt att se hur denna »Wägners politiserande ansats har en affinitet med Conrads, Joyces eller Woolfs«, att i hennes »berättare samlas ansvaret för en nation på ett sätt som liknar den modernistiska berättarens förkroppsligande av nationen« (s. 98). Här känner åtminstone inte jag igen mig: Vilken nation förkroppsligar berättaren i *Ulysses*? Vad för nationell politik kommer ur Woolfs decentrerade berättarteknik? Vad har Conrads exilerfarenhet med ett förkroppsligande av nationen att göra? Att Wagner, och i synnerhet Lagerlöf, skriver nationallitteratur i flera bemärkelser råder det däremot ingen tvekan om. Lagerlöfs politik sammanfattar Bohlin på följande vis: »I Lagerlöfs samhällsförståelse

är det hänförelsen, den jublande underkastelsen under en annan människa som garanterar samhällelig mening.« (s. 372)

Om en feministisk »litteraturens politik« på sådana grunder bidrar till den allmänna politiken är den varken subversiv eller emancipatorisk. Snarare pekar den på det faktum att även kvinnliga författare och teoretiker i början av seklet lätt skrev in sig i den allmänna, ja faktiskt, patriarkala politiken, som strax skulle visa sina förödande och högst verkliga konsekvenser. Själv tycks Bohlin kunna nöja sig med att konstatera: »Feministiska teoretiker i början av 1900-talet deltog i produktionen av en rashygienisk diskurs« (s. 85). Funderar man ett slag på vad den produktionen innebär, och tar hjälp av Michel Foucault i *Viljan att veta*, som ju Bohlin åberopar sig på, betyder det att det »inte finns någon binär och genomgående motsättning mellan de härskande och dem de härskar över« (2004, s. 104). Den biomakt som Wagner och Lagerlöf artikulerar i sina romaner är således ingen *annan* än den politiska makt som i det moderna västerländska samhället tagit på sig uppgiften att förvalta livet, med hjälp av reglerande kontroll. Då hjälper det inte att romanhjälten är en kvinna eller en samhällsmoder. För att citera sista meningen i *Viljan att veta*, och sända en tacksam tanke till K.J.: »Ironin hos detta mönster består i att inbilla oss att det gäller vår 'befrielse'.«

Carin Franzén, Linköpings universitet

Har du skrivit en bok?

Skicka in den till oss så kanske vi kan recensera den!
Vi uppmanar även alla institutioner att skicka in
nyutkomna avhandlingar till adressen:

TFL
Institutionen för kultur- och medievetenskaper
Umeå universitet
901 87 Umeå

MEDVERKANDE

Carin Franzén är docent i litteraturvetenskap och verksam vid Linköpings universitet. Centrala aspekter av hennes forskning är dels relationen mellan estetisk autonomi och etik/politik, dels litteraturen som erfarenhet i förbindelse till exil, identitet och genus under det senaste seklet. Franzéns senaste bok heter *För en litteraturens etik: en studie i Birgitta Trotzigs och Katarina Frostensons författarskap* (2007).

Stina Otterberg är doktorand i litteraturvetenskap vid Göteborgs universitet. Hennes kommande avhandling ägnas Olof Lagercrantz litteraturkritik i *Dagens Nyheter* 1951–1975. Hon sammanställer också en separat bibliografi över Lagercrantz texter under perioden. Otterberg har tidigare skrivit kritik i *Bonniers Litterära Magasin*, och medverkar ibland i *Svenska Dagbladet* som recensent. För närvarande arbetar hon i projektet »Det svenska 1800-talet speglar i prosafiktionen«.

Magnus Persson är docent i svenska vid Lärarutbildningen, Malmö högskola. Han disputerade i litteraturvetenskap 2002 på avhandlingen *Kampen om högt och lågt*. Hans senaste bok heter *Varför läsa litteratur? Om litteraturundervisningen efter den kulturella vändningen* (2007).

Margareta Petersson är professor i litteraturvetenskap vid Växjö universitet. Hon har framförallt ägnat sin forskning åt litteratur om och från Indien. Peterssons senaste bok heter *Globaliseringens ansikten. Den indoengelska romanen* (2008). Petersson bedriver också litteraturdidaktisk forskning och studerar litteraturläsning i ett antal professionsutbildningar.

Tiina Rosenberg är professor i genusvetenskap vid Lunds universitet och docent i teatervetenskap vid Stockholms universitet. Hennes forsknings- och undervisningsområden omfattar genusvetenskap, teatervetenskap, hbt/queerstudier, feministisk teori och kulturstudier. Hennes senaste bok heter *Bögarnas Zarah: diva, ikon, kult* (2009).

Eva Söderberg är fil dr i litteraturvetenskap och verksam som forskare och lärare vid Mittuniversitetet. Hon disputerade 2004 på avhandlingen *Askunge, madonna eller feminist? Kontextuella läsningar av Martha Sandwall-Bergströms Kulla-Gullasvit*. För närvarande arbetar Eva med forskningsprojektet »Dödsmotivet i barnlitteraturen. Estetiska utmaningar och didaktiska möjligheter« och med ett projekt om talande och påklädda djur. Nyligen har Eva varit med och startat *FlickForsk!* International Network for Girlhood Studies, som har sitt organisatoriska säte vid Mittuniversitetet.

Petra Söderlund är docent i litteraturvetenskap, särskilt litteratursociologi, i Uppsala och verksam som huvudredaktör vid Svenska Vitterhetssamfundet. Hon har forskat om såväl nyare som äldre svensk bokmarknad och läsning, studerat nutida svenska författares villkor och är involverad i planeringen av Selma Lagerlöf-arkivet – en digital plattform för en textkritisk utgåva av Lagerlöfs verk.

Anders Öhman är professor i litteraturvetenskap. Han arbetar som professor i Svenska med didaktisk inriktning, Luleå tekniska universitet, och som föreståndare vid Centrum för studier av vetenskap och värderingar, Umeå universitet. Han har skrivit om svenska 1800-talsromaner, självbiografiska romaner, populärlitteratur och norrländsk litteratur. Bland utgivna arbeten kan nämnas *Äventyrets tid* (1990), *Apologier* (2001) och *De förskingrade* (2004). För närvarande arbetar han med ett projekt om narrativ kompetens och med en bok som har arbetsnamnet *Att skapa Norrland*.

Magnus Öhrn är fil dr i litteraturvetenskap. Han disputerade 2005 på avhandlingen *Talat glöms men skrivet göms: en studie i Fritiof Nilsson Piratens författarskap*. Magnus är verksam vid Institutionen för litteraturvetenskap och idéhistoria och vid Centrum för genusstudier, Stockholms universitet och forskar om den svenska pojkboken.

Maria Margareta Österholm är doktorand i Litteraturvetenskap med genusinriktning vid Uppsala universitet. Hennes avhandling handlar om skildringar av att inte kunna eller vilja vara en Riktig Flicka i svenskspråkig prosa från 1980 till 2005.

Mia Österlund är fil dr i litteraturvetenskap och disputerade 2005 på avhandlingen *Förklädda flickor: könsöverskridning i 1980-talets svenska ungdomsroman*. Hon arbetar som assistent i litteraturvetenskap vid Åbo Akademi och som forskare vid Finlands Akademi inom projektet »Hur genus skapas i barnkulturer«. I projektet undersöker hon genus i barnlitteratur med betoning på förhandlingar om könstillhörighet i senmoderna nordiska bilderböcker.

Kommande tema/debatt:

Litteraturvetenskapens förhållande till didaktik, lärande och lärarutbildning

De flesta litteraturvetare är verksamma både som lärare och som forskare. Att utbildningen ska »forskningsanknytas« anser de flesta vara önskvärt – men hur ser det omvända förhållandet ut? Hur påverkas den enskilda forskaren av sin gärning som lärare? Litteraturvetenskap har som ämne länge varit tätt knutet till svensk lärarutbildningen. På många orter utgör lärarstudenterna också en stor del av studentgruppen i litteraturvetenskap. Samtidigt har lärarutbildningen inte haft särskilt hög status inom ämnet. På senare år har dock det litteraturdidaktiska forskningsfältet fått ett uppsving, som vi gärna vill avspegla i ett kommande nummer. Vi välkomnar artiklar, debattinlägg och reflektioner kring ämnets förhållande till didaktik, lärande, bildning och lärarutbildning. Texterna kan handla både om innehållsliga aspekter av exempelvis undervisning och forskning och om forskningspolitiska eller organisatoriska aspekter. Beroende på vilket gensvar vi får kommer vi att göra antingen ett renodlat temanummer på ämnet, eller ägna en del av ett nummer åt en sådan debatt.

Nästa nummer kommer i slutet av september

Deadline för manus till nr 3-4 är den 15/9

Skribentinformation

Vi välkomnar alla texter av litteraturvetenskapligt intresse. TFL är en refereegranskad tidskrift. Det betyder att alla artiklar som publiceras bedöms av anonyma fackgranskare. Artiklar får vara högst 40 000 tecken (inklusive blanksteg och slutnoter). Texten ska vara så ren som möjligt (inga onödiga indrag). Noter 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.

Texter skickas som bifogade dokument via e-post. Filformatet bör vara ».doc«. Eventuella bilder, tabeller eller figurer bifogas på separat blad och i digital form (bildupplösning 300 dpi). Till artikeln fogas också en kort beskrivning av dig själv på separat papper, 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 (1999 och tidigare) 25 respektive 40 kr. Prenumerationer och lösnummer kan beställas via brev, telefon eller e-post (tfl@littvet.umu.se).

Plusgiro 63 90 65-2

IBAN: SE47 9500 0099 6034 0639 0652

BIC: NDEASESS.

TIDSKRIFT FÖR LITTERATURVETENSKAP 2009:I

TEMA: BARNSLIGT!

Eva Söderberg om barn, björnar och Mors lilla Olle

Mia Österlund om ritande flickor i postmoderna bilderböcker

Magnus Öhrn om pojkländet i svensk barn- och ungdomslitteratur

Maria Margareta Österholm om skeva flickor i Monika Fagerholms *Diva*

Dessutom:

Magnus Persson om överskridandet som konstnärlig och teoretisk norm

Stina Otterberg om Olof Lagercrantz och jag-reformen

Recensioner