

---

TEMA: BARNDOMENS KLASSIKER



Tidskrift för  
litteraturvetenskap

4  
2003

## Tidskrift för litteraturvetenskap

*Redaktör och ansvarig utgivare:* Anders Hallengren

*Temareaktör:* Boel Westin

*Ekonomi och prenumeration:* Maria Wahlström, Anna Cavallin

*Redaktion:* Anna Cavallin, Sara Gordan, Anders Hallengren,  
Henrik Johnsson, Michael Nyhaga

*Redaktionens adress:*

Tidskrift för litteraturvetenskap  
Institutionen för litteraturvetenskap och idéhistoria  
Stockholms universitet  
106 91 Stockholm  
epost: tfl@littvet.su.se

*Bidrag* på upp till 25 A4-sidor. Bidragen levereras i utskrift till redaktionen samt som epost-attachments i programmet MS Word till tfl@littvet.su.se med säkerhetskopia till hallengren@post.harvard.edu. Noter bör vara samlade i slutet av artikeln och utformade så att separat litteraturlista inte behövs. Titlar och citat bör vara väl kontrollerade. Datera alla manuskript och avsluta dem med namn och adressuppgifter samt en kort formell författarpresentation. Korrekturändringar kan inte göras mot manuskriptet. Redaktionen ansvarar inte för ej beställt material. Den som skickar material till TFL anses medge elektronisk lagring och publicering

*Prenumerationsavgift* för hel årgång om fyra nummer är 180 kronor, för studerande 140 kronor. Lösnummerpris 75 kronor, dubbelnummer 100 kronor. Nummer ur äldre årgångar, 1997 och tidigare, 25 respektive 40 kronor. Prenumeration och lösnummer beställs från redaktionen genom inbetalning på postgiro 63 90 65 - 2.

För utrikes betalningar (samma pris):  
IBAN: SE47 9500 0099 6034 0639 0652  
BIC: NDEASESS

*TFL* utges av Föreningen för utgivande av Tidskrift för litteraturvetenskap, Lund, samma adress. Medlemskap kan erhållas mot en avgift av 10 kronor.

*Redaktionsråd:* Eva Hættner Aurelius (Lund), Lisbeth Larsson (Göteborg), Anders Mortensen (Lund), Anders Pettersson (Umeå), Torsten Pettersson (Uppsala), Boel Westin (Stockholm)

*Tidskrift för litteraturvetenskap* utges med bidrag från Vetenskapsrådet.

*Omslagsbilden:* Ur J.H. Campe, Robinson den yngre. Träsnitt av Ludwig Richter (1804–1866).

*Grafisk formgivning:* Hanna Hård af Segerstad och Fyris-Tryck AB

*Tryckning:* Fyris-Tryck AB, Uppsala.

ISSN: 1104 - 0556

# TFL

Tidskrift för litteraturvetenskap  
Trettioandra årgången • nr 4 2003

Boel Westin	Perspektiv .....	3
Maria Nikolajeva	Harry Potter och barnlitteraturens hemligheter .....	4
Anna Rask	Robinsonaden – en överlevare i berättar- traditionen .....	20
Barbara Knochenhauer	Summ – Summ – Simm – Simm – Trrr – Trrr: Klangrelaterade gestaltungsmedel i E.T.A. Hoffmanns saga "Das fremde Kind" .....	35
Lars Wolf	Undervisning eller konst? Några nedslag i ABC-versernas historia.....	51
Elina Druker	Berättelser om ljus och mörker. Zinken Hopps Trollkrittet .....	67
Helena Magnusson	Spel med fiktionen. Rune Andréassons Bamse .....	80
Gunnel Frid	Känner du Annika Settergren?.....	93
Eva Söderberg	Poeten, pojken och prinsarna. Manlighetsproblematik i Martha Sandwall- Bergströms Kulla-Gullasvit.....	105
Conny Svensson	Kärlekens krokvägar. Romanen om Pelle och Maja Svanslös.....	118
Boel Westin	Karlsson som technobody.....	128

## RECENSIONER

Richard Wunderlich Thomas J. Morrissey	<i>Pinocchio Goes Postmodern. Perils of a Puppet in the United States</i> (Sonja Svensson).....	143
Helene Ehriander	<i>Humanism och historiesyn i Kai Söderhjelm historiska barn- och ungdomsböcker</i> (Ulf Boëthius).....	147
Fredrika Runeberg	<i>Receptbok</i> (Britta Wedin).....	150
Lars Fr H Svendsen	<i>Långtråkighetens filosofi och Kunst – en begrepsavvikling</i> (Ketil Johansson).....	151
Kristina Fjelkestam	<i>Ungkarlsflickor, kamrathustrur och manhaftiga lesbianer. Modernitetens litterära gestalter i mellankrigstidens Sverige</i> (Birgitta Svanberg).....	156
<i>Medarbetare i detta nummer</i> .....		164

# Barndomens klassiker

## Perspektiv

I *Abc-bok för ståndpersoners barn* från 1785 kan man inhämta att aporna är de "hetaste Länders Invånare" och finnas till "myckenhet vilde" i Asien, Afrika och Amerika. Släktet indelas i tre huvudavdelningar: "de med ingen, de med en liten och de med en lång svans."

Abc-boken är barnlitteraturens kanske mest klassiska genre, en sinnebild för tecknets väg till ljudande av stavelser, bildande av ord och tillgången av ett språk. Det här numret av *Tidskrift för litteraturvetenskap* har barn- och ungdomsklassiker som tema. Det är ett brett och vitalt forskningsområde, en del av den nya barnlitteraturforskning som håller på att växa fram. Texten står i förgrunden, inte den litterära identiteten. Uppsatserna behandlar alla texter som lever i det litterära och läsande minnet, men ur nya och förhoppningsvis överraskande perspektiv. Om böckerna om Harry Potter verkligen kan kallas "klassiker" kan man naturligtvis ha delade meningar om, men att J.K. Rowlings storsäljande romansvit – hittills fem stycken – på något sätt kommer att skrivas in i det litterära minnet kan man nog vara förvissad om. De läses av barn och av vuxna över hela världen och forskningen har präglats av något som kan kallas besatthet. I den inledande uppsatsen löses hur som helst mysteriet med Harry Potter och barnlitteraturens hemligheter.

Uppsatserna kan annars delas upp inom olika huvudavdelningar. Inom genreavdelningen analyseras robinsonadernas överlevnadsstrategier och Abc-böckernas texthistorik under 1800-talet. Inom bilderboks- och serieavdelningen ryms analyser av temporalitet och spatialitet i den norska barnlitteraturens moderna bilderboksklassiker, Zinken Hopps *Trollkrittet*, och av spelet med fiktionen i den svenska barnseriens absoluta frontalgestalt, Bamse. Genusavdelningen ger könsperspektiv på flickberättelsen i Pippi Långstrump och granskar maskulinitetsmönstren i Kulla-Gullasviten. Inom den allmänna textavdelningen finns en kartläggning av den ljudande narrationen i Hoffmanns berättelse "Das Fremde Kind", en dekonstruktion av Pelle Svanslös som kärleksroman, samt en cybernetisk läsning av Astrid Lindgrens trilogi om Karlsson på taket.

Boel Westin  
temaredaktör

# Harry Potter och barnlitteraturens hemligheter

Av Maria Nikolajeva

*Harry Potter*-böckerna har inte bara slagit rekord i försäljning och popularitet, utan även i kritikens och forskningens omedelbara uppmärksamhet. Innan seriens femte del kom ut hade redan flera böcker getts ut om *Harry Potter*, såväl artikelsamlingar som monografier, populära och vetenskapliga, biografiska och litterära, seriösa och spekulativa.<sup>1</sup> Flera facktidskrifter har haft längre artiklar om *Harry Potter*<sup>2</sup>, och ingen konferens i barnlitteratur lär idag undgå föredrag om böckerna. Antalet C- och D-uppsatser om *Harry Potter* växer lavinartat. Vad kan man då säga om *Harry Potter* som inte redan har sagts förut? Finns det ytterligare några nycklar till gåtan Harry Potter, som inte går ut på aggressiv marknadsföring eller vädjan till vårt behov av vardagshjältar? Själv har jag skrivit både om den framgångsrika genreblandningen i *Harry Potter*<sup>3</sup> och om återkomsten av den romantiska hjälten mitt i de ironiska hjältarnas tid.<sup>4</sup> Båda aspekterna bidrar till böckernas dragningskraft för såväl barn som vuxna.

Men man kan även betrakta barnlitteraturforskningens besatthet av *Harry Potter*-böckerna som ett tecken på deras utpräglade karaktär av barnböcker. Även om de också har getts ut med vuxenomslag, även om det står helt klart att potteriternas världsomfattande skara i samma utsträckning består av vuxna som barn, är det ingen som har ifrågasatt *Harry Potter* som barnböcker, på samma sätt som man har ifrågasatt *Alice i underlandet*, *Nalle Puh* eller på de senare åren: Philip Pullmans *Den mörka materian*. Vissa grupper har fördömt *Harry Potter*-böckerna som av ett eller ett annat skäl olämpliga för barn, men det har man även sagt om många böcker som otvivelaktigt är just barnböcker, som *Pippi* eller *Till vildingarnas land*. Jag har emellertid inte sett något sådant påstående om *Harry Potter* som förekommer om *Alice* och *Puh*: ”De är bra eftersom de egentligen inte är några barnböcker”. Det är snarare så att skeptikerna har varit tvungna att erkänna: ”De är bra trots att de är barnböcker”. Eller – om man så föredrar – just därför att de är barnböcker. För *Harry Potter* är kvintessensen av vad

barnlitteratur är och gör, hur den utformas, vad den handlar om på ytan och på ett djupare plan, hur den fungerar i samhället, hur den tilltalar både den primära publiken, barn, och de vuxna medläsarna. Därmed inte sagt att *Harry Potter* företräder det som vi forskare, kritiker och barnboksförmedlare ibland framställer som barnlitteratur av högsta klass (det är ingen slump att Rowling inte har fått någon av de fina barnboksutmärkelsen). Nej, *Harry Potter* är ett exempel på den konventionella barnlitteraturen; inte i bemärkelsen medelmåttiga – för *Harry Potter* ligger högt över medelmåttan i den barnlitterära utgivningen – utan böcker som stämmer med allt, eller åtminstone det mesta, som gör barnlitteraturen till barnlitteratur. Om vi nu bara kunde komma överens om vad det är.

Jag tänker inte här upprepa alla turer om barnlitteraturens väsen och funktion under de senaste åren utan nöjer mig att hänvisa till några centrala källor.<sup>5</sup> Alla skulle nog finna övertygande argument för varför *Harry Potter* är barnlitteratur. För min del tänker jag pröva några nya måttstockar. De två nära besläktade teoribildningar som hittills inte har tillämpats på barnlitteratur i någon större utsträckning är queerteorin och karnevalteorin. Eller rättare sagt, de har såväl inom allmän som barnlitteraturforskning tillämpats enbart på en begränsad typ av litterära texter. Queerteorin har, inte oväntat, tillämpats på genusstrukturer, till exempel när man läser *Unga kvinnor* eller varför inte just *Harry Potter* utifrån homonormaliteten.<sup>6</sup> Detta är i mina ögon emellertid en alldeles för smal tillämpning för att göra teorin intressant. Det är mer givande att se hur dess centrala begrepp normalitet och subversivitet kan beskriva maktförhållandet mellan vuxna och barn, både fiktiva barn i texten och verkliga barnläsare. Karnevalteorin har tillämpats på sådana texter som mycket klart och tydligt visar karnevaliska drag: skratt, förvrängning, upp-och-ner-vändande, grotesk, skatologisk humor, teater, marknad, gyckelarspel och så vidare.<sup>7</sup> Alltför sällan uppfattar man Bachtins övergripande syn på litteraturen som karneval, det vill säga som en symbolisk skildring av en socialt betingad befrielseprocess, ett subversivt ifrågasättande av auktoriteter.<sup>8</sup> För Bachtin, verksam under en diktatur, var frågor om makt och förtryck centrala, även om han på ett skickligt sätt dolde sin regimkritik bakom resonemang om Rabelais.<sup>9</sup> Valet av material är slumpmässigt, och Bachtin använder Rabelais främst som utgångspunkt för sin allomfattande syn på litteratur inte som en direkt avspeglning av någon yttre verklighet – marxismens främsta premis – utan som en högst symbolisk skildring av samhällsprocesser.

Bachtin skildrar den medeltida karnevalen som en tidsbegränsad omvändning av den etablerade ordningen, när samhällets alla maktstrukturer byter plats. Den lägste i samhällshierarkin, narren, kröns till kung, medan kungen och biskopen, de främsta företrädarna för den högsta makten,

detroniseras och förlöjligas. Karnevalen fungerade som säkerhetsventil för att lätta på trycket när det gällde folkets missnöje med makten, samtidigt som karnevalen sanktionerades av makthavarna som därmed hade kontroll över den. Karnevalen är alltså ingen spontan företeelse, utan en del av förtrycksmekanismen. Vidare förutsätter karnevalens tidsbegränsade natur ett oundvikligt återställande av den ursprungliga ordningen. Karnevalen hade emellertid, som Bachtin påpekar, en subversiv verkan, eftersom den visade att det fanns alternativ till de existerande samhällshierarkierna, att dessa inte var orubbliga. Bachtin tillämpar karnevalsbegreppet på litteraturen när han ser karnevalen som ett berättargrepp som går ut på att beskriva verkligheten i en skrattspegel, i ett tillstånd av en temporär avvikelse från den rådande ordningen och därmed en fullständig frihet från samhällets regler och begränsningar.

Tillsammans med queer är karnevalteorin som gjord för att förklara barnlitteraturens väsen. Barn i vårt samhälle är förtryckta och maktlösa, men paradoxalt nog tillåts barnen, i skönlitteratur skriven *av vuxna*, till de unga läsarnas upplysning och nöje, vara starka, rika, mäktiga och oberoende, fast enbart på vissa villkor och under en begränsad tid. Även om huvudpersonen oftast återvänder till hemmets trygghet och föräldrarnas beskydd får berättelsen i vissa fall en subversiv verkan, eftersom den visar att de regler som de vuxna påtvingar barnet är godtyckliga och inte absoluta. I barnlitteraturen ifrågasätts de vuxna som norm.<sup>10</sup>

Litteratur har alltid använts av makthavarna som manipulerings- och förtrycksredskap, bland annat av den kristna kyrkan och totalitära regimer. Och barnlitteratur har alltid fungerat som ett redskap för uppfostran och socialisering, vare sig vi vill erkänna det eller inte. Och då talar jag inte om den öppet didaktiska barnboken, som vi inbillar oss att vi kan skydda våra barn ifrån, utan om den dolda maktideologi som gör sig gällande även i de barnböcker som till synes, som det heter, står på barnets sida. Ingen annan konstform kan egentligen illustrera maktförhållanden i samhället bättre än just barnlitteraturen. En makthavande grupp skriver för den maktlösa gruppen, för dess ”gagn och nöje”, för att öppet eller fördolt förmedla de värderingar som råkar för tillfället gälla kring synen på barnens plats i samhället. Ses men inte höras, kanske?

## Karnevalen börjar: barnlitteraturhjältens förutsättningar

Harry Potter är en perfekt illustration av barnlitteraturens arketyppiska huvudperson. Till att börja med är han föräldralös. Att huvudpersoner i barnlitteraturen måste vara föräldralösa har Philip Pullman nyligen



förklarar i en TV-intervju, men det har även flera forskare påpekat. Frånvaro av föräldrar tillåter det svängrum som det fiktiva barnet behöver för sin utveckling och mognad, för att pröva på sitt oberoende och utforska världen på egna villkor. Tom Sawyer och Anne på Grönkulla, Frostmobarnen och elefanten Babar, Pippi Långstrump och Elvis Karlson – alla får större frihet i sina handlingar för att föräldrarna av författarna på något lämpligt sätt avlägsnas, permanent eller tillfälligt, fysiskt eller emotionellt. Men för att inte lämna barnet – och det gäller barnläsaren också – helt utan vuxen tillsyn finns det alltid en eller flera vuxna ställföreträdare, figurer *in loco parentis*, som står för trygghet, men även för de regler som vuxenvärlden sätter upp för barnet. Det är mindre känsligt att befria sig från en ställföreträdande förälder (det är bland annat därför som alla elaka mödrar i folksagor gjordes om till styvmödrar i barnversioner), men samtidigt behövs en sådan figur av många olika skäl. Harry är föräldralös, men han har flera fadersfigurer i sin omgivning, såväl positiva som negativa: Dumbledore, Hagrid, Sirius, morbror Vernon, Snape och inte minst Voldemort. Genom att göra Harry föräldralös förstärker författaren temat med identitetssökande, samtidigt som hon kan placera sin hjälte i en situation där han utsätts för större prövningar än skulle vara möjligt under föräldrarnas skydd. Helt ensam är han dock inte, eftersom det är en barnbok skriven av en vuxen, och vuxenvärlden måste ha kontroll över barnet. Föräldrarnas frånvaro är emellertid en viktig förutsättning för den barnlitterära karnevalen eftersom den ger barnet en större frihet – och därmed större makt. Ställföreträdande föräldrar minskar de vuxnas makt över barnet utan att avskaffa den helt. Rowling använder sig alltså av barnlitteraturens främsta konventioner. Psykologiskt sett förefaller det kanske märkligt hur ansvarslös Dumbledore är när han lämnar spädbarnet Harry hos hans elaka släktingar. Det kan verka lättsinnigt av lärarna att låta Harry och hans vänner springa runt skolan på nätterna istället för att låsa in dem i sovsalen och därmed skydda dem från faran. Denna brist på ansvar från vuxnas sida är dock outhärlig för såväl handlingsförloppet (vad skulle kunna hända om Harry lydigt sov i sin säng?) som persongestaltningen. Det är också kännetecknande att i den femte boken, *Harry Potter och Fenixorden*, avlägsnas även de trygga ställföreträdande figurerna Dumbledore, Hagrid och Sirius.

I de allra flesta fantasyromaner för barn är huvudpersoner vanliga barn som får sin tillfälliga makt antingen genom ett magiskt föremål eller en magisk medhjälpare, ofta en vuxen (*Häxan och lejonet*, *Mary Poppins*, m m). De som tror att Rowling var den första som kom på att göra sin unga huvudperson till en trollkarl glömmer Ged från Ursula Le Guins *Övärlden*, Will Stanton från Susan Coopers *En ring av järn* eller Christopher Chant från Diana

Wynne Jones *Med nio liv*, bara för att nämna de mest berömda exemplen. Men i alla dessa böcker, liksom i *Harry Potter*, är den unga trollkarlens makt tillsvidare begränsad. Precis som Ged eller Christopher måste Harry lära sig att använda magin; det är ju inte bara att vifta med trollstaven. Som trollkarl är Harry allsmäktig jämfört med Mugglarna, inte minst sin fosterfamilj. Däremot är inte Harry och de andra trollkarlarna några gudar, oberoende av naturlagar: de kan skadas, bli sjuka och till och med dö. Vissa trollkarlar är mer mäktiga än de andra. Harry har alltså tillsynes begåvats med enorm makt jämfört med vad barn normalt behärskar, men samtidigt är hans makt inskränkt och inte minst underställd en uppsättning lagar och regler. Han får till exempel inte använda magin i Mugglarvärlden, och när han blir tvungen att göra det i den femte boken för att rädda sitt och kusinens Dudleys liv, vill trollkarlssamhället straffa honom hårt. Därmed har barnet under karnevalen en illusion av en obegränsad makt, som dock hela tiden kontrolleras av vuxna.

Sist men inte minst har Rowling gett Harry makt genom göra honom till en pojke. Margery Hourihan har i sin studie *Deconstructing the Hero* på ett övertygande sätt visat att barnlitteraturens typiska hjälte är manlig<sup>11</sup>. Trots all uppmärksamhet som jämställdhetsfrågor fått under den senaste tiden är manligt fortfarande ”normen” i vårt samhälle. Den rådande föreställningen om unga läsare är att medan flickor gärna läser böcker med manliga huvudpersoner väljer pojkar bort böcker som handlar om flickor. Det är alltså kommersiellt mer lönande att ge ut böcker med pojkar i centrum, och detta har bidragit till den estetiska egenskapen hos barnlitteraturen, att dess huvudpersoner är pojkar, blandade pojk- och flickgrupper (Femböcker, *Häxan och lejonet*) eller kvasiflickor som sätts in i typiskt manliga handlingsförlopp. Rowling följer denna konvention i sitt val av hjälte. Men hon måste vara medveten om dagens genus-diskussioner i samhället och litteraturen, därför ger hon sin hjälte en kvinnlig vapendragare, en kompromiss som har tillfredsställt många. Man kan gärna se Hermione som en viljestark, intelligent och oberoende flicka som är sina manliga vänners jämlike och i vissa avseenden överlägsen (till exempel har större studiebegåvning). Samtidigt är hon den nya stereotypen för en ”stark och oberoende” kvinna, som tillåts att briljera inom de traditionellt kvinnliga områden och ständigt blir överskuggad av Harry och Ron när det gäller mod och handling. I *Harry Potter och hemlighetens kammare* är Hermione bokstavligen berövad handlingsförmåga när hon blir förstenad. I Harry Potters värld har män utan undantag större makt än kvinnor, och Harry får därmed högre plats i hierarkin än om han vore en flicka.

I den ganska bleka ryska *Harry Potter*-efterapningen (som för övrigt fällt i en plagiaträttegång), *Tanja Grotter och den magiska basfiolen* av

Dmitri Jemets, har könet på huvudpersonen bytts. I och för sig kunde det ha varit ett intressant dekonstruktivistiskt grepp, men det används inte för att ifrågasätta den manliga dominansen hos Rowling. Jemets blir emellertid tvungen att även byta kön på Dudley, Dumbledore och Voldemort; därmed har han enbart bytt en ”normalitet” mot en annan.

## Karnevalen fortsätter: hjälten på toppen

Fantasy-genren är ett av barnlitteraturens främsta sätt att ge barnet makt, och det är ingen slump att fantasy är så dominerande inom barnlitteraturen, jämfört med allmänlitteratur. Harry, i Mugglarvärlden ett förtryckt och förnedrat barn, förflyttas till en magisk värld där allting kan hända. Han reser dit med ett magiskt tåg (inte på något sätt Rowlings påhitt; det förekommer redan hos Edith Nesbit nästan hundra år tidigare och hos många andra fantasy-författare); han får en mängd magiska hjälpmedel, som den supersnabba kvasten, trollstaven – en fallossymbol skulle en psykoanalytiskt lagd kritiker säga – en osynlighetsmantel och en magisk interaktiv karta, sådana föremål som gör honom bättre utstyrd än hans kamrater och även många av hans lärare. Ron och Hermione blir hans medhjälpare, och deras specifika begåvningar fyller på när Harrys inte räcker till.

Som i de flesta fantasyromaner är Harry utvald i kampen mellan gott och ont. Det råder mystiska omständigheter kring hans födelse, och han bär ett tecken på sin utvaldhet i pannan. Det finns en profetia om hans högre uppgift, också en konvention igenkännbar från sådana böcker som *Häxan och lejonet*, *Mio, min Mio* eller *Den mörka materian*. Premissen är romantikens idealiserande bild av barndomen, dess tro på barnet som oskuldsfullt och därmed bättre utrustat att bekämpa ondskan. Även om detta ideala fiktiva barn har börjat ifrågasättas<sup>12</sup> är föreställningen fortfarande dominerande i dagens barnlitteratur, och Harry är inget undantag. Hans främsta styrka är just att han är ett barn, och det understryks gång på gång att han redan som spädbarn kunde stå emot Voldemorts ondskan. Hans inbyggda godhet är hans mäktigaste vapen.

John Stephens begränsar i sin diskussion om karnevalen i barnlitteraturen dess användning till fantasy.<sup>13</sup> Det finns emellertid många sätt att ge barnet makt även i berättelser utan övernaturliga inslag, och flera av dessa finns representerade i Harry Potter. Den mest framträdande är internatskoleboken, en genre som i Sverige kanske bara är representerad av Louis de Geers Singleton-böcker, men som i Harry Potters hemland är en utvecklad och invecklad genre med flera undergenrer, som pojkindernat, flickindernat, m m. En internatskolemiljö tillåter att hjälten får sin karnevaliska upphöjning på

flera sätt. Det viktigaste är att han avlägsnas från familjen och vardagen och får klara sig på egen hand i en främmande och inte så sällan fientligt inställd miljö, visa sig stark och tuff och så småningom accepteras och komma högre upp i skolans hierarki.<sup>14</sup>

Harry är överlägsen sina skolkamrater på Hogwarts: berömd sedan födelsen, oöverträffad i Quidditch, dessutom utan tvivel mer företagsam, uppfinningsrik och olydig – en dygd i kamraternas ögon, om än inte i lärarnas. Inte minst har Harry, precis som Pippi Långstrump, obegränsad tillgång till pengar. Det gör att han, också i likhet med Pippi, kan uppträda generöst gentemot andra, och även om han inte missbrukar sin makt är det underförstått att pengarna gör honom överlägsen de elever som är sämre ställda materiellt, inklusive bästa vännen Ron och hans trevliga, men fattiga familj. Barn saknar normalt ekonomiska resurser, och drömmen om en outsiders källa till pengar är ett återkommande motiv i karnevalberättelser, från *Palle ensam i världen* till filmen *Ensam hemma-2*. Harrys ekonomiska status bidrar till hans karnevaliska upphöjning. Harry är också modigare än vanliga barn, en egenskap som ofta framhävs av recensenterna. Han är dock modigare på ett typiskt hjälteaktigt sätt, för att författaren gör honom modig. Han handlar som en hjälte eftersom han är en hjälte, inte för att ”[a]nnars är man ingen människa utan bara en liten lort”, som Jonatan Lejonhjärta förklarar för Skorpan.<sup>15</sup>

Genom Harrys engagemang i Quidditch anknyter böckerna till en annan populär genre, idrottsboken, där hjälten karnevaliseras och upphöjs genom att bli bäst i idrott.<sup>16</sup> Även om idrottsböckerna saknar övernaturliga inslag är de utformade enligt mytens och sagans mall: en underdog genomgår hårda provningar och vinner det främsta priset. Harry visar sig utöver alla sina andra dygder vara utomordentligt skicklig i Quidditch (ungefär som flickdetektiven Kitty brukar vinna en golftävling i förbifarten), och han tas ut till Gryffindors lag trots reglerna, vilket också hör till idrottsgenrens konventioner.

I rackarungeboken är hjälten styrka hans inbyggda godhet, som tillåter honom att göra hyss utan att få straff. Harry bryter skolans regler gång på gång, men eftersom han gör det med nobla föresatser blir han ideligen förlåten. Det blir gång på gång en komisk effekt när lärarna drar av poäng från Gryffindor för att Harry och hans vänner har varit ute efter läggdags, samtidigt som de får tiofaldigt mer poäng för att ha räddat skolan från dödlig fara.

Äventyrsboken är ytterligare en genre som gör ett vanligt barn till en karnevalshjälte. Äventyret placerar huvudpersonen i en ovanlig situation, i en exotisk och farlig miljö där han kan visa sina hjälteegenskaper mycket bättre än i den gråa, händelsefattiga vardagen. En barndeckare eller

mysteriebok gör barnet smartare än vuxna och tillåter honom att avslöja bovar, lösa gåtor och hitta skatter, vilket är precis vad Harry i bok efter bok gör – och därmed demonstrerar mod, nyfikenhet, uppfinningsrikedom, slutledningsförmåga och inte minst fysisk skicklighet. Äventyrets främsta premisser är slumpen: hjälten har turen att befinna sig på rätt ställe vid rätt tid, något som naturligtvis också är ett karnevaliskt grepp. Genrens regler säger vidare att hjälten självklart lyckas med sitt uppdrag, men spänningen hålls uppe genom att läsaren vill veta exakt hur detta går till, det vill säga på vilket sätt hjälten visar sig klokare och starkare. Det finns till och med inslag av flygböcker (Biggles m fl) då Harry och Ron blir tvungna att ta den magiska flygande bilen till skolan när de missar tåget.

Naturligtvis är alla dessa genreinslag tätt sammanvuxna, och böckernas lockelse är just att de inte uppträder inom någon renodlad genre. Men alla genrer samarbetar för att upphöja hjälten genom att ge honom möjligheten att visa sig starkare, modigare, påhittigare – så länge de vuxna i bakgrunden har situationen under kontroll.

## Karnevalen avslutas: de vuxnas triumf

Efter varje skolår måste Harry återvända till sin underlägsna position hos de förhatliga släktingarna. Segern kommer alltid lagom före skolavslutningen, och hjälten segerrus byts snabbt ut mot snöpligheten av en tråkig sommar hemma. Förutom att detta är ett utmärkt berättartekniskt grepp för att avsluta varje bok påminner Harrys förvisning till Mugglarvärlden om att hans upphöjning i Hogwarts har varit tillfällig, en avvikelse från det normala och en karnevalisk makterövring genom den magiska omgivningen. Rowling följer troget ”den magiska koden”<sup>17</sup>, skapad av den moderna fantasyns portalgestalt, Edith Nesbit, vars magi aldrig är fullt allsmäktig utan alltid nyckfull. Den har begränsningar, och återvändandet till den vanliga, vardagliga världen utan magi är oundvikligt. Vi kan tycka synd om Harry som måste tillbringa sommarlovet hos Dursleys, men det hör till karnevalens villkor. Hjälten berövas sin tillfälliga makt – Harry måste packa ner trollstaven och finna sig i att bo i skrubben under trappan.

Viktigare är dock att inte ens inom trollkarlsvärlden tillåts Harry fullkomlig makt. Även om det är underförstått att Harry är den enda som är Voldemorts jämlike i styrka måste Harry tillsvidare följa de regler som de vuxna trollkarlarna har satt upp för honom. Skolan som miljö understryker detta, och det sägs ibland i klartext, som genom fru Weasleys replik: ”You are still at school and adults responsible for you should not forget it!”<sup>18</sup> Harry börjar visserligen ifrågasätta det en aning när han bittert utbrister:

”Just stay out while the grown-ups sort it out, Harry!”<sup>19</sup> Men hans tysta uppror ändrar ingenting. Det är Dumbledore som alltid dyker upp som *deus ex machina* och avslutar Harrys seger med en uppmuntrande klapp på axeln. Detta är särskilt framträdande i den femte boken: när Harry och hans vänner slåss mot Voldemorts anhängare i Magiministeriets hemliga rum och allt hopp verkar vara ute, uppenbarar sig Dumbledore, som om han bara stått bakom kulisserna och väntat på rätt ögonblick, och berättaren låter oss med besked ta del av Harrys lättnad: ”*they were saved*”.<sup>20</sup> Här är barnlitteraturens väsen i ett nötskal: barnhjälten kan vara hur modig, klok och stark som helst, men i slutet är det en vuxen som tar över. Och det är just på den punkten som de böcker vi kallar barnlitteraturens mästerverk skiljer sig från konventionen: *Mio, min Mio*, *Bröderna Lejonhjärta*, *Med nio liv* eller *Den mörka materian*. Men i *Fenixorden* får Harry än en gång lyssna på Dumbledores predikan, där den vuxne förklarar vad som är bäst för barnet: Harry har hållits i okunnighet för att skydda honom. Ytterligare ett av barnlitteraturens dilemman: att både ge barnet makt och skydda honom från vuxenlivets faror, att mot allt förnuft försöka hålla barnet kvar i barndomens oskuldfullhet, eftersom det ingår i vuxnas maktstrategier. Ingen annanstans i *Harry Potter*-böckerna har de vuxnas motvilja att låta barnet växa upp varit lika tydligt som i *Fenixorden*. Dumbledore har nu insett att detta kanske var dumt och omöjligt, och det återstår att se hur han betar sig i nästa bok. Men än så länge skickas Harry tillbaka till den trygga Mugglarvärlden.

## Karnevalen upprepas: långseriebokens villkor

Karnevalstrukturen har troget upprepats i de fem hittills utkomna böckerna: Harry börjar hemma hos sin avskyvärda fosterfamilj, åker till skolan, där ett nytt äventyr eller ett nytt mysterium väntar som låter honom bekräfta sin position som hjälte, slutstriden utspelas, varpå hjälten åter förpassas till sin förnedring hos Dursleys. Det förekommer några snillrika variationer, men grundstrukturen är densamma.<sup>21</sup> Denna självupprepning, som en del forskare hävdar är barnlitteraturens inbyggda egenskap, är annars mest framträdande i långserieböcker. Då tänker man i första hand på Fem-böcker, Kitty-böcker eller Bill-böcker, där det inte spelar någon roll i vilken tur och ordning man läser dem eftersom varje bok är en avrundad berättelse. Huvudpersonen förändras inte och blir inte äldre.<sup>22</sup> Man brukar hävda att långseriernas enformighet erbjuder läsaren en form av trygghet. Men Harry är ingen Kitty, som är för evigt sexton, eller möjligtvis arton år, och inte heller den oförfärlige Bill som har stannat vid elva. Så som *Harry Potter*-

böckerna från första början har annonserats förutsätter de en kronologisk ordning och därmed ett visst framåtskridande. Harry blir oundvikligen ett år äldre för varje bok, och även om det går att läsa böckerna i "fel" ordning, kan man inte läsa dem som Kitty eller Bill, utan att sätta krav på huvudpersonens utveckling. Utvecklingen hos litterära personer kan dock vara av olika slag, kronologisk eller psykologisk. Egentligen konstaterar ju bara författaren att Harry har blivit ett år äldre, men det märks knappast i hans sätt att bete sig eller tänka – om nu Harry över huvud taget kan tillskrivas förmågan att tänka. I de fem volymerna hittills är det sällan som vi får veta vad Harry tänker eller känner. Det vill säga, författaren kan tala om för oss att han känner sig rädd eller ensam, men detta är inte några djupare skildringar av ett inre liv som vi förknippar med den moderna psykologiska barnromanen. Inte ens Harrys levande mardrömmar i den femte boken, då han går in i Voldemorts medvetande, gör honom till en någon nämnvärt psykologisk gestalt. Rowling använder sig sparsamt eller inte alls av mer sofistikerade berättartekniker som Erlebte Rede, inre monolog eller psykonarration.<sup>23</sup> *Harry Potter*-böckerna är klart handlingsorienterade, som alla konventionella barnböcker, och Harry som gestalt är en funktion, en aktör snarare än en psykologiskt trovärdig människa. Även om Harry i *Fenixorden* är femton år finns det ingen större skillnad när det gäller hans sätt att tänka mot hur han var i den första boken. Visst funderar han mer om vem han är och särskilt vad hans hemliga band till Voldemort innebär, men annars roterar hans tankar mest kring vad som ska göras och hur man gör det bäst. Det verkar inte som om Harry har några större etiska eller moraliska val att kämpa med.

Alla recensioner som jag har läst av *Fenixorden* är eniga om att Harry äntligen har blivit av med sin oskuldsfullhet.<sup>24</sup> Det har man också sagt när den fjärde boken kom. Själv kan jag inte finna detta i vare sig den fjärde eller den femte boken och misstänker att detta är ett önsketänkande från de vuxna recensenternas sida. Vi vill ju så gärna att barnet ska växa upp. Samtidigt vill vi också att barnet gärna förblir oskuldsfullt och okunnigt – för då har vi fortfarande makt över det.

I *Fenixorden* upplever Harry visserligen sin ställföreträdande fader Sirius död, vilket skulle kunna vara ett viktigt steg i hans mognadsprocess. Jag tycker dock inte att Harry har getts några större chanser att utveckla en så pass stark relation till Sirius att hans död skulle vara omvälvande. Så som Harrys inre värld skildras – mest genom berättarens explicita kommentarer – tar vi del av berättarens *påståenden*, men texten *visar* inte riktigt den själsliga utvecklingen hos Harry. Dessutom dör Sirius på ett för Harry och läsaren skonsamt, symboliskt sätt, ytterligare en barnlitterär konvention. Rowling är därmed mycket försiktigare än flera av hennes samtida kolleger,

som skildrat barnets möte med döden, både i realistiska och fantastiska genrer. Innan *Harry Potter och den flammande bägaren* kom ut spreds det rykten (av förlaget eller kanske av Rowling själv) att en central person skulle dö i den, och hela världen höll andan i fasan inför tanken att författarinnan tänkte offra Hermione för spänningens skull. I stället dödade hon en perifer gestalt som läsarna inte kände den minsta empati med. Mer än så, han var ju Harrys rival om den vackra Chos uppmärksamhet, så det var alldeles lämpligt att bli av med honom och skylla på Voldemort. Hur mycket svårare är inte Lyras upplevelse av vännen Rogers död i *Guldkompassen*, där han kallblodigt inför ögonen på Lyra mördas av hennes far, som behöver detta fruktansvärda död till sina ärelystna vetenskapliga experiment. Harry har visserligen i *Fenixorden*, genom att på ett magiskt sätt ha tagit del av professor Snapes minnen, börjat tvivla på om hans föräldrar verkligen var så perfekta som han alltid trott. Men än har bilden av den idealiska döda föräldern inte helt rubbats.

Det har även utlovats att Harry skulle bli medveten om det motsatta könets existens. Hermione har ju hittills varit en kompis, en vapendragare, en hjärncentral. Och det har hon förblivit i den fjärde och femte boken. Istället har Harry börjat svärma för en flicka från det rivaliserande huset, men när hon visar tecken på intresse, har vår hjälte ingen aning om vad som försiggår och retirerar snabbt till Hermiones trygga sida. Om man tillämpar en psykologisk läsning av personen Harry skulle man säga att han är infantil. Barnslig, omogen fysiologiskt och emotionellt för sina femton år. Men Harry är ingen patient vid en ungdomsmottagning. Han är sådan som hans skapare gör honom, och hon är oerhört försiktig i att måla Harrys sexuella uppvaknande. Jämfört med en del sexuellt avancerade gestalter från modern ungdomslitteratur är den femtonårige Harry löjligt okunnig. Det är dock också en del av den traditionella barnlitteraturens konventioner.

### Karnevalen ifrågasätts: vuxennormalitetens orubblighet

Låt oss nu granska vad böckerna säger om de olika maktförhållandena i det samhälle som skildras. Så här ser hierarkierna ut i Harrys fiktiva värld:

- trollkarlar är överlägsna vanliga människor (Mugglare)
- fullblodstrollkarlar är överlägsna halvblodstrollkarlar
- engelska trollkarlar är överlägsna utländska trollkarlar
- människor är överlägsna icke-mänskliga varelser, som jättar
- män är överlägsna kvinnor
- rika är överlägsna fattiga
- makthavare är överlägsna de maktlösa
- vuxna är överlägsna barn



Inget av dessa förhållanden ifrågasätts på allvar i böckerna, och genom att hjälten fyller nästan alla krav på överlägsenhet blir han också underförstått bäraren av normen. Men jag ska inte nu uppehålla mig vid böckernas rasistiska, sexistiska, imperialistiska och andra ideologiskt tveksamma värderingar, utan enbart koncentrera mig på relationen barn/vuxna. Böckerna tillåter barnet en tillfällig, karnevalisk maktposition, under vuxnas absoluta kontroll, på vuxnas villkor och så länge vuxna anser att barnet kan få leka i fred. Men vuxenvärlden tar över på olika sätt när det är dags att återgå till ordningen. För Bachtin skulle frågan vara ifall hjälten och därmed läsaren ändå har kunnat dra slutsatser av karnevaliska erfarenheter och se maktförhållanden som godtyckliga och därmed som någonting som går att ändra. Om vi översätter queerteorins favorituttryck, heteronormalitet, till barnlitteraturens villkor, kan vi tala om vuxennormalitet. Vuxna har obegränsad makt i samhället, jämfört med barn, som saknar ekonomiska medel, saknar röst i politiska och sociala beslutsfattanden, och är underordnade ett stort antal lagar och regler, som de vuxna förväntar sig att barn utan vidare lyder. Detta uppfattas som norm, i verkligheten som i litteraturen. Men vad händer om vuxna inte längre är de klokaste, rikaste och mäktigaste i förhållandet barn/vuxna? Vad händer om en litterär text byter ut vuxennormalitet mot barnnormalitet? Poängen med Pippi Långstrump är att hon ifrågasätter vuxennormaliteten utan att förstöra den, vilket samhället inte skulle tillåta. Hon visar däremot att vuxnas regler inte alltid är de mest förnuftiga. Hon tvingar vuxna, inte minst de vuxna läsarna, att ha respekt för barnet. Poängen med Harry Potter-böckerna är att de bekräftar vuxennormaliteten: vuxna är klokare, starkare, rikare och därför har de makt och får bestämma. Det finns bara ett sätt att slippa vara det svaga, förtryckta barnet: att växa upp och ingå i vuxenhierarkin. Det är läxan som Harry måste lära sig. På det viset står Rowling, till skillnad från Astrid Lindgren, inte på barnets sida.

I sin analys av *Harry Potter* som adolescensromaner koncentrerar sig Roberta Seelinger Trites just på makt och förtryck, som hon även i övrigt betraktar som ungdomsbokens främsta motivkrets.<sup>25</sup> Paradoxalt nog berövar ungdomsromanen sina protagonister den makt som barnboken tillåter genom olika karnevalgrepp. I ungdomsboken hinner samhället ikapp den unga människan, och tonåringen skildras i övergången från förtryckt till att själv bli förtryckare – eller gå under. Eftersom Harry med varje ny bok borde vara längre in i adolescensen måste detta förr eller senare tillkännages. Att vuxenmakten är reproducerbar visas tydligt i *Fenixorden*. Harry och hans vänner har varit föraktfulla mot Rons uppåtsträvande storebror Percy som under berättelsens gång mer och mer allierar sig med vuxenvärlden. I den första boken är han skolans ordningsman. I den femte boken är han i tjänst hos magiministern Fudge, Dumbledores stora motståndare, och därmed

blir Percy företrädare för den officiella hierarkin. I början av boken blir emellertid både Ron och Hermione ordningsmän, för var sin sovsal, och Percy gratulerar brodern till det första steget i hans karriär. Att inte Harry görs till ordningsman har flera orsaker: hans särskilda position understryks, hans frihet att bryta mot skolans regler utsätts inte för prövningar, men framför allt vill kanske författaren påpeka att uppgiften förknippas med lojalitet mot vuxna som Harry än så länge slipper. Det är klart att ställningen som ordningsman inte hindrar Ron och Hermione från att följa med Harry på hans nya farliga äventyr, men båda tar sitt ansvar så som vuxenreglerna föreskriver. Om Rowling över huvud taget har tänkt på det, vill hon med Rons och Hermiones smakprov av vuxenmakten poängtera att de förr eller senare kommer att ingå i vuxenhierarkin.

Men hur blir det med Harry? I skrivande stund återstår det säkert flera år innan vi vet vad Rowling har i sikte för sin hjälte. Det vore intressant att veta om hon från början hade någon bestämd tanke som hon har ändrat efter de tidiga böckernas dundersuccé, men det får gärna förbli hennes yrkeshemlighet. Vi kan istället se vad Harry har för alternativ. I den tidiga viktorianska barnlitteraturen skulle han säkert dö en martyrdöd och därmed förbli för evigt ung, hans heroiska gloria obefläckad av vuxenlivets vardagliga bekymmer. I en Vilda Västern-bok skulle han rida ut mot solnedgången och nya hjältedåd. I en romantisk komedi skulle han upptäcka Hermiones präktiga charm, och i den sista bokens final, efter slutsegern över Voldemort, skulle vi höra kyrkklockor och se Ron som bästeman. Mot bakgrund av *Star Wars* kan man tänka sig att Harry går över till det ondas sida, särskilt när han har upptäckt att Voldemort i själva verket är hans riktige far...

Men nej, jag tror inte att Rowling vågar bryta mot barnbokens konventioner så radikalt. Seriens uppbyggnad har inte förutsättningar för det. Det finns kanske två mer konventionella sätt för Rowling att avsluta sin hjältesaga. Hon kan beröva Harry hans magi och skicka honom för gott till Mugglarvärlden, något som händer i många fantasyromaner där hjältarna till och med förlorar allt minne av sina magiska äventyr. Detta är en klanderfri karnevalisk lösning som innebär att barnet fullständigt anpassas till ordningen och vuxenvärlden. Den andra möjligheten är tvärtom att Harry får stanna för gott i den magiska världen, en Peter Pan-aktig verklighetsflykt som gör att han aldrig riktigt växer upp. Så det enda som återstår att se är om Harry lämnar sin karneval med den visdom som karnevalens subversiva verkan förutsätter. Och därmed om de maktstrukturer som hittills så konsekvent har upprätthållits och bekräftats till slut ändå blir ifrågasatta.

## NOTER

- 1 Ett axplock: *We love Harry Potter*, red. Sharon Moore. New York 1999; Schafer, Elizabeth D. *Exploring Harry Potter*. Osprey, Fla. 2000; Shapiro, Marc. *J K Rowling: The wizard behind Harry Potter*. New York 2000; Abang, Richard. *Harry Potter and the Bible: The menace behind the magick*. Camp Hill, Pa. 2001; Colbert, David. *The magic worlds of Harry Potter*. Wrightsville Beach, NC 2001; Eccleshare, Julia. *A guide to the Harry Potter novels*. London 2001; Kronzek, Allan Zola och Elizabeth Kronzek. *The Sorcerer's companion: A guide to the magical world of Harry Potter*. New York 2001; Neal, Connie. *What's a Christian to do with Harry Potter?* Colorado Springs 2001; Nel, Philip. *J.K. Rowling's Harry Potter novels*. New York 2001; Blake, Andrew. *The irresistible rise of Harry Potter*. London 2002; Granger, John. *The hidden key to Harry Potter: Understanding the meaning, genius, and popularity of Joanne Rowling's Harry Potter novels*. Hadlock, WA 2002; Neal, Connie. *The gospel according to Harry Potter: Spirituality in the stories of the world's most famous seeker*. Louisville 2002; *Harry Potter's world: multidisciplinary critical perspective*, red. Elizabeth Heilman. New York 2003; *The ivory tower and Harry Potter: Perspectives on a literary phenomenon*, red. Lana A. Whited. Columbia 2003.
- 2 Några av de seriösare artiklarna: Tucker, Nicholas. "The rise and rise of Harry Potter." *Children's Literature in Education* (1999) 4, ss. 221–234; Natov, Roni. "Harry Potter and the extraordinariness of the ordinary." *The Lion and the Unicorn* 25 (2001) 2, ss. 310–321; Robertson, Judith P. "What happens to our wishes: magical thinking in Harry Potter." *Children's Literature Association Quarterly* 26 (2001) 4: 198–211; Trites, Roberta Seelinger. "The Harry Potter novels as test case for adolescent literature". *Style* 35 (2001) 3, ss. 472–485; Zipes, Jack. "The phenomenon of Harry Potter, or why all the talk?" *I hans Sticks and stones. The troublesome success of children's literature from Slovenly Peter to Harry Potter*. New York 2001, ss. 170–190; Lurie, Alison. "The perils of Harry Potter." *I hennes Boys and girls forever. Children's classics from Cinderella to Harry Potter*. New York 2003, ss. 113–124.
- 3 Nikolajeva, Maria. "Hur man skapar en succé. Fenomenet Harry Potter". *Opsis Kalopsis* 2000:1, ss. 32–37.
- 4 Nikolajeva, Maria. "Harry Potter – return to the Romantic hero". I: *Harry Potter's world: multidisciplinary critical perspectives*, red. Elizabeth Heilman. New York 2003, ss. 125–140.
- 5 Se t ex Rose, Jacqueline. *The case of Peter Pan, or The impossibility of children's fiction*. London 1984; Hunt, Peter. *Criticism, theory and children's literature*. London 1991; Steig, Michael. "Never going home: Reflections on reading, adulthood and the possibility of children's literature." *Children's Literature Association Quarterly* 18 (1993) 1, ss. 36–39; Watson, Victor. "The possibilities of children's fiction". I: *After Alice* red. Morag Styles et al. London 1992, ss. 11–24; Lesnik-Oberstein, Karin. *Children's literature, criticism and the fictional child*. Oxford 1994; Hollindale, Peter. *Signs of childness in children's books*. Stroud 1997; Nodelman, Perry. "Barnelitteratur som sjanger". I: *Nye veier till barneboka*, red. Harald Bache-Wiig. Oslo 1997, ss. 12–50; Weinreich, Torben. *Børnelitteratur mellem kunst og pædagogik*. Frederiksberg 1999; Shavit, Zohar. "The double attribution of texts for children and how it affects writing for children". I: *Transcending boundaries. Writing for a dual audience of children and adults*, red. Sandra Beckett. New York 1999, ss. 83–99. Nodelman, Perry. "Pleasure and genre: Speculations on the characteristics of children's fiction." *Children's Litera-*

- ture 28 (2000), ss. 1-14; Nikolajeva, Maria. "Growing up. The dilemma of children's literature". I: *Children's Literature as Communication*, red. Roger Sell. Amsterdam 2002, ss. 111-136.
- 6 Se t ex Trites, Roberta Seelinger. "Queer performances': Lesbian politics in Little Women." I: *Little Women and the feminist imagination. Criticism, controversy, personal essays*, red. Janice M. Alberghene och Beverly Lyon Clark. New York 1998, ss. 139-160.
- 7 Se t ex Stephens, John. *Language and ideology in children's fiction*. London 1992, ss. 120-157; Russell, David L. "Pippi Longstocking and the subversive affirmation of comedy". *Children's Literature in Education* 31 (2000) 3: 167-177; Chaston, Joel D. "Baum, Bakhtin, and Broadway: A centennial look at the carnival of Oz". *The Lion and the Unicorn* 25 (2001) 1: 128-149; Elick, Catherine L. "Animal carnivals: A Bakhtinian reading of C. S. Lewis's *The Magician's Nephew* and P. L. Travers's *Mary Poppins*." *Style* 35 (2001) 3: 454-471. Denna tendens präglar även mycket av karnevalteoriens tillämpningar i allmän litteratur. Se t ex Lindström, Hans. *Skrattet åt världen i litteraturen*. Stockholm 1993.
- 8 För en kort introduktion i Bachtins teorier se Nikolajeva, Maria. "Med Bachtin mot 2000-talet". *Vår lösén* 3/3 1998, ss. 176-180. För en utförligare presentation see t ex Morson, Gary Saul och Caryl Emerson. *Mikhail Bakhtin: creation of a prosaics*. Stanford 1990.
- 9 Bachtin, Michail. *Rabelais och skrattets historia*. Gräbo 1991.
- 10 För några exempel av karnevaliska läsningar av barnlitteratur se Nikolajeva, Maria. "Varför sover Pippi med fötterna på kudden? Queer, karneval och barnlitteratur". *BLM*, 2003:3, ss. 26-29.
- 11 Hourihan, Margery. *Deconstructing the hero. Literary theory and children's literature*. London 1997.
- 12 Se några uppsatser i *Literature and the child. Romantic continuations, postmodern contestations* red. James Holt McGavran. Iowa City 1999.
- 13 Stephens, a. a.
- 14 Se Quigly, Isabel. *The heirs of Tom Brown: The English school story*. London 1982; Löfgren, Eva M. *Schoolmates of the long-ago. Motifs and archetypes in Dorita Fairlie Bruce's boarding school stories*. Stockholm 1993.
- 15 Lindgren, Astrid. *Bröderna Lejonhjärta*. Stockholm 1973, s. 56.
- 16 Se Kjersén Edman, Lena. *Fotboll och frihet: studier i Max Lundgrens författarskap*. Stockholm 1987; Wolf, Lars. *Snabbare, högre, starkare: idrottsmotivet i svensk ungdomslitteratur 1940-1990*. Stockholm 1999.
- 17 Nikolajeva, Maria. *The magic code: The use of magical patterns in fantasy for children*. Stockholm 1988.
- 18 Rowling, J. K. *Harry Potter and the order of Fenix*. New York 2003, s. 89.
- 19 Ibid, s. 495.
- 20 Ibid, s. 805, Rowlings kursiv.
- 21 Detta har observerats och analyserats bl a av Jack Zipes, a. a., ss. 176f.
- 22 Victor Watson i *Reading series fiction: From Arthur Ransome to Gene Kemp* (New York 2000) inkluderar i detta begrepp även böcker som Susan Coopers *En ring av järn*-sviten eller Lucy Bostons Tolly-böckerna som mycket tydligt saknar massmarknadslitteraturens karaktär. Med hans definition skulle även *Harry Potter* räknas som långserieböcker.
- 23 Se Cohn, Dorrit. *Transparent minds. Narrative modes for presenting consciousness in fiction*. Princeton 1978; Nikolajeva, Maria. *The rhetoric of character in children's literature*. Lanham, Md. 2002, ss. 241-267; Nikolajeva, Maria. "Imprints of the mind: the depiction

- of consciousness in children's fiction". *Children's Literature Association Quarterly* 26 (2001): 4, ss. 173-187.
- 24 Se t ex Kakutani, Michiko. "Famous young wizard takes a darker tone". *New York Times* 2003-06-21; Olsson, Lotta. "Potter i klorna på tonårens fasor". *Dagens Nyheter* 2003-06-30; Morse, Ruth. "A wisdom of wizards". *Times Literary Supplement* 2003-07-04.
- 25 Trites, a. a. Se också Trites, Roberta Seelinger. *Disturbing the universe. Power and repression in adolescent literature*. Iowa City 2000.

# Robinsonaden – en överlevare i berättartraditionen

Av Anna Rask

Efter ett skeppsbrott hamnar den blott 14-åriga göteborgsflickan Helena Säfvenblom på en öde ö tillsammans med sin blinde far. Trots sin ringa ålder bygger hon upp ett fungerande hem där de kan överleva på ett värdigt, västerländskt sätt i samklang med naturen. De har mat, husrum, musik, litteratur och sällskap av varandra – det mesta man kan begära av ett borgerligt 1800-talshem.

Helena är något så ovanligt som en svensk, kvinnlig Robinson Crusoe. Men hon är inte ensam. Litteraturen kryllar av skeppsbrutna barn, familjer och djur som för Robinson Crusoes arbete och tankar vidare genom århundradena fram till våra dagar.

Berättarformen ”robinsonad” är en lika god överlevare som dess förebild. Även idag används denna trehundraåriga berättarform ofta i populära ”överlevnadsböcker” för barn och ungdom. Överleva på öde ö är också temat i nutida tv-såpor över hela världen, i Sverige benämnd ”Expedition: Robinson”.

Vad gör robinsonaden så överlevnadskraftig i litteraturen? Det enkla svaret kan vara: det aldrig sinande intresset för människans kamp för tillvaron. Det svåra – och kanske det rätta – svaret är ett annat. Detta vill jag utveckla i min kommande avhandling om robinsonaden i Sverige under perioden 1800–1945. Min vision är att visa robinsonadens livskraft och hur berättarformen har hållit sig i det närmaste intakt i närmare 300 år. Robinsonaden är en entusiasmerande och narratologiskt effektiv berättarform för att skildra människors utveckling psykiskt och materiellt, men även ideologiskt, moraliskt och religiöst. I det följande vill jag presentera valda delar av detta arbete.

För att förklara den moderna publikens vid varje tillfälle lika blixtnabba association till ursprunget, *Robinson Crusoe* (Daniel Defoe, 1719), inleder jag med en kort resumé av robinsonadbegreppets ursprung. Därefter är det min ambition att presentera en stipulativ definition av robinsonader som jag applicerar på två tämligen anonyma robinsonader.

Den ensamme skeppsbrutne på en öde ö har befolkat världslitteraturen sedan den grekiske hjälten Philoktetes dagar.<sup>1</sup> Det var dock Robinson Crusoe i Daniel Defoes succéroman med samma namn som gav denne överlevare ett ansikte.<sup>2</sup> Enligt *The Oxford English Dictionary* användes nämligen begreppet "robinsonad" första gången av J.G. Schnabel när han i förordet till *Die Insel Felsburg* (1731) presenterade sin roman som "robinsonad" med hänvisning till *Robinson Crusoe*.<sup>3</sup> Schnabels roman skildrar hur några skeppsbrutna anlägger en koloni och organiserar ett samhälle på en öde ö.<sup>4</sup> Litteraturprofessor Yrjö Hirn har beskrivit Schnabels roman som "ett betydande litterärt verk".<sup>5</sup> Oavsett dess litterära kvaliteter bör den ges stor betydelse när det gäller att sprida begreppet robinsonad, eftersom den snabbt fick många efterföljare. Detta vet vi tack vare den tyske forskaren Hermann Ullrich. Hans mål var ett allomfattande verk om Robinsonmotivet i världslitteraturen. Det faktum att han inte fullföljde sitt arbete kan tolkas som ett bevis för mängden titlar. Han har dock efterlämnat ett värdefullt dokument. I hans sammanställning, som omfattar närmare 250 titlar, finner vi ett hundratal bearbetningar/versioner av *Robinson Crusoe*, men även en stor mängd fantasifulla alster främst från 1700-talet om män som råkar ut för de mest otroliga äventyr på öde öar.<sup>6</sup> Ett exempel är berättelsen från 1751 om *John Daniel, A Smith at Royston in Hertfordshire*, som berättar om Johns resor, skeppsbrottet och livet på en öde ö, motorn som hans son byggde och som John flög till månen med "with some account of its inhabitants", de två år han levde tillsammans med ett sjömonster, hans residens i Lappland och resorna till Norge.<sup>7</sup>

## Den förste individen

Varför blev just Robinson Crusoe ikonen för världslitteraturens isolerade ö-bor? För att förstå det vände jag mig till några av de forskare som studerat Defoes hjälte. Forskningen är mycket omfattande och Robinson har även använts och används ännu som exempel i de mest skiftande vetenskapliga ämnen, från ekonomi till psykologi, antropologi och geografi.<sup>8</sup> Här vill jag endast nämna några, för min studie vägledande, exempel. Litteraturvetaren Ian Watts teori till Robinsons storhet är att Daniel Defoe var den förste att skildra en enskild människa, individen, i ett litterärt verk. I *The Rise of the Novel* tecknar Watt bilden av den första romankaraktär, Robinson Crusoe, som förkroppsligar den nya kapitalistiska individualismen. Nu ska individen själv sätta upp sina ekonomiska, sociala och religiösa regler. Arbetet hyllas och då främst resultatet av detsamma. Ytterligare en, i mina ögon intressant aspekt, är Watts redogörelse för den moderna romanens födelse, som han

daterar till *Robinson Crusoes* tillblivelse. 1600-talets texter beskriver han som skildringar av det universella till skillnad mot Defoes roman där skildringen av en "vanlig människas" dagliga aktiviteter och hans inre tankar står i centrum. Hur individen/karaktern presenteras blir centralt. Defoes hjälte beskrivs inkännande, detaljerat och trovärdigt, vilket gör att läsaren kommer nära in på karaktären och kan identifiera sig med Robinson.<sup>9</sup> Watt benämner den tidigare traditionen "neo-classical generality" och Defoes berättarteknik för "realistic particularity".<sup>10</sup> Robinson Crusoe är en spegling av sin samtid, menar han. I Robinsons karaktär samlas de nya ekonomiska, religiösa och sociala attityder som uppstod under motreformationens England, något som Defoe i högsta grad förespråkade som en reaktion mot renässansens ideal. Michael Seidel tangerar detta och beskriver tre tendenser i Robinson Crusoes karaktär: ekonomisk, social och intellektuell frihet för individen. Ett exempel som Seidel tar upp är upphävandet av familjens makt, som han ser som central i Defoes roman. Därigenom blir ölivet en symbol för oberoende och självständighet.<sup>11</sup>

Flera forskare noterar att placeringen av protagonisten på en isolerad plats, som en ö, ger intressanta berättartekniska möjligheter. Oberoende av utomstående störande faktorer kan Defoe diskutera sin samtids spektrum av frågor kring religion, politik, moral och etik. Litteraturvetaren Martin Green ser *Robinson Crusoe* som ett inlägg i debatten för att utveckla den brittiska imperialistiska expansionen, likaväl som en roman om en individ som finner dolda resurser hos sig själv. I avsaknad av sin egen kultur bygger Robinson upp en egen kultur, grundad på sin fysik och sitt intellekt, skriver Green.<sup>12</sup> Romanen speglar västvärldens civilisationshistorias utveckling.

## Olika definitioner

Vad är då en robinsonad? Det spontana svaret kan synas vara en berättelse som ansluter till förebilden *Robinson Crusoe*. Men frågan är mer komplex än så. När man söker en definition finns ingen samstämmighet vare sig i ordböcker, handböcker eller hos andra forskare. Forskningen kring robinsonaden är, till skillnad mot forskningen om *Robinson Crusoe*, förhållandevis liten. Den viktigaste divergensen i definitioner eller presentationer gäller huruvida robinsonaden är en *imitation* av *Robinson Crusoe* eller inte.<sup>13</sup> De tidigare nämnda Watt och Green använder sällan begreppet robinsonad, istället talar de om "retellings", "Robinson Crusoe-stories" (Green) eller "imitations" (Watt), vilket indikerar *Robinson Crusoe*-versioner. En liknande inställning hade troligen J.A. Ahlstrand, anställd vid Kungliga biblioteket i Stockholm runt sekelskiftet 1800–1900, som skapat en imponerande samling av vad han



kallade robinsonader. Margit Hoffman, som studerat samlingen, påpekar dock att den till största delen innehåller olika versioner och utgåvor av *Robinson Crusoe*. Hon definierar robinsonad som en berättelse om en liknande situation som den Robinson Crusoe utsätts för, men med helt andra karaktärer inblandade.<sup>14</sup>

Två svenska forskare ger ytterligare ledtrådar. Göte Klingberg definierar robinsonad som att ”någon eller några har placerats i en sådan situation att de som Robinson Crusoe tvingats att med egen skicklighet utnyttja sina möjligheter.”<sup>15</sup> Stefan Mählqvist utesluter också Robinson Crusoe-karaktären och talar hellre om ”omdiktning” av Defoes roman.<sup>16</sup>

Jag ansluter mig till dessa resonemang eftersom jag i mina studier funnit att robinsonaderna i hög grad framstår som självständiga verk gentemot förebilden *Robinson Crusoe*. Defoes roman är inte en robinsonad, den agerar endast förlaga till begreppet. Min utgångspunkt blir därför att en robinsonad kan vara en imitation eller efterbildning endast ifråga om grundtemat överlevnad och berättelsens huvudförlopp – en eller flera individers kamp för överlevnad i en isolerad, främmande miljö.

Men denna definition känns ändå inte tillräcklig. Bland annat vill jag ha möjlighet att kunna skilja ut ö-romaner från robinsonaderna. Rese- eller äventyrsberättelser om människor som frivilligt lever isolerade på en öde ö, kanske för nöjes skull eller i sitt arbete, har endast ö-livet gemensamt med robinsonaden. Margit Hoffman beskriver dem som ”pseudo-Robinsonades”, det vill säga texter som av kommersiella skäl tillfogats epitetet ”Robinson” eller ”robinsonad”.<sup>17</sup>

Så hur urskilja en ”äkta” robinsonad? Intertextualiteten synes mig vara ett verkningsfullt instrument.<sup>18</sup> Varje genre eller litterär tradition skapas av någon form av intertextualitet, texterna genomkorsas av verbala lån, alltifrån öppna citat till mer eller mindre tydliga allusioner.<sup>19</sup> Judith Still och Michael Worton formulerar det så här: ”Every literary imitation is a supplement which seeks to complete and supplant the original”.<sup>20</sup>

Anders Olsson systematiserar den intertextuella forskningen i åtta motsatspar. Ett sådant som har bäring på robinsonaden är likheter/olikheter, eller gemensamma koder och erfarenhetsmönster i Todorovs anda. Ett annat motsatspar kallar Olsson ”explicita/implicita samband”, det vill säga att författaren på olika sätt hänvisar till andra författare alternativt försöker tränga bort andras röster. När det gäller robinsonaden är det min tro att de explicita sambanden överväger, här förekommer ingen ”anxiety of influence” med Harold Blooms ord, snarare handlar det om att upprätthålla ett tidigare angivet mönster och infria läsarnas förväntningar.<sup>21</sup> Detta gäller i högsta grad för robinsonaden och denna intertextualitet har visat sig vara lika överlevnadsduglig som karaktären Robinson Crusoe. Intertextualiteten går

som en röd tråd genom århundradena, ett ständigt pågående samtal mellan robinsonaderna och med *Robinson Crusoe*. Berättelserna är sammanbundna med varandra, de ger och tar från varandra, ”lär av varandra”, imiterar händelseförlopp och överför och anpassar motiv till ”sin” tid. Martin Green menar till och med att robinsonadförfattare ”claim to be correcting a precursor.”<sup>22</sup>

En utgångspunkt i mitt arbete är att formulera en stipulativ definition av robinsonaden utifrån olika intertextuella signaler, eller motiv. Green kallar dem ”recurrent motifs”, men han inskränker dem till skeppsbrottet, ön och isoleringen.<sup>23</sup> Jag har funnit fler motiv som intertextuellt binder samman robinsonaderna, trots ibland stora avstånd i tid och rum.

Motivet isolering, i första hand på en öde ö, är naturligtvis centralt. Ett annat motiv som jag finner centralt är ofrivillighet eller att vara oförberedd.<sup>24</sup> En skeppsbruten protagonist vet inte vad som kommer att hända och får sällan med sig någon packning. En upptäcktsresande däremot som planerar sin expedition i årtal kan inte kallas oförberedd. Ytterligare en intertextuell signal som jag vill uppmärksamma är allusioner på *Robinson Crusoe* eller andra robinsonader. Protagonisten ”känner sig som Robinson” eller ”gör som Robinson”. Ett exempel finns i upptakten till Frederick Marryats *Styrman Hurtig* där den unge William frågar sjömannen Hurtig: ”Har du någonsin råkat ut för skeppsbrott, som *Robinson Kruse gjorde*?”<sup>25</sup>

Det som dock framför allt slår en robinsonadläsare är hur berättelserna är uppbyggda innehållsmässigt. Enligt Stefan Mählqvist sönderfaller robinsonaden i två faser: Det första skedet skildrar dramatiskt kampen för överlevnad, den andra fasen är betydligt lugnare och skildrar hur protagonisterna ”bygger upp en egen tillvaro”, antingen genom att ”efterlikna de gamla samhällsmönstren” eller ”bryter mot det gamla samhället och ön förvandlas till något av en utopi”.<sup>26</sup> Mählqvists beskrivning finner jag dock tämligen kortfattad. I mina studier har jag nämligen funnit att robinsonaden oftast skildrar samma händelser som i *Robinson Crusoe* förvånansvärt troget i en slags ”grundhistoria”: skeppsbrottet; den första uppgivenheten; det förhållandevis snabba beslutet att ta sig i kragen; den första primitiva ”bostaden”, ofta i en grotta eller ett träd; byggandet av en säker boplats med en palissad; rekognoseringsturer; namngivandet av olika platser; insamlande av mat och infångande av husdjur; tillverkning av vapen, verktyg och kläder. Så inträder en period när det mesta är ordnat, protagonisterna kan börja njuta av livet. Då brukar framför allt de skeppsbrutna som är ensamma, precis som föregångaren Robinson, drabbas av håglöshet. Ofta blir de sjuka, men de inser snart att det enda som hjälper är dagligt hårt arbete. Så de tar nya tag och utvecklar sitt lilla samhälle ytterligare, ibland till en avbild av civilisationen därhemma. Att

finna fotspår i sanden och få besök av vildar är också vanligt förekommande händelser, förhållandevis ofta dyker dessutom en "Fredag" upp. Allt berättat i Defoes anda, det vill säga med realism och trovärdighet i detaljerna och inkännande karaktärsbeskrivningar.

Detta att aktörerna upplever liknande händelser som Robinson vill jag benämna motiviska markörer. I "grundhistorien" är varje händelse en motivisk markör.

Förutom kampen för överlevnad finns alltid ett ideologiskt eller psykologiskt syfte med en robinsonad, den vill lära läsaren något mer än att skaffa mat och tak över huvudet. Religion är ett huvudtema i 1800-talets robinsonader. Men de kan också behandla alkoholens negativa inflytande, rasism, demokrati, miljöförstöring, förhållandet herre-tjänare, familjens betydelse eller vänskapens positiva och negativa sidor.

## Nationella robinsonader

Att robinsonaden är en internationell tradition med nationella förtecken vill jag uppmärksamma som ytterligare ett sammanhållande intertextuellt "kitt" som binder samman robinsonaderna, något som tidigare uttolkare ofta förbigår. Namnet Robinson förekommer på alla språk och varje nation har "sin" Robinson: *Den franske ...*, *Den Schweiziske ...*, *Den svenske ...*, *Den norske ...* eller *Den grönländske ...*. I Ullrichs bibliografi finns en mängd nationsrobinsonader nämnda, främst från 1700-talet (i många fall är de förklädda reseskildringar, pseudo-robinsonader): *Den kurländske Robinson och den venetianska Robinsonskan* (1756), *Den judiske Robinson* (1759), *Den bayerske Robinson* (1729) *Den schlarraffenländske Robinson* (före 1724) är några exempel.

"Robinson" används alltså som en signal till läsaren om vad det är för sorts berättelse. Protagonister i robinsonader enligt min definition heter inte "Robinson", de har helt andra namn. Jag menar alltså att om protagonisten benämns Robinson är det inte en robinsonad, endast en version av Defoes roman. I *Den franske Robinson* (fra *Robinson et Robinsonne*, 1898) är huvudkaraktärernas namn Hans och Johanna. *Den svenske Robinson* heter Gustav Landcron, Erik Sjöblad alternativt Johannes Österman. *Den norske Robinson* kan heta Håkan Håkanson alternativt Karl och Hans.<sup>27</sup>

Allusioner på *Robinson Crusoe* eller andra robinsonader präglas också av nationell intertextualitet. Franska robinsonader anspelar helst på franska föregångare. I *Den franske Robinson* hänvisas visserligen till Defoes Robinson men även till Jules Vernes *Den hemlighetsfulla ön* (fra 1874). Anglosaxiska och nordiska robinsonader hänvisar i första hand till

anglosaxiska föregångare: *Robinson Crusoe* men också till Marryats *Styrman Hurtig* (eng 1841) eller Ballantynes *Korallön* (eng 1858).

En stipulativ definition vill jag således formulera sålunda:

En robinsonad är ett självständigt verk, en realistisk fiktionsberättelse med kampen för överlevnad som huvudtema. Den skildrar, psykologiskt inkännande och med stor detaljrikedom, en eller flera protagonister som isoleras och ofrivilligt tillbringar en period i en för dem främmande miljö. De bygger upp en fungerande tillvaro med hjälp av vad som finns i närmiljön och med hjälp av egna initiativ och sin uppfinningsrikedom. Berättelsen har alltid minst två plan; förutom kampen för överlevnad finns till exempel ett ideologiskt eller psykologiskt syfte. I texten antyds förbindelser med förebilden Robinson Crusoe via motiviska markörer och allusioner.

## Öjungfrun: Fiktionen anpassas till protagonisten

Med ovanstående resonemang vill jag visa att intertextualiteten är den stadiga grund som robinsonadstraditionen vilar på. Men varje robinsonad berättar dessutom en egen historia med grundhistorien som bas, med speciella incitament som gör den unik gentemot andra robinsonader. Detta vill jag visa med två exempel.

I *Öjungfrun. Robinsonad för unga flickor* (Gustaf Henrik Mellin, Stockholm 1832) divergerar berättelsen på flera sätt från robinsonadens intertextuella grundhistoria. Med den i minnet vill jag uppmärksamma dessa avvikelser eller snarare "omstöpningar" av motiviska markörer. Dessa omstöpningars viktigaste funktion i det här verket ser jag som att göra fiktionen trovärdig, att bibehålla det fiktionella kontraktet mellan berättare och läsare.<sup>28</sup> De är nämligen intimt sammanbundna med en ny sorts protagonist inom denna berättarform, en ung flicka. Tidigare var denne i princip alltid en vit, europeisk, man. Under 1800-talet träffar vi istället på familjer, grupper av pojkar eller flickor, en ensam flicka, två pojkar och en flicka, en färgad pojke eller ett djur.<sup>29</sup> Den motiviska markören "skeppsbrott" är ett exempel. Robinson Crusoe kastas i vattnet och tar sig med egen kraft i land, ensam. När robinsonaderna befolkas av barn och veka kvinnor ändras skeendet: Besättningen överger skeppet och protagonisterna blir kvar. Skeppet driver i land vid en ö, varifrån protagonisterna kan simma eller vada i land, eftersom stormen har bedarrat. Detta händer också unga Helena: Skeppet kilas fast mellan två klippor och hon kan föra sin blinde far i land. Det innebär att hon kan hämta livsnödvändigheter från skeppet som kläder, sysaker, knivar, en yxa och filter. Fadern har sitt elddon i behåll så de kan enkelt göra upp eld.

Markören ”den första uppgivenheten” skingrar far och dotter med ett allvarligt samtal istället för att hänge sig åt självömkan. De kommer överens om att Helena ska göra så gott hon kan även om ”du, min stackars flicka, är för svag för att förmå arbeta för två” men att hon i allt ska lyda pappans råd, eftersom han är den erfarne, trots att han är blind.<sup>30</sup> Detta är en viktig indikation för denna berättelse. En flicka kan mycket väl agera Robinson men 1832 lämnar man inte en ung flicka ensam i vildmarken, inte ens i litteraturen.

På en upptäcktsfärd inåt ön för att finna ett tryggt hem finner Helena en vacker dal med spår efter en boplats: Träd planterade i raka led, en köksträdgård, grottor med möbler, ugn, husgeråd och verktyg. Hon finner dessutom en inskription från den tidigare bebyggaren ”Albert Neville”. Detta ser jag som ytterligare en ”omstöpning” för att fiktionen ska bli trovärdig. Helena förväntas inte själv kunna bygga en trygg och funktionell bostad. Hennes far har inte möjlighet att bidra med någon arbetsinsats, han är handikappad av sin blindhet. Hans uppgift är snarare att agera som moraliskt och andligt ”förkläde” för Helena. Därför finns här en färdig bostad, allt är klart för inflyttning efter en del uppröjning och städning, vilket en protagonist som Helena kan betros med.

Helena samlar mat, de lever företrädesvis på frukt, grönsaker och ostron. Det enda som Helena bygger är en stega för att komma åt bananer och kokosnötter. Signifikativt är att hon dock behöver faderns hjälp att resa stegen.

När fadern dör är Helena naturligtvis förtvivlad och sörjer honom djupt. ”Grundhistorien” följs så till vida att denna förtvivlan gör henne håglös och slö, tills ”hennes behof började att framkalla hennes verksamhet”.<sup>31</sup> Andra protagonister brukar i detta läge befästa sitt hem, anlägga vattenkanaler eller gå på upptäcktsfärder. Helena syr nya kläder, tillverkar ett par skor och planterar vackra blommor. Detta är också motiviska markörer som anpassats till en ung flicka. Vi känner alla till Robinson Crusoes utstyrsel och att han byggde sin palissad av pålar och sand, Helena befäster sitt hem med blomrabatter.

Det framgår aldrig av texten hur lång tid Helena och hennes far tillbringade på ön. Men efter fyra ensamma år efter faderns död inträder en symbolisk Fredag i berättelsen, dock med en ny ”omstöpning”. En dag anländer ett skepp till ön och precis som Robinson Crusoe blir Helena rädd och gömmer sig. Hon ser att besättningen installerar en man på en bår i ett tält på stranden. Mannen visar sig vara hennes bror Johan som i flera år sökt efter henne och fadern. Han har blivit ilandsatt eftersom han blev sjuk på skeppet och man fruktade pesten. Om tre månader ska skeppet återvända för att se om Johan är i livet.

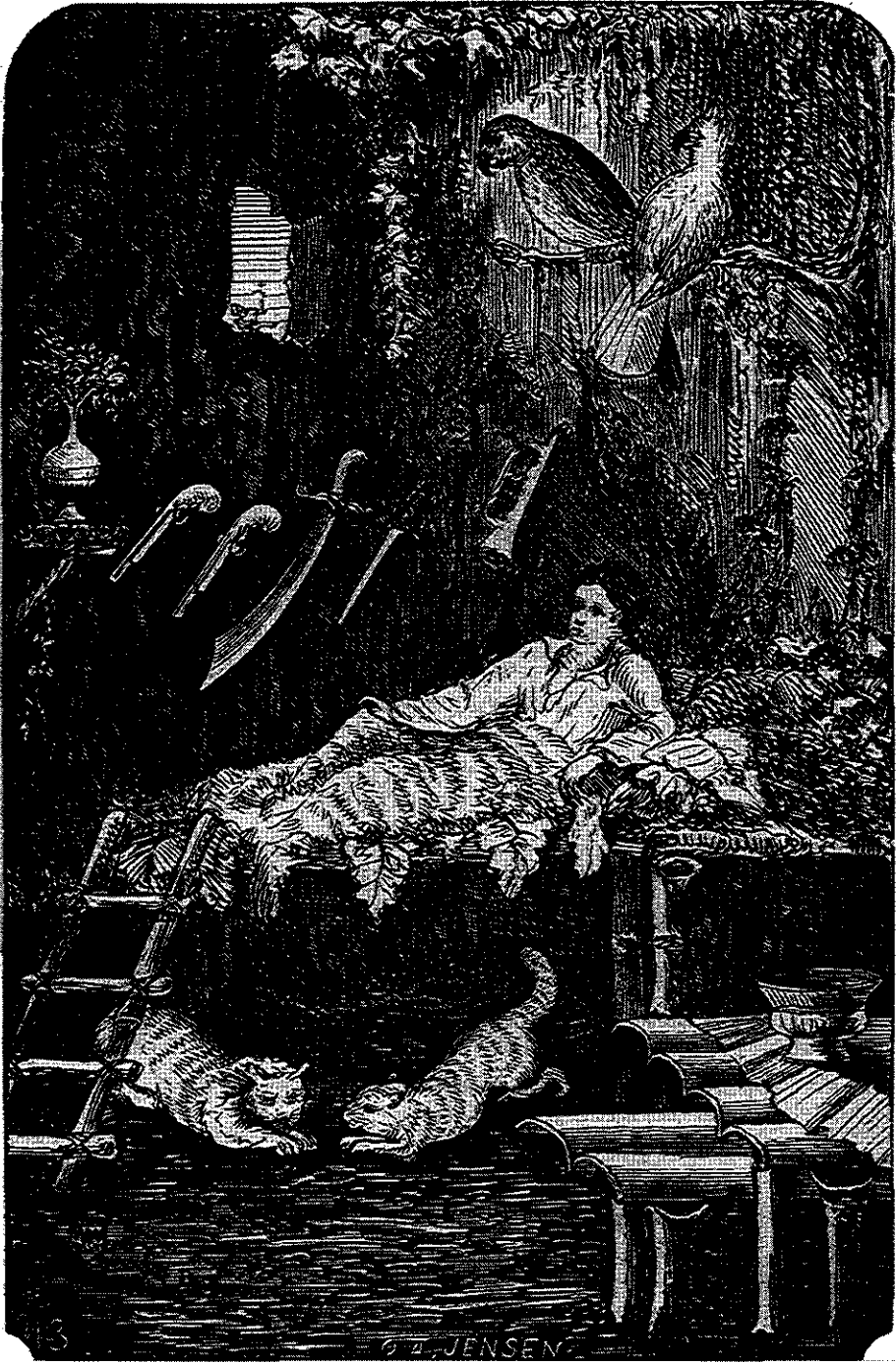
Nu återupprättas det patriarkala styret: Johan kräver att Helena flyttar ut ur grottorna eftersom de, enligt hans mening, kan rasa när som helst. Denna insikt har alltså inte Helena haft och eftersom fadern var blind kunde inte heller han göra en sådan bedömning. Johan tar kommandot och det patriarkala draget förstärks av att det är Johan, familjens nya överhuvud, som med "sitt" skepp faktiskt räddar henne och tar med henne hem.

Förutom de här skildrade avvikelserna från robinsonadens intertextuella grundhistoria innehåller *Öjungfrun* även intressanta narratologiska avvikelser. *Robinson Crusoe* utmärks i hög grad av stor detaljrikedom i beskrivningar av till exempel tillverkning av vapen eller hur det går till att tillverka lerkrukor. Ett viktigt tema är tålmod: Allt är möjligt, "ge inte upp!" Berättelsen om Helenas ö-vistelse präglas snarare av romantiska (kvinnliga?) skildringar av naturupplevelser – "den oändliga prakt, hvarmed världens ljus firade sin nedgång" – och hennes längtan efter dem där hemma.<sup>32</sup> Vid tre tillfällen skriver hon "brev" på palmlblad till sin mor och till Gud, där hennes innersta tankar framträder. Ofta känner Helena en "stilla glädje", upplever en "stilla insomning" eller "denna herliga natur". En mild, kvinnlig, av den romantiska traditionen färgad natur framträder. I hennes och faderns innerliga kärleksbetygelser till varandra frammanas den kristliga kärleken till nästan. Även dessa berättartekniska avvikelser från förebilden vill jag föra upp på kontot fiktionens trovärdighet, men även som en anpassning till en ny publik. Det återkommer jag till.

Trots dessa avvikelser, "omstöpningar", finner jag det fullt möjligt att utnämna *Öjungfrun* till en robinsonad inom ramen för min definition, eftersom majoriteten av mina "krav" är företrädda. De här presenterade avvikelserna från grundhistorien visar snarare på verkets självständighet gentemot förebilden *Robinson Crusoe* och berättarformens anpassningsförmåga till sin samtid. *Öjungfrun* är till exempel fullt möjlig att läsa som en pedagogisk text om unga flickors sociala skolning.

## Håkan Håkanson: Fiktionen anpassas till äventyret

I mitt nästa exempel är protagonisten en vit, europeisk man. Därmed kan det tänkas troligt att denna berättelse i högre grad överensstämmer med robinsonadens intertextuella grundhistoria. Men även *Håkan Håkanson. En norsk Robinson* (sv 1875) är ett självständigt verk med egna "specialiteter".<sup>33</sup> Här har jag inte funnit "omstöpningar" som anpassar fiktionen till protagonistens färdigheter som i *Öjungfrun*. Istället uppträder "omstöpningar" av historien som ger berättelseformen en ny riktning. Jag talar om äventyret.



*Håkan Håkanson i sitt hus.*

Till skillnad från Helena är Håkan väl rustad för ett Robinsonliv. När han drabbas av skeppsbrott är han blott lite äldre än Helena, 16–17 år mot Helenas 14, men erfaren styrman och överlevare. I likhet med andra robinsonader med yngre protagonister överger besättningen det sjunkande skeppet. Håkans vän Jens samt den unga passageraren Mary undkommer i en jolle. Håkan däremot kastas upp på ön som skeppet gått på grund vid. Till skillnad mot Robinson Crusoe och Helena har han till en början endast en liten fällkniv och alltså inga förnödenheter från fartyget. Men Håkan är som sagt en född överlevare.

Han inreder sitt hem i ett enormt ihåligt träd och finner sig väl tillrätta. En ”omstöpning” som på sätt och vis förenar *Öjungfrun* och *Den norske Robinson* är att båda protagonisterna finner köksträdgårdar med förvildade grönsaker efter tidigare bebyggare. Varken Helena eller Håkan är jägare eller odlare. De får odlingsarbetet ”serverat” av tidigare strandsatta. När det gäller *Öjungfrun* finner jag det naturligt att detta är en ”omstöpning” av grundhistorien med den funktion som jag tidigare nämnt, nämligen att göra fiktionen trovärdig i förhållande till protagonistens förmågor. När det gäller *Den norske Robinson* ser jag däremot den övergivna köksträdgården som en ”omstöpning” från grundhistoriens överlevnadstema till en modernare robinsonadtradition (senare delen av 1800-talet men framför allt under 1900-talet första del) där äventyr med sjörövare och skatter överskuggar skildringar av protagonistens överlevnadsmödor. Den inledande delen av berättelsen om Håkan innehåller några detaljerade skildringar i Defoes anda, men den andra delen koncentreras på äventyret. Liksom Robinson Crusoe får Håkan besök av vildar, men istället för Fredag har vildarna med sig Mary, passageraren från det förlista skeppet. Håkan fritar henne, återförenas med Jens, de lyckas nedgöra sjörövarna och kan lägga beslag på en stor silverskatt. Tillsammans bygger de en båt, en norsk fiskebåt, och seglar hem till Norge. I jämförelse med dessa fartfyllda händelser kan det synas som att en skildring av Håkans arbete med jordbruk inte längre fyller någon funktion. En annan orsak till övervikten på äventyr kan vara av kommersiellt slag, en anpassning till de allt fler yngre läsare som bokmarknaden fick i slutet av 1800-talet.

Trots denna divergens mot grundhistorien och det avslutande äventyret (som inte ingår i min definition) är det svårt att avfärda denna berättelse från robinsonadtraditionen. Till största delen skildrar nämligen denna norska robinsonad en människas kamp för överlevnad i en främmande miljö, berättad med stor detaljriktighet, berättarglädje och realism. Som en parallell till *Öjungfrun* går det att utnämna *Håkan Håkanson* till en lärobok för unga mäns skolning. Att berättelsen därefter övergår till äventyr vill jag se som ett exempel på att robinsonaden som berättarform förnyas i



enlighet med sin samtids konventioner. Robinsonaden får en ny funktion, från ett pedagogiskt instrument till en underhållande angelägenhet för unga läsare.

## Underdåniga svenskar och hurtiga norrmän?

För att sammanfatta presentationerna av dessa två nationella robinsonader vill jag återknyta till robinsonadernas nationella intertextualitet. Går det att skönja ett mönster, nämligen att idéer om nationalitet odlas i de nationella robinsonaderna? Att robinsonaden som berättarform har använts i nationalismens tjänst? För att svara på de frågorna krävs mer långtgående studier och att utifrån en robinsonad göra grova generaliseringar om nationaliteter ("skottar är snåla") är kanske att gå ett steg för långt. Men både i *Öjungfrun* och i *Den norske Robinson* har jag funnit särskiljande motiv som i en lätt generaliserande anda kan hänföras till omgivningens bild av svensk respektive norsk mentalitet. I de svenska robinsonaderna finns ett genomgående motiv: protagonisterna låter sig gärna ledas av en äldre, manlig karaktär. Helena lyssnar på och lyder sin far och senare sin bror. Den unge Johannes Östman har flera mentorer under sina resor, som doktor Dumont.<sup>34</sup> Erik Sjöblad får många goda råd av en landsman i Rio de Janeiro som han har nytta av under sina år som skeppsbruten.<sup>35</sup> De drabbas ofta av svårmod, ber Gud om hjälp och längtar hem. En slutsats som är möjlig att dra är att svenskar är osjälvständiga och underkastar sig äldre auktoriteter inom familjen, släkten, staten och kyrkan.

Håkan Håkanson, en norsk "Robinson", finner sig snabbt i situationen och klarar sig galant på egen hand. Kunskaperna finns, färdiga att användas. När en norsk protagonist inser att han är på en öde ö kavlar han bokstavligen upp ärmarna, spottar i nävarna och sätter igång att överleva. I norska robinsonader är huvudpersonen dessutom sällan ensam. Protagonisten har en eller flera kamrater (i ungefär samma ålder) i sin närhet, vänskapens positiva såväl som negativa sidor är ett viktigt tema. Det självklara sätt på vilket karaktärerna vistas i och lyckas överleva i en främmande natur särskiljer också denna nations robinsonader från andra. Anglosaxiska, tyska och franska robinsonader från 1800-talet kännetecknas av behovet att bemästra naturen, så icke i de norska (eller i de svenska). Går det att dra någon slutsats om det norska sinnet utifrån det? Att generalisera är som sagt vanskligt, men det är svårt att undvika att associera till en anda av norsk "hurtighet" och livsglädje.

Oavsett det vanskliga i att söka den här typen av nationella särdrag hos en protagonist tror jag att detta intertextuella "kitt" i robinsonaderna,

framför allt runt sekelskiftet, var en viktig förutsättning för dessa berättelsers överlevnad hos den breda publiken.

Robinson Crusoe överlevde drygt 28 år på en öde ö, med sina händer byggde han upp sin tillvaro på nytt. Alla hans efterföljare – unga, gamla, vita och färgade protagonister i de efterföljande robinsonaderna har följt i hans fotspår. Helena och Håkan överlever sina ofrivilliga ö-vistelser. Det gör också robinsonaden, den självskrivna överlevaren i berättarkonsten. Med denna korta genomgång hoppas jag ha kunnat visa att arbetet med att söka de intertextuella trådarna, lån av och hänvisningar till föregångarna, i berättarformen robinsonad är ett fascinerande studium med många bottnar. Det finns många spår att följa i sökandet efter orsaken till robinsonadens förmåga att överleva.

## NOTER

- 1 Hirn, Yrjö, *Ön i världshavet* (Stockholm 1928), s. 36.
- 2 *Robinson Crusoe* sägs vara den mest översatta och spridda boken i världen förutom Bibeln. Det finns belägg för att romanen översattes till holländska, franska och tyska redan 1720, året efter dess utgivning. Därefter har *Robinson Crusoe* översatts till ett flertal språk, bland annat maori, bengali och malajiska. Redan 1738 utkom den i Sverige i en förkortad version. Episoden med Robinson Crusoes 28-åriga vistelse på sin öde ö har dessutom satts upp som teaterpjäs och balett. (Se till exempel Hirn, s. 219-221 eller Winqvist, Margareta, *Den engelske Robinson Crusoes sällsamma öden och äventyr genom svenska språket*, s. 24).
- 3 *The Oxford English Dictionary*, volume XIV (Clarendon Press, Oxford, 1989), s. 6, uppslagsord "Robinsonade". Enligt detta uppslagsverk benämns liknande verk före 1719 "prerobinsonades".
- 4 Utgiven som ungdomsroman med titeln *Ön Klippenborg* av Carl Lappe, (fr 1731-1743, ty 1823, sv 1837).
- 5 Hirn, s. 375. Hirn räknar in denna roman bland erotiska statsromaner, enligt hans gruppering.
- 6 Ullrich, Hermann, *Robinson und Robinsonaden* (Weimar, 1898).
- 7 *Ibid*, s. 152.
- 8 Ett av de mer kända exemplen från ekonomins horisont är Karl Marx, som hävdar att Robinson Crusoe inte kan användas som exempel i produktionsprocessen, eftersom han var ensam på ön och inte hade vare sig marknad eller konkurrens. (Karl Marx, *Capital, A critique of Political Economy, vol 1*. Penguin, 1971, s. 171).

- 9 Denna identifikation omvittnas av många forskare. "Läsaren sympatiserar med Robinson", skriver till exempel Hirn, s. 211.
- 10 Watt, Ian, *The Rise of the Novel* (London, 1957, pimlico 2000), s. 17.
- 11 Seidel, Michael, *Robinson Crusoe. Island Myths and the Novel* (Boston, 1991), s. 9f.
- 12 Green, Martin, *The Robinson Crusoe Story* (Pennsylvania State University, 1990), s. 200.
- 13 *Svenska akademis ordbok, SAOB*, har två definitioner av robinsonad: Den litteraturhistoriskt inriktade beskriver begreppet som "ett litterärt verk som utgör en imitation" av Defoes roman. Den mer allmänna talar om någons frivilliga eller ofrivilliga vistelse på en obebodd ö med upplevelser liknande Robinson Crusoes (uppslagsord "robinsonad").
- 14 Hoffman föreslår därför att samlingen snarare borde kallas "Robinsoniana or Robinson and Robinsonades". Hoffman, Margit, The J.A. Ahlstrand Collection of Robinsonades at the Royal Library in Stockholm, s. 142–149 ur *Otium et Negotium. Studies in Onomatology and Library Science presented to Olof von Feilitzen* (Stockholm, 1973), s. 144.
- 15 Klingberg, Göte, *Kronologisk bibliografi över barn- och ungdomslitteratur utgiven i Sverige 1591–1839* (Stockholm, 1967), s. 15.
- 16 Mählqvist, Stefan, Tillbaka till paradiset. Kring en robinsonad av Gustaf Janson ur *Läskonst, Skrivkonst, Diktkonst, Till Thure Stenström 12/4 1987* (Vänersborg, 1987, red Hellström m fl.), s. 163.
- 17 Hoffman, s. 144.
- 18 Även om begreppet myntades 1966 av Julia Kristeva går det att finna intertextuella ansatser hos både Platon och Aristoteles, dock under benämningen imitation. *Intertextuality, Theories and practices*, ed M. Wornton och J. Still (Manchester University Press, 1990), s. 2–6.
- 19 I *Palimpsestes* har Gérard Genette brutit ned det intertextuella begreppet i fem subkategorier. *Palimpsestes: la littérature aug second degré* (Paris, 1982)
- 20 *Intertextuality, Theories ...*, s. 7.
- 21 Olsson, Anders, Intertextualitet, komparation och reception ur *Litteraturvetenskap – en inledning*, red Staffan Bergsten, (Lund 1998), s. 51–67.
- 22 Green, s. 201.
- 23 Ibid., s. 3.
- 24 De flesta uttolkare bortser från detta faktum. Jag har dock funnit gehör för ofrivillighet som "krav" för en robinsonad hos framför allt Mählqvist, han skriver om "ofrivilliga öbor". S. 163. Se även not 13 (SAOB).
- 25 Marryat, Frederick, *Styrman Hurtig* (första utg 1841, Stockholm, Månocket, 1982), s. 5. (Min kursivering). Det här är ett exempel på att robinsonader, såväl som *Robinson Crusoe*, kan uppträda i olika versioner. Marryats roman har bland annat även utgivits med titeln *Den nye Robinson eller Pacifics skeppsbrott* (sv, Stockholm, 1883).
- 26 Mählqvist, s. 163.
- 27 Karl och Hans återfinns i *Den norske Robinson* (Adeler, Otto D, no 1894+1945). Liksom i berättelsen om Håkan Håkanson är vänskap ett huvudtema. Eftersom jag ännu inte funnit någon svensk översättning får Adellers robinsonad en underordnad roll här.
- 28 Staffan Björck låter berättaren förklara detta kontrakt så här: "jag berättar för dig, och du hör på, och vi ska bägge två vara allvarliga och låtsa, att det är sant." Björck, Staffan, *Romanens formvärld* (Lund, 1953, 1983), s. 57.
- 29 Hunden Trofast är en intagande hjälte när han lever Robinsonliv tillsammans med sin

- husse John. (*Boken om Trofast*, anonym förf, utgiven som novell i *Allers Familje-Journal*, Hälsingborg, 1925.)
- 30 Mellin, Gustaf Henrik, *Öjungfrun. Robinsonad för unga flickor* (Stockholm, 1832), s. 39.
- 31 *Ibid.*, s. 132.
- 32 *Ibid.*, s. 25.
- 33 Ytter, Falck, *Håkan Håkanson. En norsk Robinson* (sv, Stockholm, 1875).
- 34 Holmström, C F A, *Den svenska Robinson eller Johannes Östmans underbara och märkvärdiga öden*, (Stockholm, 1851).
- 35 Juell-Hansen, Niels, *Erik Sjöblad. Den svenske Robinson* (Lund, 1882).

# Summ – Summ – Simm – Simm – Trrr – Trrr:

Klangrelaterade gestaltsmedel i  
E.T.A. Hoffmanns saga "Das fremde Kind"

Av Barbara Knochenhauer

E.T.A. Hoffmanns (1776–1822) saga "Das fremde Kind" utkom första gången 1817 i andra delen av sagosamlingen *Kinder-Mährchen*, och två år senare kom den, tillsammans med hans första saga, "Nußknacker und Mausekönig", att ingå i *Die Serapions-Brüder*.<sup>1</sup> Eftersom detta är en Hoffmann-text som många känner till, men kanske färre har läst, ger jag först en kort resumé. Handlingen kretsar kring de båda syskonen Felix och Christlieb von Brakel och deras möte med 'det främmande barnet', en androgyn sagogestalt med drag av Jesusbarnet, som dyker upp en dag när de leker i skogen. En annan central gestalt är den lärde magister Tinte, en ondsint varelse som framträder än i mänsklig gestalt, än i flughamn. Familjen von Brakel får en dag besök av släktingar från staden som har med sig mekaniska leksaker åt Felix och en stor docka åt Christlieb. Barnen råkar snart ha sönder presenterna, och kastar besviket in de trasiga sakerna bland buskarna. Nästa dag möter de det främmande barnet, som Felix ser som en pojke, och Christlieb som en flicka. De leker tillsammans och barnet berättar om sitt hemland och om sin moder fedrottningen, vid vars hov det en dag dyker upp en ny minister, den lärde Pepasilio som förstör för alla, skadar barn och djur, och tillsammans med sitt anhang dränker hela palatset och dess omgivning i en svart vätska. När han antar gestalten av en stor fluga förstår alla att han är den elake gnomkungen Pepser. Men de blir av med honom, och hans undersåtar slås ihjäl av femhundra barn utrustade med flugsmällor. När det onda är borta försvinner så den svarta färgen och allt blommar åter. Efter sitt möte med det främmande barnet kommer Felix och Christlieb hem och där väntar deras nye informator magister Tinte, en kort och satt, flugliknande man, som gör barnen obehagliga till mods. Under en promenad förvandlas han sedan till en stor, osmaklig fluga. Felix och Christlieb rusar förskräckta hem till föräldrarna, och strax därefter kommer Tinte farandes ut ur skogen, i sin fluggestalt. Barnens far, Thaddeus von Brakel, jagar iväg honom med en flugsmälla, men efter denna incident tacklar han av och dör, släktingar tar över hemmet, och fru von Brakel och barnen tvingas iväg. Sagan slutar med att det främmande barnet visar sig igen

för de tre och försäkrar att allt ska gå bra, bara de behåller det främmande barnet i sina hjärtan.

Hoffmann-forskningen har ofta fokuserat på optiska aspekter av texterna, t ex Yvonne Jill Kathleen Holbeche: *Optical Motifs in the Works of E. T. A. Hoffmann* (1975). Ett framträdande drag i hans författarskap som är långt mindre beaktat, är förekomsten av klangrelaterade element som ger läsaren förutsättningar att *höra* vad som sker i texten. I det följande pekar jag främst på förekomsten av ljud- och rytmrelaterade element i valda episoder, och jag fokuserar härvid på två händelseförlopp rörande metamorfoser som sker i berättelsen. Det ena skildrar magister Tintes förvandling till fluga, och det andra beskriver hur de bortslängda leksakerna blivit levande.

Man kan, något förenklat, säga att handlingen utspelar sig i två världar; en verklig där barnen Felix och Christliebs liv hemmavid skildras, och en fantastisk ute i skogen där deras möten och lekar med det främmande barnet skildras. Endast en gång möts dessa båda världar, och det sker genom magister Tinte som rör sig mellan världarna och för med sig det fantastiska in i familjen von Brakels trygga hem. Men när han kommer surrande in i deras vardagsvärld förvandlad till fluga, förblir ändå hemmet stadigt förankrat i verkligheten, genom föräldrarnas reaktion när magister Tinte och det fantastiska sjasas iväg. Günter Wöllner konstaterar i sin studie *E. T. A. Hoffmann und Franz Kafka* (1971) att magister Tinte är den ende som rör sig mellan båda världarna, och att han därigenom utgör förbindelselänken mellan sagohandlingen och den realistiska handlingen. Det främmande barnet personifierar det godas princip; det är den oförfälskade naturen, obesmittad av civilisationen. Medan Tinte rör sig på ett magiskt sätt mellan de båda världarna, kan det främmande barnet i viss mån växla mellan världarna, men det närmar sig aldrig civilisationen, utan är bundet till naturen, till skogen.<sup>2</sup>

När det främmande barnet visar sig första gången, sker det till skildringen av växande ljussken och underbara klanger:

So wie lichter und lichter der Schein durch das Gebüsch strahlte, so wie lauter und lauter die wundervollen Töne erklangen, klopfte den Kindern das Herz, sie starrten hinein in den Glanz und ach! sie gewarten daß es das von der Sonne hell erleuchtetet holde Anlitz des lieblichsten Kindes war, welches ihnen aus dem Gebüsch zulächelte und zuwinkte.<sup>3</sup>

Syskonen ser ljus och hör ljud som ökar i styrka och intensitet (även deras hjärtan klappar högre), tills de slutligen ser upphovet till fenomenen. Det är det främmande barnet som dyker upp, och typiskt för Hoffmann är hur sinnesintrycken föregår förklaringen till vad som orsakar dem. Ljud och ljus förekommer här parallellt vid förbådandet och presentationen av det

främmande barnet. Genom hela sagan finns ett synestetiskt spel mellan olika sinnesintryck där ljus och mörker respektive musik och tystnad fungerar i ett mot- och samspel där de både kontrasterar varandra och förstärker varandra. Och i beskrivningen av hur det främmande barnet leker med Felix och Christlieb och visar dem naturen som lekplats, är ljuden framträdande i den bild som målas upp när de tre svävar uppåt tillsammans. Starka färger accentuerar skönheten och livsglädjen i naturen:

[...] nun schwebten sie auf im goldenen Purpur des Abendrots und das lustige Volk der bunten Vögel schwärmte und lärnte um sie her – das war ein Jauchzen und Jubeln! – In den glänzenden Wolken, wie in wogenden Flammen erblickte Felix die herrlichsten Schlösser von lauter Rubinen und andern funkelnden Edelsteine [...].<sup>4</sup>

Felix och Christlieb får genom sin nya lekkamrat tillgång till ett rike av vackra luftslopp och tyngdlöshet – i sällskap med det främmande barnet bärs de av fantasins vingar, och naturen öppnar sig för dem i all sin rikedom: de får gåvan att kunna tala med fåglarna och blommorna, och de rör sig i en värld som flödar av färger. Lothar Pikulik menar i sin *E.T.A. Hoffmann als Erzähler* (1987), att det främmande barnet är barndomen *in persona*, och att i detta väsen framträder för Felix och Christlieb barndomens hela förtrollning; att kunna förstå naturens språk och musik, gåvan att förvandla naturen till en lekvärld där man, som alla andra väsen, är barn till den stora Modern. Han noterar att det främmande barnet inte bara lever i överensstämmelse med naturen, utan det är i själva verket en symbol för den odelade enheten, eftersom det är androgynt, och ännu ej differentierat i manligt och kvinnligt.<sup>5</sup>

Textens onda genius, magister Tinte är alltså i själva verket den elake gnomkungen Pepser, en demonisk jordande som har förvandlats vid flera tillfällen, och vars flugkropp är hans ursprungliga gestalt. Den förvandling han genomgår till fluga kan ses som en yttre manifestation av hans inre egenskaper. Namnsymboliken är också uppenbar eftersom Tinte betyder bläck, och den svarta färgen här symboliserar ondskan. Tillsammans med sitt anhang av blint lydande undersåtar, är målet för honom att dränka fedrottningsens rike i en svart vätska:

Das Abscheulichste war aber wohl, daß er mit Hülfe seiner Gesellen die schönen funkelnden Edelsteine des Pallastes, die bunt schimmernden Blumen, die Rosen und Lilienbüsche, ja selbst den glänzenden Regenbogen mit einem ekelhaften schwarzen Saft zu überziehen wußte, so daß alle Pracht verschwunden und alles tot und traurig anzusehen war. Und wie er dies vollbracht, erhob er ein schallendes Gelächter und schrie, nun sei erst alles so wie es sein solle, denn er habe es beschrieben.<sup>6</sup>

Död och sorgsen är Tintes becksvarta värld, där bläcket symboliserar den typ av bildning och fyrkantiga vetenskap som inte lämnar någon plats åt fantasin. Det fantastiska kan varken beskrivas eller förklaras och måste alltså ge vika för förnuftet. Men Pepsers försök att störta fedrottningen från tronen misslyckas, och han själv och allt det han och hans svarta bläck står för, fördrivs och besegras av fantasin. I upplysningens och bildningens svarta bläck finns också en koppling till en annan Hoffmann-saga, ”Der goldene Topf”, där huvudpersonen, studenten Anselmus som kommer från den verkliga världen, genom sitt inträde i arkivarie Lindhorts hus träder in i den fantastiska världen. Pennan och bläcket vållar Anselmus stora problem innan han behärskar skrivkonsten och kan (be)skriva världen, och när han sätter sig vid pulpeten för att med bläck och fjäderpenna ta sig an kopierandet av gamla pergamentblad, utgör skrivandet en plats där den fantastiska och den reella världen möts (även om Anselmus i slutet av sagan väljer att gå över till den imaginära världen från den verkliga).<sup>7</sup>

Redan när barnen möter sin informator första gången, framstår han som en motbjudande individ:

Der Mann mochte kaum mehr als einen halben Kopf höher sein als Felix, dabei war er aber unternetzt; nur stachen gegen den sehr starken breiten Leib die kleinen ganz dünnen Spinnenbeinchen seltsam ab. Der unförmliche Kopf war beinahe viereckig zu nennen, und das Gesicht fast gar zu häßlich, denn außerdem, daß zu den dicken braunroten Backen und dem breiten Maule die viel zu lange spitze Nase gar nicht passen wollte, so glänzten auch die kleinen hervorstehenden Glasaugen so graulich, daß man ihn gar nicht gern ansehen mochte. Übrigens hatte der Mann eine pechschwarze Perücke auf den viereckigten Kopf gestülpt, war auch von Kopf bis zu Fuß pechschwarz gekleidet und hieß: Magister Tinte.<sup>8</sup>

Hela presentationen av magistern beskriver ju egentligen något slags insekt, med den satta kroppen och de små spindelbenen, och inte minst, de utstickande, glimmande ögonen. Han framstår som en kroppsligen närmast abnorm figur, därtill med becksvart peruk och klädsel. Han betar sig både märkligt och obehagligt: när barnen räcker fram händerna för att hälsa på honom, har han gömt en nål i handen som de båda sticker sig illa på, och han ställer sig sedan att skratta åt deras gråt och ilska:

[...] dabei stemmte er beide Hände in die Seite und lachte immer fort, welches aber zuletzt so widerlich klang wie der Ton einer verdorbenen Schnarre.<sup>9</sup>

I de sista orden, ”verdorbenen Schnarre”, får man också en aning om vilka läten som är naturliga för Tinte: ”Schnarre” betyder harskramla, ett slags äldre, högljutt skrammel- och oljudsinstrument som används dels vid jakt



för att driva villebråd, dels som leksak under karnevalen att föra oljud med. Här handlar det dessutom om en trasig harskramla, varför ljudet torde vara av raspig karaktär, men sannolikt fortfarande genomträngande. Magister Tintes röst övergår således från den mänskliga stämman han lagt sig till med när han antagit människohamn, till ett läte som väl sannolikt ligger mera för honom och som kan associeras med en flugas surrande – men kraftigt förstärkt.

Något senare i texten följer en skildring av hur de båda barnen, som är vana att vistas ute och leka nästan jämt, nu sitter inne om dagarna för att ta del av den nye informatorns kunskaper. De har svårt att koncentrera sig och drömmer sig bort, ut i skogen till sin nya lekkamrat, det främmande barnet, och de slutar lyssna på sin magister. I hans ilskna reaktion på denna ohörsamhet kommer så en beskrivning av ljud han yttrar, och här förebådas den förvandling från människa till fluga som sker senare i texten. Även hans beteende spelar in i den bild som börjar växa fram av honom:

Der wurde aber denn ganz zornig, schlug mit beiden Fäusten auf den Tisch und brummte und summte und schnarrte und knarrte: 'Pim – Sim – Srrr – Knurr – Krrr – Was ist das! – aufgepaßt!'<sup>10</sup>

Här finns de fyra onomatopoetiska orden "brummte", "summte", "schnarrte" och "knarrte" som sedan, i omkastad ordning avseende de två sista orden, går igen i själva förvandlingsmomentet, som strax ska kommenteras. Efter dem kommer en intressant liten replik, vilken i sin tur – avseende de fem oartikulerade ljuden – pekar fram mot den scen i vilken herr von Brakel jagar iväg Tinte med en flugsmälla. I rena ilskan hittar magistern först inga ord, utan återfaller till sina naturliga läten, för att dock samla sig mot slutet och få fram tre enstaviga ord och ett längre, trestavigt, vilka följer varandra rytmiskt sett med en betoning på sista stavelsen i båda fallen, samtidigt som assonanzen markerar och understryker ett korthugget sätt att tala: "Was ist das! - aufgepaßt!" Vid dessa två ovan citerade tillfällen kan Tintes övergång från människa till fluga sägas anteciperas. Vid barnens första möte med honom beskrivs hans yttre, och vid scenen i skolsalen hur han låter.

Efter detta bestäms att de tre ska vara ute i skogen en stund varje dag. De går ut på promenad, och under denna skrämmer magister Tinte både Felix och Christlieb genom sitt beteende: han hånar de båda barnen när de talar lyriskt om den vackra naturen, han rycker upp blommor med rötterna och slänger bort dem, och han kastar sten på en grönsiska som faller död till marken. Syskonen ser sig om efter undsättning och får syn på det främmande barnet som de springer fram emot ropandes på hjälp. Bakom dem förvandlas magister Tinte:

Aber hinter den Kindern brummte und summte und knarrte und schnarrte es auf entsetzliche grausige Weise. Der Magister Tinte hatte sich umgestaltet in eine große scheußliche Fliege, und recht abscheulich war es, daß er dabei doch noch ein menschliches Gesicht, und sogar auch einige Kleidungsstücke behalten. Er schwebte langsam und schwerfällig auf, offenbar um das fremde Kind zu verfolgen.<sup>11</sup>

Förvandlingen uttrycks främst ljudmässigt. I den första meningens "brummte und summte und knarrte und schnarrte" sker själva övergången där Tinte förvandlas till fluga. I den andra meningen är förvandlingen ett faktum; "hatte sich umgestaltet in eine [...] Fliege". Barnen *hör* således förvandlingen innan de ser den. Först vid "ein menschliches Gesicht" och "einige Kleidungsstücke" *ser* de Tinte i hans för dem nya skepnad. Den groteska och onaturligt stora uppenbarelse han utgör understryks i de tröga, tunga rörelser som beskrivs i den sista meningens "schwebte langsam und schwerfällig auf". Den första meningens rymmer tre rimmade tvåtal av vilka de första två utgörs av de onomatopoetiska ord som anger Tintes läten: "brummte und summte" och "knarrte und schnarrte". Det sista tvåtalet, "entsetzliche grausige" utgörs av två ord som beskriver ljuden utan att i sig vara ljudhärmande. Som ett sista tvåtal förstärker de dessutom den rytm som automatiskt uppstår genom själva uppställningen av "brummte und summte und knarrte und schnarrte" i par om par med ett "und" mellan varje verb. Denna rytm initieras redan i assonansen i "hinter den Kindern" som inleder meningen. Man kan också notera en stegring i ljudintensitet från "brummte und summte", som båda är lågfrekventa ljud som bärs av det nasala *m*-ljudet, till "knarrte und schnarrte", som betecknar kraftigare läten som genom sina *r*-ljud blir mera högfrekventa och hårdare.

Tinte dyker sedan upp hemma hos familjen von Brakel som just ska sätta sig till bords utanför huset och äta sin enkla kvällsvard av mjölk och bröd. Fru von Brakel har just berättat för sin man att hon ofta kommit på den märkliga magistern med att nosa omkring i köket och surrande och summande snaska på sockret. Citatet som följer är långt, men för att kunna tillgodogöra sig hela rörelsebilden, är det viktigt att läsa scenen obruten. Alltså, Tinte kommer rusandes ut ur skogen:

In der Tat kam der Magister Tinte den Birken-Gang herauf, aber ganz verwildert mit funkelnden Augen, zerzauster Perücke im abscheulichen Sumsen und Brummen sprang er von einer Seite zur andern hoch auf und prallte mit dem Kopf gegen die Bäume an, daß man es krachen hörte. So herangekommen, stürzte er sich sofort in den Napf, daß die Milch überströmte die er einschlürfte mit widrigem Rauschen. 'Aber um tausend Gotteswillen, Herr Magister Tinte, was treiben Sie?' rief die Frau von Brakel. Sind Sie toll geworden, Herr Magister, plagt Sie der böse Feind? schrie der

Herr von Brakel. Aber alles nicht achtend schwang sich der Magister aus dem Milchnapf, setzte sich auf die Butterbröte hin, schüttelte die Rockschoße und wußte mit den dünnen Beinchen geschickt darüber hinzufahren und sie glatt zu streichen und zu fälten. Dann stärker summend schwang er sich gegen die Türe, aber er konnte nicht hineinfliegen ins Haus, sondern schwankte wie betrunken hin und her und schlug gegen die Fenstern an, daß es klirrte und schwirrte. 'Ha Patron, rief der Herr von Brakel, das sind dumme unnütze Streiche, wart' das soll dir übel bekommen.' Er suchte den Magister bei dem Rockschoß zu haschen, der wußte ihm aber geschickt zu entgehen. Da sprang Felix aus dem Hause mit der großen Fliegenklatsche in der Hand, die er dem Vater gab. 'Nimm Vater, nimm, rief er, schlag ihn tot den häßlichen Pepser.' Der Herr von Brakel ergriff auch wirklich die Fliegenklatsche, und nun ging es her hinter dem Herrn Magister. Felix, Christlieb, die Frau von Brakel hatten die Servietten vom Tische genommen und schwangen sie, den Magister hin und hertreibend, in den Lüften, während Herr von Brakel unaufhörlich Schläge gegen ihn führte die leider nicht trafen, weil der Magister sich hütete auch nur einen Augenblick zu ruhen. Und wilder und wilder wurde die tolle Jagd – Summ – Summ – Simm – Simm – Trrr – Trrr – stürmte der Magister auf und nieder – und Klipp – Klapp fielen hageldichter des Herrn von Brakels Schläge und huß – huß – hetzten Felix, Christlieb und die Frau von Brakel den Feind. Endlich gelang es dem Herrn von Brakel den Magister am Rockschoß zu treffen. Ächzend stürzte er zu Boden aber in dem Augenblick daß der Herr von Brakel ihn mit einem zweiten Schläge treffen wollte, schwang er sich mit erneuter doppelter Kraft in die Höhe, stürmte sausend und brausend nach den Birken hin und ließ sich nicht wieder sehen.<sup>12</sup>

Under hela denna vilda jakt yttrar Tinte inte ett enda riktigt ord – alla ljud som tillskrivs honom är läten man förknippa med flugor (eller andra flygfän). Redan i första meningen kombineras också dessa med en beskrivning av ett rörelsemönster som förstärker den bild läsaren i skogsscenen fick av Tinte som förvandlad. Man både ser och hör denna hemska, stora fluga röra sig över familjens gårdsplan. Så kastar han sig över mjölkbunken och slafsar i sig mjölken med ett motbjudande "rauschen" (egentligen brusande, men kraftigare) – ett ljud som inte kan höras från en normalstor fluga, utan här bidrar till att understryka det osmakliga i denna groteska figur. Ända till slutet av scenen benämns Tinte "Magister", det sägs ingenting om förvandlingen, men han beskrivs genomgående som fluga.

Här finns också en intressant uppdelning i det att barnen (och läsaren) ser honom i hans flugskepnad, medan han i föräldrarnas ögon uppenbarligen inte framstår som förvandlad. Inte med ett ord berör de hans yttre, utan hans beteende är i stället för dem ett etikettsbrott; de är irriterade och förundrade men inte skrämde av incidenten, medan deras barn däremot upplever Tintes uppenbarelse som skrämmande. Pikulik talar om detta

framställningsförfarande som ”doppelte Optik”, och ser det som ett av de sätt Hoffmann använder för att skapa kluvenhet i texten. Splittringen av den värld som skildras är inte en egenskap hos denna i sig, utan har sin grund i hur människan som betraktar världen ser på den. Denna dubbla optik kan finnas hos en enda individ, som Anselmus i ”Der goldene Topf”, eller som här i ”Das fremde Kind”, i en uppdelning mellan barn och vuxna, där barnen har trons blick för det underbara, medan deras föräldrar bara har verklighetens begränsade perspektiv.<sup>13</sup> Vid de perspektivväxlingar som sker, överlåter Hoffmann helt åt läsaren att reda ut hur Tinte kan vara en stor fluga och samtidigt flyga in i mjölkbunken och jagas med flugsmälla (även om den senare anges vara stor). Uppenbarligen fungerar de olika perspektiven parallellt, och de ifrågasätts aldrig av vare sig barnen eller föräldrarna.

Skildringen av hur flugan Tinte försöker ta sig in i huset är målande för både öga och öra: ”stärker summend schwang er sich gegen die Türe [...] schwankte wie betrunken hin und her und schlug gegen die Fenstern an, daß es klirrte und schwirrte.”<sup>14</sup> I alla verb, i alla ljud och rörelser uttrycks en flugas läten och rörelsemönster. *S-*, *cb-* och *sch-*ljuden i ”stärker summend schwang, sich” låter alla ana en flugas surrande, till vilket även det nasala *m-*ljudet i ”summend” bidrar. Det är lätt att föra ner den bild som framställs till ett normalt, mindre format och som läsare tycka sig se en kringströande fluga som försöker ta sig ut genom en fönsterruta (medan Tinte för all del vill ta sig *in*). I beskrivningen av hur han ”schwankte wie betrunken hin und her” finns en typisk flugrörelse som initieras redan i ”stärker summend schwang er sich” genom den rytm som uppstår i allitterationen ”stärker” – ”schwang”, uppbackat av assonanzen i ”stärker” och ”schwang er”. Den svängande rörelsen förstärks i orden ”wie betrunken hin und her”, där tvåtalet ”hin und her” genom sin innebörd beskriver en rörelse, vilken i sin tur förstärks rytmiskt av allitterationen ”hin und her”. I det rimmade tvåtalet ”klirrte und schwirrte” har ljuden även ökat i styrka, från att flugan börjat surra starkare till det att han får fönsterrutorna att skallra.

Så hämtar Felix flugsmällan åt fadern och en magnifik scen utspelar sig när herr von Brakel jagar den stora flugan medan hustru och barn sjasar den hit och dit genom att vifta med servetterna. För att belysa de klang- och rytmrelaterade effekterna lyfter jag ut ett stycke ur ovan citerade scen:

wilder und wilder wurde die tolle Jagd – Summ – Summ – Simm – Simm  
– Trrr – Trrr – stürmte der Magister auf und nieder – und Klipp – Klapp  
fielen hageldichter des Herrn von Brakels Schläge und huß – huß – hetzten  
Felix, Christlieb und die Frau von Brakel den Feind.

I detta stycke förekommer de enda läten Tinte yttrar i hela scenen, samtliga ’flugrelaterade’: ”Summ – Summ – Simm – Simm – Trrr – Trrr”. Här finns

också förutom de nyss anförda ljuden, flera tvåtal: ”wilder und wilder”, ”auf und nieder”, ”Klipp – Klapp” och ”huß – huß”. Rytmen blir närmast taktfast och följer fortfarande den stora flugans rörelser då den kastar sig än hit än dit. Därtill kommer allitterationen i ”wilder und wilder wurde” och ”huß – huß – hetzten” som ytterligare förstärker rytmen. Der gör självfallet också de läten som Tinte yttrar, ”Summ – Summ – Simm – Simm – Trrr – Trrr”, i vilka samtliga återfinns både rim och alliteration och likaså slutorden som uppvisar både alliteration, på två konsonantljud: ”die Frau von Brakel den Feind”, och assonans: ”Frau von Brakel” (om ock med diftong i första ordet och öppet *a*-ljud i andra). Sammantagna bidrar dessa ljudeffekter till att ytterligare markera den rytm som finns i beskrivningen av Tintes rörelser och i återgivandet av hans läten. När flugsmällan så träffar sitt mål störtar magistern till marken men lyckas svinga sig upp i luften. Det sista man hör av honom är hur han ”stürmte sausend und brausend nach den Birken hin”. I de orden återger ett *sch*- och tre *s*-ljud hans läten, medan tvåtalet ”sausend und brausend”, som är både rimmat och rymmer assonans, understryker den rörelse som genomgående beskrivits vid skildrandet av magister Tinte i flughamn. Under hela denna scen ovan yttrar han inga riktiga ord mera, utan låter bara. Ända sedan förvandlingsscenen i skogen har hans verbala nivå markerats genom djuriska läten som får den funktionen att de, hela vägen från förvandlingen till det att Tinte brådstörtat lämnar familjen, beledsagar framställningen av flugan Tinte och befäster hans status som just fluga. Först återfinns fyra flugrelaterade ljud i meningen där övergången sker; ”brummte und summte und knarrte und schnarrte”, ljud som ingår i den scen där magister Tinte blir så arg på sina ouppmärksamma elever att han för ett kort tag tappar det mänskliga språket. Sedan kommer ett slags utvidgad beskrivning av dessa ljud, ”auf entsetzliche grausige Weise”; de är både motbjudande och fasaväckande, och de förbereder läsaren på att något hemskt har hänt. När sedan förvandlingen bekräftas, när barnen ser Tinte som en stor, avskyvärd fluga, understryker dessa läten och (framför allt) beskrivningen av ljuden hemskheten hos denna varelse. Tinte ”brummte” och ”summte” alltså vid övergången till fluga, och han kommer rusande ut ur skogen ”im abscheulichen Sumsen und Brummen”. Ljudstyrkan ökar när han vill in i huset; ”stärker summend”, och under den vilda jakten låter han ”Summ – Summ – Simm – Simm – Trrr – Trrr”. Han hörs in i det sista: med flyg- och flugljuden ”sausend und brausend” försvinner han från scenen.

Som skepnad är denna groteska fluga enligt traditionen förknippad med bilden av djävulen själv. Efter förvandlingen har Tinte/Pepser släppt polityren och visar sitt rätta, sataniska jag. Pikulik tar upp relationen mellan magister Tinte och föreställningen av Satan som bevingad eller i fluggestalt, och han menar bland annat att Hoffmann med denna figur går tillbaka till

en traditionell föreställning om djävulen.<sup>15</sup> I detta sammanhang hänvisar Pikulik till Goethes *Faust*, och pekar på det stycke i vilket Faust just frågat Mephistopheles vem han är, men inte fått något klart svar, och då säger:

Bei euch, ihr Herrn, kann man das Wesen / Gewöhnlich aus dem Namen  
lesen, Wo es sich allzudeutlich weis't, / Wenn man euch Fliegengott,  
Verderber, Lügner heiß't. Nun gut wer bist du denn?<sup>16</sup>

Tinte är enligt Pikulik djävulen personifierad, "Der Magister, als große Brummfliege von Hoffmann genial in Szene gesetzt, ist kein anderer als der Teufel persöhnlich", men han är inte, som Mephistopheles hos Goethe, "der Geist, der stets verneint", utan fastmer "der Geist der alles beschreibt" (som Fausts famulus Wagner, den fantasilöse universitetspedanten).<sup>17</sup> Tinte står alltså för en upplysande, negativ kraft, som bryter in i den fantastiska värld som är det främmande barnets. Det hemska med Tintes drift att beskriva allt, menar Pikulik, är att när livet förklaras vetenskapligt sker det på bekostnad av det vackra och levande, av poesin. Världen blir inte ens begripligare av vetenskapliga förklaringar, eftersom Tinte i sin undervisning av Felix och Christlieb använder främmande ord och talar om sådant de inte förstår.<sup>18</sup>

Wöllner ser i sin jämförande studie om Hoffmann och Kafka främst på överensstämmelser i deras bruk av symboler och motiv. Men en uppenbar motivkoppling tar han inte upp: framställningen av en människa förvandlad till insekt, som den skildras här i "Das fremde Kind" när Tinte blivit fluga, och i Kafkas novell "Die Verwandlung" (1915), där huvudpersonen Gregor Samsa vaknar en morgon och finner sig förvandlad till skalbagge.<sup>19</sup> Det finns bland annat likheter mellan de båda texterna just avseende den scen som skildrats ovan där Tinte kastar sig över den framdukade måltiden och sörplar i sig mjölk: "stürzte er sich sofort in den Napf, daß die Milch überströmte die er einschlürfte mit widrigem Rauschen." Hos Kafka finns en formulering som målar upp en liknande bild när Gregor av sin syster får en skål mjölk med uppblötta brödbitar: "dort stand ein Napf mit süßer Milch gefüllt, in der kleine Schnitten von Weißbrot schwammen. [...] gleich tauchte er seinen Kopf fast bis über die Augen in die Milch hinein." En annan länk mellan texterna utgörs av de respektive scener i vilka de berörda familjerna försöker bli av med ohyran; här ovan när familjen von Brakel jagar och sjasar iväg Tinte med flugsmälla och servetter, och i "Die Verwandlung" när Gregor Samsas familj försöker mota in Gregor i hans rum och fadern kastar äpplen på honom för att få honom att backa undan.<sup>20</sup>

Efter det att Tinte blivit fluga – och därmed gnomen Pepsen – igen, följer en annan förvandling som hänger direkt samman med Tintes återgång till den becksvarta värld han representerar. Barnen har fram till magisterns ankomst dagligen lekt i den stora skog som deras hem ligger vid, men efter Pepsens

avfärd sker ännu en metamorfos: den förut vänliga naturen övergår till att bli fientlig och direkt hotfull. Efter att magister Tinte jagats iväg, återvänder Felix och Christlieb till skogen i hopp om att få träffa det främmande barnet, och där visar sig naturen nu i en annan och otäckare skepnad:

Bald türmte sich ein schwarzes Gewölk auf, der Sturm heulte, der Donner begann in der Ferne zürnend zu murmeln, die hohen Tannen dröhnten und krachten.<sup>21</sup>

I denna skildring av det kraftiga och skrämmande oväder som plötsligt tornar upp sig över barnen, finns flera onomatopoetiska ljud som följer ovädrets förlopp och ökar mot slutet av det återgivna stycket – från början med de svarta molnen och stormens ylande till granarnas knakande och brakande. Meningens fyra satser kan till och med delas upp utifrån hur de med stegrande ljudangivelser följer ovädrets ökande intensitet: första satsen antyder endast ett hot som närmar sig, andra satsen tillfogar utan ljudhärmande stormens ylande, tredje satsen har mot slutet först ett endast beskrivande ord, ”zürnend”, som ändå anger stämningläget, och sist ”murmeln”, ett onomatopoetiskt ord som återger ljudet av den annalkande åskan. I sista satsen hör man hur granarna ”dröhnten” och ”krachten”, båda ord som återger ljuden av hur det viner bland träden och knakar kraftigt i grenarna, det senare dessutom ljudhärmande. Det här korta stycket är ljudmässigt viktigt i det att det grundlägger den kusliga stämning som genomsyrar hela den kommande scenen. Efter skildringen av den hotfulla naturen beskrivs hur barnen springande försöker ta sig ut ur skogen; i stället hamnar de allt längre in i den. De vill vila men har knappt satt sig förrän de hör hemska knarrande röster tala precis bakom dem:

Aber kaum hatten sie sich hin gesetzt in das dicke Gebüsch, als es dicht hinter ihnen mit häßlich knarrenden Stimmen sprach: 'Dumme Dinger! – einfältig Volk – habt uns verachtet – habt nicht gewußt was ihr mit uns anfangen sollt, nun könnt ihr sitzen ohne Spielsachen ihr einfältigen Dinger!' Felix schaute sich um und es wurde ihm ganz unheimlich zu Mute, wie er den Jäger und den Harfenmann erblickte, die sich aus dem Gestrüpp, wo er sie hineingeworfen, erhoben, ihn mit toten Augen anstarrten und mit den kleinen Händchen herumfochten und handtierten. Dazu griff der Harfenmann in die Saiten, daß es widrig zwitscherte und klirrte, und der Jägersmann legte gar die kleine Flinte auf Felix an. Dazu krächzten beide: Wart – Wart du Junge, du Mädcl, wir sind die gehorsamen Zöglinge des Herrn Magister Tinte, gleich wird er hier sein und da wollen wir euch euren Trotz schon eintränken!<sup>22</sup>

Det är alltså inte bara skogen som har ändrat skepnad, utan det som följer är värre; de leksaker barnen i vredesmod slängt i buskar och tjärn har kommit till liv och vänder sig nu mot Felix och Christlieb. Det kusliga och hotfulla i situationen betonas när ordet "unheimlich" får beskriva Felix känslor då han, efter att först ha hört röster, ser de båda leksakerna bakom sig. Ordet förstärker den skrämmande känsla som präglar scenen, och det kan också sägas gå tillbaka och färga den läsoplevelse man har med sig från några rader tillbaka, i det att de yttrade orden, framförda av knarrande röster, framstår i läsminnet som än hemskare.<sup>23</sup> Vid detta möte mellan barnen och den lille jägaren och harpospelaren, har förvandlingen redan skett. När den sker framgår inte av texten, utan får kopplas till ovan behandlade incident då magister Tinte jagas iväg av barnens far, emedan de två figurerna här avslöjar sig som varande Tintes hantlangare. Leksakernas förvandling skildras således inte i sig, utan övergången sker så att säga utanför texten, någon gång mellan det att barnen slängt leksakerna och detta ovan skildrade tillfälle när de dyker upp och har kommit till liv.

I det här stycket förekommer en mängd ljud som bidrar till att ge skildringen en kuslig ton. Först och främst leksakernas röster som beskrivs som "häßlich knarrenden". Mot bakgrund av ovädret, får rösterna nästan automatiskt en hotfull ton. De båda ord som återger dem innehåller dessutom både de *s*- och *r*-ljud som också förknippas med Tintes surrande läten. När Felix vänder sig mot de båda figurerna, ser de på honom med döda, stirrande ögon, vilket är en beskrivning som visserligen inte vädjar till örat, men som ändå bidrar till att hemskheten hos ljuden som skildras både befästs och förstärks. Här skapas också en kontrast mellan olika sinnen när döda ögon ställs mot levande röster. Men både de oseende ögonen och de levande rösterna är här Tintes attribut; de förra genom icke-seendets koppling till mörkret, de senare genom det disharmoniska missljud de åstadkommer. Harpospelaren fattar strängarna på sitt instrument, men det låter vedervärdigt. Tvåtalet "zwitcherte und klirrte" antyder dels ett hårt ljud med ansats till taktfasthet, dels högfrekventa läten genom ordens innebörd av skarpa kvidande och gällt klirrande ljud. Det är långt ifrån den mjuka melodiska musik man förknippar med harpa. Och när de båda leksakerna talar igen, beskrivs detta som ett kraxande, de "krächtzen". Ordet är onomatopoetiskt och skapar en disharmonisk ljudbild dels genom hur det anger att figurernas röster låter, dels genom att det över huvud taget är kusligt att de båda dockorna är levande och kan tala. De har dessutom inte normala röster, utan talar med hemiska knarranden och kraxanden som understryker det omänskliga hos dem. Vad mer är att rösterna betonar det automatiska i deras väsen – både knarrandet och kraxandet kan ges en koppling till den mekanik som driver dem. Barnen rusar förfärade därifrån genom stormen



och regnet, och kommer till stranden av en liten damm i skogen där nästa chock väntar dem: ur vassen reser sig Christliebs stora docka mot dem med fäktande armar och uppprepar samma ord som de andra leksakerna. Hon skvätter sedan mängder av vatten i deras ansikten, och halvdöda av skräck rusar de bort, in i skogen. Där hör de plötsligt hur det summer och brusar bakom dem, det är magister Tinte som närmar sig, och då svimmar de båda barnen av all sinnesrörelse.

I den här scenen kulminerar den disharmoni som påbörjats i och med skogens förvandling. Trots att de läten som återges rimligtvis är svagare akustiskt än trädens hotfulla knakanden och brakanden, utgör de ett skräckens klimax där missljuden, från att ändå ha varit naturliga (skogens ovädersdån) övergår i onaturliga ljud när leksakerna plötsligt kan tala. Den akustiska bakgrund som målats upp finns kvar och förstärks när den lilla harpospelarens och jägardockans hemska knarrande röster når barnen. Det disharmoniska utgörs dels av den negativa ljudkuliss som byggs upp när naturen med sina hotfulla oljud skrämmer barnen, dels av leksakernas skrämmande röster och det onaturliga i att de överhuvudtaget talar. Även innebörden i deras ord bidrar till skräckupplevelsen i episoden. Genom den här skogs- och leksaksscenen föregrips också förändringen av barnens livssituation. Den trygga välkända lekplatsen är förvandlad, leksakerna som de betraktat som livlösa, ofarliga ting, har fått liv – allt omkring dem i denna scen utgör ett hot mot dem. När de sedan återvänder hem börjar fadern tackla av. Han har ådragit sig en förbannelse genom att råka röra vid magister Tinte när han jagade iväg honom. Snart dör han och modern och barnen tvingas lämna gården.

Sagan om det främmande barnet tas ofta upp i Hoffmann-forskningen, om än sällan utförligt. I jämförelse med hans övriga skönlitterära texter kan den te sig mera svart/vit, eftersom den saknar de för Hoffmann så typiska fantasi- och verklighetsöverskridande skildringarna, där de olika världarna går in i varandra. Men det ovan påvisade stilistiska drag, där klangrelaterade gestaltningsmedel utgör en väsentlig del av handlingen, är ett Hoffmann-karaktäristikum som präglar hela hans författarskap. Och just "Das fremde Kind" kan i detta hänseende sägas utgöra ett paradnummer – framför allt i skildringen av den summerande och brummande Magister Tinte.

## NOTER

- 1 *Kinder-Mährchen*, E.W. Contessa, Friedrich Baron de la Motte Fouqué & E.T.A. Hoffmann, Bd 2, Berlin 1817. Här i: E.T.A. Hoffmann: *E.T.A. Hoffmann. Sämtliche Werke*, Bd 4 *Die Serapions-Brüder*, Wulf Segebrecht (Hrsg) & Ursula Segebrecht (Mitarb), Frankfurt am Main 2001. Min kommande avhandling, *Ut musica prosa. Musikaliseringens former och funktioner i några texter av E.T.A. Hoffmann*, behandlar bl.a. "Das Fremde Kind".
- 2 Günter Wöllner: *E.T.A. Hoffmann und Franz Kafka. Von der 'fortgeführten Metapher' zum 'sinnlichen Paradox'*, Bern & Stuttgart 1971, s 15.
- 3 SW, Bd 4, s 585. "I det att skenet strålade ljusare och ljusare genom buskaget, och de underbara tonerna klingade högre och högre, klappade barnens hjärtan starkare. De stirrade in i glansen och ack! de varsnade att det var det av solens ljus upplysta ansiktet hos det älskligaste barn, som log och vinkade mot dem ur dungen." Alla översättningar utförda av Barbara Knochenhauer.
- 4 Ibid, s 591f. "Nu svävade de upp i aftonrodnadens gyllene purpur och de färgglada fåglarnas muntra folk svärmade och larmade omkring dem – det var en glädje och ett jubel! I de glänsande molnen, som i dallrande flammor såg Felix de underbaraste slott, helt av rubiner och andra gnistrande ädelstenar."
- 5 Lothar Pikulik: *E.T.A. Hoffmann als Erzähler. Ein Kommentar zu den 'Serapions-Brüdern'*, Göttingen 1987, s 145.
- 6 SW, Bd 4, s 597. "Men det hemskaste var väl, att han med hjälp av sina undersåtar visste att dränka palatsets vackra glimmande ädelstenar, de färgglatt skimrande blommorna, rosorna och liljebuskarna, ja till och med den glänsande regnbågen med en motbudande svart saft, så att all prakt försvann och allt tedde sig dött och sorgset. Och när han fullbordat detta, upphävde han ett skallande skratt, och skrek att nu först var allt som det skulle vara, för han hade beskrivit det."
- 7 "Der goldene Topf", i: E.T.A. Hoffmann: *E.T.A. Hoffmann. Sämtliche Werke*, Bd 2/1, *Fantasiestücke in Callot's Manier*, Werke 1814, Hartmut Steinecke (Hrsg), Gerhard Allroggen & Wulf Segebrecht (Mitarb), Frankfurt am Main 1993, s 229-321.
- 8 Ibid, s 599f. "Mannen kan knappt ha varit mer än ett halvt huvud högre än Felix. Därtill var han undersätsig, och de små helt tunna spindelbenen stack sällsamt av mot den mycket breda kroppen. Det oformliga huvudet var nästan fyrkantigt och ansiktet nästan för ruskigt, ty förutom att den alldeles för långa spetsiga näsan inte ville passa till de brunröda kinderna och den breda munnen, så glänste de små utstickande glasögonen så hemskt att man inte gärna ville titta på honom. Dessutom bar mannen en becksvart peruk, var från topp till tå klädd i svart och hette: magister Tinte."
- 9 Ibid, s 600. "Därvid satte han båda händerna i sidan och fortsatte att skratta, vilket dock till slut lät lika förfärligt som ljudet av en trasig harskramla."
- 10 Ibid, s 601. "Men han blev då verkligen arg, slog med båda nävarna på bordet och brummade och summade och skorrade och knarrade: 'Pim – Sim – Srrr – Knurr – Krrr – men vad gör ni! – hör ni!'"
- 11 Ibid, s 604. "Men bakom barnen brummade och summade och knarrade och skorrade det på ett motbudande kusligt vis. Magister Tinte hade förvandlat sig till en stor hemsk fluga, och extra avskryvärt var att han ändå fortfarande hade ett mänskligt ansikte och att han behållit några klädstycken. Han svävade långsamt och trögt uppåt, uppenbart för att förfölja det främmande barnet."
- 12 Ibid, s 607ff. "Magister Tinte kom verkligen uppför björkgången, men helt förvildad och med flammande blick och söndertrasad peruk, hoppade han avskryvärt summade

och brummande högt från den ena sidan till den andra och slog med huvudet mot träden så det brakade. Väl framme störtade han sig över mjölkbyttan så att mjölken som han slafsade i sig med ett osmakligt sörplande rann över. 'Men i herrans namn, herr magister Tinte, vad gör ni?' ropade fru von Brakel. 'Har ni blivit tokig, herr magister, plågas ni av den Onde?' skrek herr von Brakel. Men utan att bry sig om någonting svingade sig magistern ur mjölkbyttan, satte sig på smörgåsarna, och skakade så rockskörten och visste att elegant fara över dem med de små benen och stryka dem släta och lägga dem tillrätta. Sedan svingade han sig under starkare surrande mot dörren, men han fann inte vägen in i huset, utan vacklade som drucken hit och dit och slog mot fönsterrutorna så det klirrade och skallrade. 'Ha gynnare', ropade herr von Brakel, 'det där är gagnlösa påhitt, vänta bara, det där ska gå illa för dig'. Han försökte gripa tag i magistern vid rockskörten, men denne visste att elegant undkomma honom. Då kom Felix springandes ut ur huset med den stora flugsmällan i handen som han gav fadern. 'Ta den far, ta den', ropade han, 'slå ihjäl honom, den hemske Pepser.' Herr von Brakel tog nu verkligen flugsmällan, och så satte han efter magistern. Felix, Christlieb och fru von Brakel hade tagit servetterna och svängde dessa och drev magistern hit och dit i luften medan herr von Brakel oupphörligt måttade slag mot honom som tyvärr inte träffade då magistern aktade sig noga för att ens ett ögonblick slå sig ner. Vildare och vildare blev den vansinniga jakten surr – surr – simm – simm – trrr – trrr störtade magistern upp och ner och klipp – klapp föll herr von Brakels slag tätt, och med sjas – sjas försökte Felix, Christlieb och fru von Brakel skrämja fienden. Till slut lyckades herr von Brakel träffa magistern på rockskörten. Jämrande störtade han till marken, men i det ögonblick då herr von Brakel tänkte träffa honom med ett andra slag, svingade han sig med förnyad styrka upp i luften och stormade susande och brusande iväg mot björkarna för att aldrig mera ses."

- 13 Pikulik, s 28.
- 14 SW, Bd 4, s 608.
- 15 Pikulik, s 142.
- 16 Johann Wolfgang Goethe: *Faust, Texte*. Albrecht Schöne (Hrsg), Frankfurt am Main 1999, s 64, rad 1331–1335.
- 17 Pikulik, s 146. "Magistern, genialt iscensatt av Hoffmann som stor spyfluga, är ingen annan än djävulen själv". "Anden som ständigt förnekar" har blivit "Anden som beskriver/skriver ner allt."
- 18 Ibid, s 146. SW, Bd 4, s 601.
- 19 Enligt gängse svensk översättning. Hos Kafka står ingenstans att Samsa förvandlats till just skalbagge, det står "Ungeziefer", alltså ohyra, och med beskrivningen av honom som platt, brun, massor med små ben, och att han kan krypa på väggar och tak, är frågan om Samsa inte snarare är en kackerlacka. Franz Kafka: "Die Verwandlung", i: *Franz Kafka. Sämtliche Erzählungen*, Paul Raabe (Hrsg), Frankfurt am Main 1970.
- 20 Ibid, s 70. "Där stod en bunke söt mjölk, i vilken små bitar av vitt bröd flöt. [...] strax doppade han ner sitt huvud i mjölken, nästan upp över ögonen." + Ibid, s 84.
- 21 SW, Bd 4, s 609. "Strax tornade svarta moln upp sig, stormen ylade, åskan började avlägset mullra vredgat, de höga granarna brakade och knakade."
- 22 Ibid, s 610. "Men knappt hade de satt sig i den täta dungen, förrän det tätt bakom dem hördes en hemska knarrande stämma: 'Dumma stackare! – enfaldiga människor – föraktade oss – visste inte vad ni skulle göra med oss, nu kan ni sitta där utan leksaker ni enfaldiga stackare!' Felix vände sig om och blev alldeles kuslig till mods, då han fick se jägardocken och harpospelaren. De hade rest sig ur snåren som han kastat in dem i, och såg stirrande på honom med döda ögon, medan de små händerna fäktade runt och hade sig. Därtill fattade harpospelaren strängarna så att det kved och ljud på ett vedervärdigt

sätt, och jägardockan lade an sin bössa och siktade på Felix. Och båda kraxade: "Vänta bara – vänta bara du gosse, du flicka, vi är herr magister Tintes lydiga tjänare, snart kommer han att vara här och då ska vi allt dränka ert trots!"

- 23 Ordet 'unheimlich' betecknade enligt Grimms *Deutsches Wörterbuch* ursprungligen motsatsen till 'heimlich' – hemlik, välkänd, hemtrevlig, och betydde alltså icke-hemtrevlig, okänd, icke hemmastadd. Först mot slutet av 1700-talet kom det att kopplas närmare till känslolivet och bli synonymt med fruktan, beklämning, obehag etc. *Deutsches Wörterbuch von Jakob und Wilhelm Grimm*, Leipzig 1912, Bd 11:3, spalt 1057.

# Undervisning eller konst?

## Några nedslag i ABC-versernas historia

*Av Lars Wolf*

Säg ABC-bok, och antagligen ser många framför sig hur alfabetets bokstäver illustreras med hjälp av färgglada bilder och en liten vers. Så här till exempel:

APAN kan med sina fötter  
klia sig och knäcka nötter,  
klättra, klänga, rensa sill,  
sticka strumpor om hon vill.<sup>1</sup>

Men andra kanske tänker på ABC-böcker för läskunniga barn – och vuxna – med verser som kännetecknas av språkligt artisteri och kvickhet på hög nivå:

I England när dom får en skur  
så tror dom att det regnar djur  
”It’s raining cats and dogs, oh dear”  
fast väldigt få djur faller ner  
och enligt våra svenska rön  
så regnar det ju faktiskt spön<sup>2</sup>

Bakom de här exemplen från vår egen tid finns en historia. Den visar bland annat att begreppet ABC-bok präglas av en viss oklarhet, något som följande definition tydliggör:

ABC-Buch ist heute Sammelbegriff für verschiedene Typen nach dem Alphabet geordnete, elementarer Buchstabier- und Leselern-, Lehr-, Unterweisungs- und Unterhaltungsbücher für das Lesefangsstadium der Kinder. Eine einheitliche Definition der ABC-Bücher ist deshalb nicht möglich. Die im geschichtlichen Ablauf entwickelten Formen müssen gesondert beschrieben werden.<sup>3</sup>

I Sverige introducerades ABC-böckerna på 1600-talet. Den första boken trycktes i Västerås 1624.<sup>4</sup> Från början var böckerna rena läsläror

kompletterade med viss religionsundervisning. Först under 1700-talet försågs de med bilder av djur, växter och olika föremål. Böckerna inleddes oftast med alfabetet, inte sällan både i fraktur, antikva och kursiv stil. De obligatoriska religiösa partierna kunde bestå av Fader vår och syndabekännelsen. Även sedelärande berättelser, diverse böner, siffror och multiplikationstabeller var vanliga inslag. Många ABC-böcker avslutades med en tupp med tillhörande vers, som vill uppmäna till flit och lydnad.<sup>5</sup>

De äldsta ABC-böckerna kunde ibland rikta sig till olika samhällsklasser. Några exempel från slutet av 1700-talet visar detta: 1775 kom *Barna-bok, eller hjälpreda wid första barnundervisningen: särdeles för allmogen och dess barn* (1775). Fem år senare utkom *Kronprinsens Barnabok* (1780), en klassiker. Men denna bok gavs också ut i olika upplagor, bland annat en utan bilder och därmed billigare för den tänkta publiken, den lägre samhällsklassen. Till andra befolkningsskikt riktade sig slutligen *ABC Bok för stånds-personers barn* (1785).<sup>6</sup>

ABC-bokens utveckling under 1800-talet kan kort sammanfattas på följande sätt: Å ena sidan får vi även fortsättningsvis läsläror, de flesta enkla träsnittsböcker med få eller inga bilder och helt inriktade på undervisning i läsning och religion. Å andra sidan skapas böcker där man utifrån alfabetets bokstäver kompletterar läsläran med bilder och tillhörande verser. Därmed börjar begreppet Bilder-ABC-bok att användas.<sup>7</sup> En annan utveckling är att denna illustrerade ABC-bok mot slutet av 1800-talet tenderar att mer satsa på det konstnärliga i ord och bild i stället för undervisning, även om den didaktiska aspekten därmed inte helt försvinner. Detta kännetecknar en annan ABC-boksklassiker: Otilia Adelborgs *Prinsarnes blomsteralfabet* (1892/93), som inte är en del i en läslära utan enbart en ABC-bilderbok och som sådan Sveriges första.

Det är ABC-boken med bilder och verser jag vill uppmärksamma i den här artikeln. Den inte alltför omfattande forskning som finns kring svenska ABC-böcker sätter huvudsakligen pedagogiken eller bilderna i centrum. Jag har valt ett annat angreppssätt: att i övervägande grad koncentrera mig på verserna, deras innehåll och form.<sup>8</sup> Som huvudobjekt har jag valt två typer av ABC-böcker, nämligen de nämnda *Kronprinsens Barnabok*, där ABC-boken alltså är en del i en läslära, och *Prinsarnes blomsteralfabet*.

## Kronprinsens Barnabok

*Kronprinsens Barnabok* är den populära titeln för *Barnabok, Hans Kongl. Höghet Kronprinsen i underdånighet tilägnad af Samfundet Pro Fide et Christianismo*. Detta sällskap för tro och kristligt liv, bildat 1771, hade på sitt

program att främja skolans kristendomsundervisning och folkbildningen. Det skedde bland annat genom utgivning av pedagogiska skrifter. När så Gustaf III:s son, kronprins Gustaf Adolf, föddes 1778, beslöt man sig för att som en hyllning till en blivande kung ge ut en ABC-bok med bilder och verser tillsammans med läsövningar och en introduktion till den kristna läran. Ansvarig för detta var sällskapets särskilda "uppfostringsdivision".<sup>9</sup>

Redaktör för boken blev hovpredikant Gustaf Murray, vilken som förebild hade en tysk ABC-bok av Christian Felix Weisse, *Neues A, B, C, Buch, nebst einigen kleinen Uebungen und Unterhaltungen für Kinder* från 1772.<sup>10</sup> För vinjetterna svarade professorn i teckning, Jacob Gillberg. Författare till alfabetsverserna kom att bli rådman Johan Wellander, sekreterare i samfundet men också poet.<sup>11</sup> Det var med förtjusning Wellander tog emot uppdraget att förse Gillbergs kopparstick med text, och han nöjde sig inte med att leverera en vers till varje bild utan lämnade ambitiöst ifrån sig fler för redaktören att välja mellan.<sup>12</sup>

På kronprinsens födelsedag den 1 november 1780 överlämnade samfundet sex exemplar av ABC-boken inbundna i röd saffian. Senare kompletterade man med ett exemplar kolorerat av en av dåtidens mest framstående konstnärer, Elias Martin. Den 1 november delades även ut ett par tusen av en upplaga utan ABC-delens bilder och verser till barn i Stockholms fattigskolor, barnhus och regementen.<sup>13</sup> Bokens popularitet ledde till omtryckningar, med eller utan bilder, och till omarbetade upplagor.<sup>14</sup> 1971 gav samfundet i samband med sitt tvåhundraårsjubileum ut en faksimilupplaga av det exemplar Elias Martin hade färglagt. 1983 kom en andra upplaga av detta faksimiltryck.<sup>15</sup>

ABC-delen i *Kronprinsens Barnabok* är strukturerad så, att varje sida är utformad som en plansch med två bilder. Till varje bild finns en tvåradig, rimmad vers i ett kursivt typsnitt. Ett undantag är bokstaven C som har en egen sida. Den liksom första sidan med A och B är krönta med en bild av det svenska riksvapnet. Det markerar dedikationen som avslutas på C-planschen med texten "underdånigst af Samfundet Pro Fide & Christianismo".

I förordet, troligen skrivet av Gustaf Murray, finns en programförklaring inbakad:

En bok af denna art bör icke innefatta något, som öfwerskrider barnets inskränkta tankekraft. Den bör likwäl innehålla alt, som kan bereda förståndet til kunskaper och hjertat till dygden. Ju behagligare vägen göres, ju säkrare winnes ändamålet. I sådant afseende har ock denna bok blifwit prydd med små sinnebilder i kopparstick för hwar bokstaf och en derwid bifogad sedelärande vers.

För det första skall verserna alltså inte vara svåra att förstå för barnet. Men om nu barnet eventuellt uppskattade bilderna, måste de högtravande verserna ha varit svårsmälta. Ingeborg Willke menar helt rätt att det har blivit ett alltför stort avstånd mellan barnet och dess erfarenheter och den vuxnes ambition att bilda barnet: ”Der Abstand zwischen dem Kind in seiner Welt und dem Erwachsenen, der des Kindes Verstand und Gemüt bilden will, ist jedoch noch so gross, dass sie einander unnahbar erscheinen.”<sup>16</sup>

För det andra skall barnet ges kunskaper. Bakom detta uttalande ligger tidens rationella och kringsynta upplysningsideal. Det innebär, som Vivi Edström har påpekat, att ”de religiösa motiven reducerats och att man framför allt vill bibringa barn ett encyklopediskt vetande”.<sup>17</sup> Men – som förordet säger och varje vers ger exempel på – samtidigt skall hjärtat beredas till dygd.

För det tredje skall sålunda vägen till läskunnighet göras behaglig.<sup>18</sup> Det innebär bland annat att ABC-boken undviker sådant som skulle kunna uppfattas som skrämmande för barn. Lars Furuland har noterat att utgivarna har tagit avstånd från vissa inslag i Weisses bok, förebilden.<sup>19</sup> Det gäller till exempel när Weisse skriver om räven som fastnat i rävsaxen eller om lammet som snart kommer att slaktas:

Das arme Lämmchen springt im Thale freudenvoll,  
Zum Glücke weiss es nicht, dass es bald bloten soll.

När Wellander däremot skall skriva en vers om lammet, väljer han att betona det som framhävs i Gillbergs bild, nämligen en herde som med sin stav driver bort en anfallande varg:

Med herden svaga Lamb för vargen trygga gå,  
Hur lyckligt at i nöd en vän til bistånd få.

Vem var då denne ”milde”, i dag tämligen bortglömde, poet? I Schück och Warburg nämns Johan Wellander (1735–1783) som en av de ”tongivande och ansedda författarna”, som hade det gemensamt att de var ledamöter av Vitterhetsakademien och ordenssällskapet *Utile Dulci*. Men han var också ”det borgerliga Stockholms snart sagt officiella festdiktare” och som sådan mycket uppskattad.<sup>20</sup> Den litterärt begåvade Wellanders poetiska mönster var den Creutz-Gyllenborgska poesin. Det innebar bland annat att han anammade dess ”sätt att låta rent humanitära känslor ersätta de gamla auktoritetsbanden af religion och fosterland”, något som blev ett mönster för hela den gustavianska poesin.<sup>21</sup>

Till den litterära kontext inom vilken Wellander hade att verka hörde förstås även litteraturen för barn. Vid den här tiden – då barndomen för de



flesta slutade i sjuårsåldern – befann sig barnlitteraturen i en gråzon mellan konst och undervisning. När man i dag ser bakåt, är det lätt att upptäcka vad författarna främst såg som meningen med denna litteratur: den var platsen där man kunde förbereda för vuxenlivet genom att dels inpränta förnuft och därmed göra barnen dygdiga, dels ympa mot ogudaktighet och omoral. De här tankarna kommer fram i Wellanders vers vid bokstaven Y:

En **Ymp** af äkta art ger frugt af ädelt slag.  
Så dygden hvar hon finns, har nytta och behag.

Hur har då Johan Wellander för övrigt löst sin uppgift som ABC-poet? Vi kan då bland annat konstatera att han i flera fall har valt att skriva verser, där första versraden har sin pendang i Jacob Gillbergs bilder medan den andra svarar för moralen. Det gäller bland annat S-versen. Till Gillbergs bild av ett skepp, som i hårt väder håller på att gå under, skriver Wellander: "En alt för häftig storm kan **Skeppet** snart förstöra." På detta följer budskapet: "Blir lyckans vind för stark, var rädd att skeppsbrott göra." Ett annat grepp Wellander tar är att låta versen säga något mer än vad bilden visar. Vid bokstaven T möter vi sålunda en tiggare som ödmjukt bugar sig inför två välklädda ungherrar och får en slant i sin framsträckta hatt. Till den vignetten skriver Wellander:

Hvad är vårt öfverflöd? et lån som himlen ger,  
Där man vid **Tiggarns** brist den rikas hjerta ser.

Jacob Gillbergs bilder spänner över ett brett register till vilket Wellander har haft att anpassa sig. De flesta anknyter till människors göranden och låtanden: Cirkelmått, Graf, Källa, Nät, Qvarn, Skepp, Ur och Vågskål. Näst största gruppen handlar om djur: Bi, Dufva, Häst, Igelkott, Lamb, Orm och Påfogel. Fyra människor finns med: Far, Mor, Tiggare och den grekiske fältherren Xenophon. Från växtriket kommer Ax, Ymp och Äng och från avdelningen naturfenomen Eld, Regnbåge och Åska. Återstår så ett svårplacerat Öga – det gäller guds öga – och Z, som Wellander har valt att personifiera samtidigt som andraradens moraliska budskap formuleras antitetiskt:

Liksom til öfverflöd et fåfängt **Zeta** vankar;  
Så har man godt om ord, men ofta brist på tankar.<sup>22</sup>

*Kronprinsens Barnabok* är dedicerad till en blivande kung. Det måste därför ha känts naturligt för Jacob Gillberg att låta många bilder domineras av högre ståndspersoner på besök i en lantlig idyll eller placerade i ett tidstypiskt

parklandskap. ABC-bokens primäre mottagare kan vidare vara en förklaring till bokens i viss mån maskulina prägel. På bilderna till bokstäverna E, F, H, K, N, Q, S, T, U, X, Y och Å är de människor som förekommer uteslutande män eller domineras de av män. Enbart kvinnor återfinns vid bokstäverna M och Ä och skymtas vid N. På R-bilden finns två män och två kvinnor.

Wellanders verser tillkommer under en tid då förnuft är ett honnörsord. Detta återspeglas också i en del verser. Förnuftets – eller vettets – betydelse finner vi bland annat i H-versen:

Man kan en eldig **H**äst med konst och lämpor styra.  
Styr viljan med ditt vett, så snart hon börjar yra.

Men det finns även i O-versen, som för övrig leder tankarna till de vid den här tiden så populära La Fontaine-fablernas innehåll och klassicistiska utformning:

I skönsta blomsterpark en giftig **O**rm kan vara.  
I sjelfva Nöjets famn man oftast löper fara.

Versernas främsta syfte är, som sagt, att främja dygden, vilket förklarar de få direkt religiösa inslagen. I själva verket återfinns Gud endast i tre verser: i versen om Cirkelmått nämns ”de plikter Gud Dig gifvit”, i den om Åska talas om att man i naturen påminns om ”en alsvåldig Gud” och i versen om Öga heter det:

Tänk på den Gudamagt, hvars **Ö**gon all ting se,  
Alt, alt hvad redan skedt, nu sker och än skal ske.

Däremot finns det verser där kristen symbolik används. Se ovan verserna om lammet och ormen. Övriga verser handlar om moral och levnadsvisdom på olika sätt. Många är, som redan nämnts, knappast lätta att förstå för ett barn. Här ett exempel:

Hur konsten prydt din **G**raf, hvad Minnesvård du får,  
Det loford dygden ger, alt annat öfvergår.

Några som måste ses som mer lättillgängliga, genom att de anknyter till ett barns erfarenheter, är dessa:

Hör, barn! och lyd din **F**ar: lägg knifven bort, han sårar.  
Sök aldrig sådan ro, där nöjet kostar tårar.

Min Mor, min öma Mor! lät mig af Er få lära  
Den vishet och den dygd, som gör en verklig ära.

Det finns ytterligare några av denna art. Men det dominerande intrycket är ändå att Wellander alltför ofta har glömt bort sin målgrupp, alternativt överskattat barnets förmåga att förstå abstraktioner. Att Johan Wellander är medveten om didaktiseringens betydelse, alltså att dels ge kunskaper, dels lära ut de attityder och beteenden som skapar en god, kristen samhällsmedborgare, tycks klart. Däremot säger inget att han i sitt val av ämne, språk och stil har tagit särskild hänsyn till att läsaren primärt är ett barn.

Beträffande metriken använder sig författaren av 1700-talets dominerande versmått, alexandrin, alltså sexfotad jambisk vers med cesur. Eventuellt har Wellander med tanke på publiken, små barn, tagit fasta på Aristoteles pragmatiska bedömning: ”Ty av alla versmått är det jambiska det som närmast ansluter till tal. Ett bevis är att när vi samtalar med varandra så talar vi ofta i jamber, men mycket sällan på hexameter [...]”.<sup>23</sup>

Utmärkande för Wellanders verser är för övrigt att han med osviklig konsekvens valt att låta den översta versen på varje sida vara hyperkatalektisk och sålunda innehålla tretton stavelser. Alla avslutas med tvåstaviga rim. Sidans nedersta vers består av tolvstaviga rader och enstaviga rim. Den här formen, en medveten litterär konstruktion, vänder sig i första hand till en vuxenpublik och innebär att verserna upplevs olika av barn och vuxna. Detta förstärks av att Johan Wellander i några verser använder sig av liknelser, till exempel i D-versen:

En Dufva i sin flygt sin lilla fristad hinner:  
Så Oskuld, stadd i nöd, en säker tilflygt finner.

## Prinsarnes blomsteralfabet

1893 stod följande recension att läsa i Fredrika Bremer-förbundets tidskrift *Dagny*:

Detta lilla mästerstycke, som förra året utkom i bokhandeln och som redan vunnit ett välförtjänt pris vid Chicagoutställningen, har i år än mer stigit i värde genom de små nätta rim, hvarmed den mångsidiga konstnärinnan låter de små blomsterbilderna själfva likasom tolka sin betydelse.<sup>24</sup>

”Mästerstycket” är Ottilia Adelborgs *Prinsarnes blomsteralfabet*. Den hade utkommit 1892 utan verser men nu försetts med sådana. Ottilia Adelborg

(1855–1936) hade inspirerats av den svenska bilderbokens stora förnyare, Jenny Nyström, att själv skapa bilderböcker. Tre sådana, där bilderna var hennes egna medan texterna var uppteckningar av gamla visor, rim, ramsor och historier, kom ut mellan 1885 och 1890.

Med *Prinsarnes blomsteralfabet* visar hon för första gången att hon ensam kan svara för såväl bild som text. Det sker i viss utsträckning i fosterländsk anda. Men i motsats till dåtidens läseböcker möts man inte i hennes bilderbok av de ständiga uppmaningarna att vara flitig, att vara ordningsam och att vara from. Framför allt präglas inte Otilia Adelborgs bok av något snävt samhällsnyttigt perspektiv, och den befinner sig långt från de patriarkaliska skolsalarnas fostran av bestämda värden. Det ligger nära till hands att i stället se en koppling till Ellen Keys bildningsbegrepp: i all pedagogik måste det estetiska ha en framträdande roll.

Som versförfattare gör hon sin debut på ett nittital där många dikter färgas av romantisk idealism. Otilia Adelborg kan sägas ansluta genom att skildra den besjälade naturen – i det här fallet med hjälp av ett blomsteralfabet. Tidstypisk är hon också i det avseendet att verser och visor om blommor är så vanliga kring sekelskiftet att man kan tala om en ren blomsterkult.<sup>25</sup> Men litterärt tillhör hon närmast den krets som kring sekelskiftet skapar en ny barnvisa.<sup>26</sup> Jämförd med tidigare försök i genren framstår den ”som fräsch och levande genom sina nya uppslag, sin poetiska friskhet, sitt goda humör och sin rikedom på barnvänliga teman”.<sup>27</sup>

Om *Prinsarnes blomsteralfabet* kan sägas stå för något nytt, där bland annat det underhållande spelar en större roll än det undervisande, kan man också påstå att boken står för en tradition: ABC-böcker för kungliga barn. Mellan 1780, då *Kronprinsens Barnabok* kom ut, och *Prinsarnes blomsteralfabet* finns i Ingeborg Willkes förteckning över svenska ABC-böcker fem olika prins- eller prinsessböcker.<sup>28</sup>

På bokens framsida möter man de tre dåtida prinsar som boken, dock utan speciell dedikation, är tillägnad: Gustaf Adolf, Wilhelm och Erik, bärande på en gullviva, en väppling respektive ett ekollon.<sup>29</sup> Själva innehållet består av ett blomsteralfabet, där varje bokstav är illustrerad med en växt i vilken en människa, oftast ett barn, är inskriven. En enda riktigt gammal människa finns med i växtparaden. Det är Käringtandens gumma som liten och krokig ”vandrar över backen”.

Mot den manliga dominansen i *Kronprinsens Barnabok* står nu en kvinnlig: förutom omslagets tre prinsar finns i själva boken endast sex pojkar. De finns i samband med Champignon, Ek, Iris, Quickrot, Tulpan och Ullvide. I två fall handlar verserna om aktiva pojkar. Ek-pojken skall en gång bli ”stor och stark” och med den stora yxa som Otilia Adelborg har försett honom med fälla ”gammal hundraårig / ek till mark”. Iris-pojken,

med svärd vid sin sida, skall gå ut ”i världen den vida, / mot trollen slåss och att strida”. Författarinnan tänker sig andra aktiviteter för flickorna. Några exempel: Daggkåps-flickan vattnar blommor, Prästkrage-flickan räfsar hö och Smörblomme-flickan samlar smör i en bytta.

Som redan framgått innehåller blomsteralfabetet inte enbart rabatternas och ängarnas blommor – och ogräs – utan även andra växter: två svampar, Champignon och Flugsvamp, två träd, Ek och Äppelträd och två buskar, Ullvide och Nypon. En mer intressant gruppering av verserna än denna är att undersöka i vilken omfattning de anknyter till illustrationerna. Det resulterar i fyra, ungefär lika stora, grupper. I den första gruppen är versen utformad så, att den skulle kunna handla om vilken blomma som helst. Ja, versen om Wallmo har över huvud taget ingen blomanknytning:

Sof, sof! Solen än ej runnit opp  
öfver bergets topp.  
Sof, sof! Månen ej gått ned  
vid vårt äppelträd.

Verserna i den andra gruppen har en mycket lös anknytning till sin bild och blommornas namn nämns inte. Här kan Äppelblomma tjäna som exempel:

Trädet på min faders gård,  
vackra röda äpplen bär,  
ett åt far och ett åt mor, ett åt lilla syster kär!

I den tredje gruppen finns en något tydligare anknytning till illustrationen, även om växten omnämns i allmänna ordalag. Det visar Champignon-exemplet:

Knif och gaffel,  
kunglig taffel,  
Ack, hvad svamp är goder mat!

Det är endast i den fjärde gruppen som respektive växt tydligt namnges. Det gäller till exempel versen till Ringblomma:

Se på ringblommans blad,  
hur de bilda en krans,  
hur de likna små barn,  
när de gånga i dans.

I alla fyra grupperna återfinns exempel på personifiering. Så här låter versen om Daggkåpa:

Vart skall gröna flickan gå?  
Ut att vattna blommor små.  
Kan jag ej få hjälpa till?  
Gärna får du, om du vill.

Verserna i *Prinsarnes blomsteralfabet* kan beskrivas som solitära och icke-narrativa. Samtidigt är de varierande. Det finns verser som är ganska romantiska:

Uppåt flyga blommans dufvor!  
Vore det ej roligt, säg,  
som en fågel vingar hafva  
för att flyga samma väg?

Det finns sådana där det musikaliskt-rytmiska spelar en extra tydlig roll:

När våren är kommen och göken han gal  
och gullvifvan blommar på äng och i dal,  
då är det roligt att lefva.

Även om jag vill påstå att Otilia Adelborg mer serverar konst än undervisning i *Prinsarnes blomsteralfabet*, finns det några enstaka exempel på didaktiska verser. En är den om Yxne:

Liten blomma ren och hvit  
ber sin aftonbön så trogen.  
Lär dig, barn, att med all flit  
likna blomman uti skogen!

Undervisning på en annan nivå återfinns vi i versen om Flugsvampen:

Det må du veta, den svampen så röd  
är giftig och falsk, han vållar stor nöd,  
han vållar så många små flugors död.

De som skrivit om verserna i *Prinsarnes blomsteralfabet* har övervägande varit mycket kortfattade och tämligen negativa. Vivi Edström konstaterar kort och gott att verserna "inte har samma höga standard som bilderna"<sup>30</sup> Anne Marie Rådströms mening är: "Någon driven versskrivare har hon ännu inte blivit – här och där är rimmen nog så knaggliga."<sup>31</sup> Susanne von

Essen är lite mer positiv. Visserligen är det ibland lite si och så med rimmen, säger hon, men ”det är glada och fräscha verser, långt från all sentimentalitet och allt moraliserande”.<sup>32</sup> Finn Zetterholm, som är något mer utförlig i och med att han för fram några argument, betygsätter Adelborgs verser som ”inte speciellt poetiskt verkningsfulla”, anspråkslösa och med enkla rim. Zetterholm säger vidare: ”Det enkla ordvalet och det något improviserade rimmandet erinrar om folkliga barnvisor, ibland kan man hitta direkta lån [...]”.<sup>33</sup>

Det är svårt att hävda en annan uppfattning. Men det är samtidigt viktigt att understryka att Ottilia Adelborg medvetet har tagit fasta på att rim och andra ljudmönster är något som uppskattas av små barn. Då har hon valt att göra det med enkla medel. Det innebär korta verser med korta meningar och rader och inga avancerade rim. Med andra ord ett ganska opretentiöst anslag, ungefär som i de upptecknade barnvisorna och rimen i hennes tre föregående bilderböcker.

Överhuvud taget är hon, för att låna ett uttryck av Hans-Heino Ewers, en ”kindlich-naive Dichter” på samma sätt som till exempel den något äldre kollegan Jenny Nyström och den något yngre Elsa Beskow. Det handlar alltså om en författare som kan skriva ”ganz im kindlich-naiven Sinn [...] Ein solcher Dichter vermag der Kindheit einen direkten und authentischen poetischen Ausdruck zu verleihen.”<sup>34</sup>

Kanske någon som är ovan vid litteratur för små barn ändå frågar sig om Ottilia Adelborgs ABC-verser verkligen är litteratur. Ja, verserna saknar onekligen det specifikt skönlitterära: här finns inga stilfigurer, ingen inbjudan till tolkning och ibland tycks till och med själva fiktionen saknas. Utifrån detta är Wellanders verser litteratur och Adelborgs icke-litteratur. Det är naturligtvis ett omöjligt påstående, inte minst för att det indirekt drabbar en mängd litteratur som också tillhör det barnlitterära kretsloppet. Då känns det mer angeläget att direkt granska vad som kännetecknar Adelborgs verser i formellt avseende, något som stärker uppfattningen att det är litteratur, visserligen enkel men dock, vi talar om.

Ett typiskt drag är existensen av framför allt enstaviga men även tvåstaviga slutrim i alla verserna. I vissa fall blandas de parvis: ”slår – ängar – går – strängar” (Prestkrage). Det finns ett exempel där en vers på tre rader har gemensamt rim: ”sida – vida – strida” (Iris). Mer avancerade rimflätningar saknas i stort sett, men i ett fall finns här författarinnan i alla fall flätat AAbCCb: ”blader – glader – hej – plocka – docka – dej”. ”Knaggliga rim” saknas nästan helt. I Z-versen ovan finns dock ett så kallat Stockholmsrim: ”heta – zeta”. Ett annat sådant finns i den citerade Wallmo-versen. I versen till Hvitsippa finns också ett ”orent” rim:

Hvita sippan skär och fin  
dansar öfver berg och backar  
om våren.  
Så ska' lilla vännen min  
dansa lätt på tå och klackar  
till våren.

Rimmet "fin – min" är vad man kallar ett ögonrim. Ett annat sådant finns i Julros: "snön – skön". För övrigt består Hvitsippeversen av fyra långa rader byggda på trokéer. Långraderna ett och tre är katalektiska. Rytmen bryts av de två kortraderna "om våren" och "till våren" som fungerar som ett slags omkväde. Det finns gott om allitterationer och assonanser i alfabetsverserna. Så i denna vers om vitsippan. Exempel är "berg och backar" och "så ska". Vokalisk assonans finner vi i första versraden: "hvita sippan [...] fin"

Även om man kan diskutera det litterära värdet av verserna i *Prinsarnes blomsteralfabet*, är ett faktum att boken är "en av de vackraste barnböcker som någonsin gjorts och en pärla i boktryckarkonsten".<sup>35</sup> Och dess popularitet kan absolut inte ifrågasättas, något de ständigt nya upplagorna vittnar om: 1901, 1919, 1934, 1968, 1977 och 1997.

## Undervisning och konst

Vad hände efter Otilia Adelborg? Den historien är för omfattande för att ens i korthet rymmas i det här sammanhanget. Däremot vill jag avslutningsvis åter ställa rubrikens "Undervisning eller konst?" i centrum. Frågan är relevant för all barnlitteratur, som i modern tid enligt Torben Weinreich har utvecklats efter två linjer:

– en børnelitteratur, som står den oprindelige fortælling nærmere, også i æstetisk forstand, og som stadig i større eller mindre grad som hensigt har att oplyse och virke opdragende; det er en litteratur, som søger og ofte også når et stort publikum, og som ofte bruges i fx skoler, – og en anden børnelitteratur, som har ett langt mere elaboreret sprog, noget som også præger illustrationerne, hvis det er billedbøger; og som i højere grad søger at finde sin identitet som kunst; det bliver samtidig en børnelitteratur, som i nogle tilfælde bevidst søger eller får også voksne læsere; nogle taler direkte om "adulteration" som en tendens i nyere børnelitteratur; andre taler om børnelitteraturens "ambiguity"<sup>36</sup>

Det här stämmer väl in på 1900-talets svenska ABC-bilderböcker: undervisning och konst lever sida vid sida eller korsar varandra i en brokig och gränsöverskridande historia. Ett spår att här följa är 1900-talets



motsvarighet rent formellt till *Kronprinsens Barnabok*, med andra ord att inleda en läsebok med en ABC-bilderboksdel. Då är bara att konstatera att Johan Wellanders efterföljare ofta är synnerligen enkla och bleka, hårt styrda av att sätta läsinlärningen i centrum. Versernas undervisande inslag sträcker sig sällan längre än som i den här R-versen i ett läromedel från 1981 dominerat av ljud-stavelsemetoden:

Räven Rulle listig är,  
lurar vänner här och där.<sup>37</sup>

Bättre blir det när helordsmetoden och läsning på talets grund är styrande. Då kan man låta en poet som Lennart Hellsing svara för själva ABC-delen i ett läromedel. Det innebär att verserna, som skall läsas högt tillsammans och kanske läras utantill, ligger på en annan, betydligt högre nivå. De är dessutom ofta relativt sofistikerade eller, med andra ord, de visar en stark tilltro till barns förmåga att förstå:

Böcker ska blänka som solar  
och gnistra som tomteblöss.  
Medan vi läser böckerna  
läser böckerna oss.

Kan böckerna läsa människor?  
Det kan de förstås!  
Hur skulle de annars veta  
allting om oss?<sup>38</sup>

Ett annat och mycket rikt spår utgörs av fristående ABC-bilderböcker av samma slag som *Prinsarnes blomsteralfabet*. Niklas Rådström får representera detta, bland annat för att hans verser så väl stämmer in på barnlitteraturens andra utvecklingslinje, den som söker finna sin identitet som konst. I hans *Bokstäverna är droppar i alfabetets hav* (1985), illustrerad av Marianne Enquist, är de delvis ett traditionsbrott: den gängse rytmen spelar ingen särskild roll utan viktigare är det lyriska, de överraskande orden och blandningen av realism, fantasi och absurdism. Varje bokstav får en vers bestående av två fyrradiga strofer, konsekvent varannanradsrimmade. Så här inleder Rådström:

A står först i alfabetet  
Alfabetet är som ett stort vatten  
Här på havet bestämmer alfabetsamiralitetet  
under ledning av gamle amiral Mountbatten

På amiralitetet finns pråligt uniformerade typer  
 som styr och ställer och tror de vet nästan allt  
 De duschar var morgon tills de av bokstäver dryper,  
 för utan alfabetet blir man en uttorkad gestalt

Sedan får vi följa med på kaptén Rousseaus sjörövarskuta Citron. Det innebär en rad spännande möten med huvudsakligen män, till exempel löjtnant Jörgen Blomsterlyra af Lök, poliskommissarie Ruben Fjäle och rocksångaren Richard Rishög, men även en och annat kvinna såsom städerskan nyckelpigan Mia och skulptrisen Sonja Smet. Färden sluter på "Ön som ligger mitt ute i alfabets flöde". Då har vi fått vara med på en resa, som fört oss långt bort från Otilia Adelborg och ännu längre bort från Johan Wellander. Då har vi landat i en tid där ABC-versen kan ge exempel på såväl "adulteration" och "ambiguity", skapad som "en hyllning i ord och bild till språkets rikedom och till ordens magi".<sup>39</sup>

## NOTER

- 1 Britt G. Hallquist & Stig Lindberg, *ABC* (Stockholm 1951).
- 2 Inger & Lasse Åberg, *Åbergs ABC* (Stockholm 1996).
- 3 *Lexikon der Kinder- und Jugendliteratur*. Erster Band: A–H (Weinheim und Basel 1975).
- 4 Ingeborg Willke, *ABC-Bücher in Schweden. Ihre Entwicklung bis Ende des 19. Jahrhunderts und ihre Beziehungen zu Deutschland* (Stockholm 1965), s. 372.
- 5 Susanna Hedenborg, *Det gåtfulla folket. Barn, villkor och uppfattningar av barnet i 1700-talets Stockholm* (Stockholm 1997), s. 165–169.
- 6 Lars Furuland & Mary Ørvig, *Ord och bilder för barn och ungdom, del I, Barnlitteraturen. Historik, kommentar, texturval* (Stockholm 1990), s. 393.
- 7 I Willkes (1965) förteckning över ABC-böcker utgivna i Sverige fram till 1900 förekommer termen i en titel f.f.g. 1822. Fenomenet som sådant är internationellt sett mycket äldre.
- 8 Jag föredrar termen vers även om rim eller ramsa skulle kunna tänkas och trots att vers inom metriken har sin särskilda betydelse. Se f.ö. Göte Klingberg, *Folklig vers i svensk barnlitteratur* (Stockholm 1994), s. 14 ff.
- 9 Karin Wilmenius, *ABC-boken berättar. En didaktisk studie från Stockholm åren 1770–1900* (Stockholm 2002), s. 40.

- 10 Murray hade en naturlig kännedom om tyska ABC-böcker tack vare sin tjänst i tyska församlingen i Stockholm. *Ibid.*, s. 52.
  - 11 Eva von Zweigbergk, *Barnboken i Sverige 1750–1950* (Stockholm 1950), s. 37 f.
  - 12 Robert Murray, "Kronprinsens Barnabok. En presentation", i *Kronprinsens Barnabok. En reproduktion av bilderna i det av Elias Martin illuminerade exemplaret* (Stockholm 1971), förordet. Samuel B. Bring berättar apropå detta om Wellanders lätthet att skriva verser: en förteckning, förvarad på KB, visar att han för vissa bokstäver skapat mer än en vers, t.ex. för A nio, för S tolv och för "svåra" X hela femton verser. Samuel B. Bring, "'Kronprinsens Barnabok'. Några anteckningar till dess historia", i *Nordisk tidskrift för bok- och biblioteksväsen*. 1962:1, s. 8.
  - 13 *Ibid.*, s. 9 och 14.
  - 14 Willke (1965) förtecknar tolv utgåvor. Enligt von Zweigbergk (1950) kommer den sista ut 1826 men enligt Willke 1827 och då som den 7:e upplagan.
  - 15 Lars Furuland, rec. av Kronprinsens Barnabok, i *Nordisk tidskrift för bok- och biblioteksväsen*. 1985:3, s. 95.
  - 16 Willke (1965), s. 155.
  - 17 Vivi Edström, "Bokstävernas magi. Alfabetet som bilderbok", i *Vår moderna bilderbok*, red. Vivi Edström (Stockholm 1991), s. 16.
  - 18 Tanken återkommer i syftet med den samtida *Neues Bilder-ABC* (1793), nämligen att  
 Utan motgång eller smärta,  
 Dig [...] in i bokens värld,  
 Av så många skatter närd,  
 Med behaglighet få leda,  
 Och ditt mjuka, väna hjärta,  
 Redan nu med dygd bepryda.
- När Friedrich Kittler, som uppmärksammat denna ABC-bok, kommenterar "behaglighet" påminner han om den långa period i ABC-bokens historia, då bokstäverna och bönderna lärdes in i en tvångssituation – "i nödfall med viss hjälp av prygel". Friedrich Kittler, *Maskinskrifter. Essäer om medier och litteratur*, red. Otto Fischer & Thomas Götselius (Gråbo 2003), s. 105.
- 19 Furuland (1985), s. 96.
  - 20 Henrik Schück, & Karl Warburg, *Illustrerad svensk litteraturhistoria*. 3. uppl. (Stockholm 1928), s. 232 f. I *Den svenska litteraturen*. II (Stockholm 1991), s. 143 karakteriseras Wellander som "ett kortlivat stjärnskott på vår parnass".
  - 21 Oscar Levertin, *Johan Wellander. Litteraturhistorisk studie öfver skiftet mellan frihetstiden och den gustavianska åldern*. I (Uppsala 1896), s. 134.
  - 22 När Levertin säger att Wellanders bokstavsrim "kanske fått den största odödligheten af alla hans inspirationer, ty ännu den dag i dag hör man äldre folk återge dem [...]", ger han som exempel just denna Z-vers. *Ibid.*, s. 130.
  - 23 Aristoteles, *Om diktkonsten* (Göteborg 1994), s. 30.
  - 24 *Dagny* 8(1893), s. 273.
  - 25 Finn Zetterholm, "Barnvisan kring sekelskiftet", i *Vällingsäck och sommarvind. Versen i barnens värld* (Malmö 1987), s. 151.
  - 26 Till den kretsen hörde bland andra Anna Maria Roos, Jeanna Oterdahl, Jenny Nystrom och Elsa Beskow.
  - 27 Zetterholm (1987), s. 149. En sådan barnanpassning leder till, menar Kittler, att barnet "upptäcker den egna individualiteten", alltså vad dagens receptionsforskning skulle kalla en identifikatorisk reaktion. Men det innebär inte att "behagligheten" (se not 18)

- har slagit igenom. Få tror under 1800-talet att alfabetiseringen kan ske smärtfritt, säger Kittler, och citerar ur grevinnan och författaren Franziska Reventlows *Tagebücher 1895–1910*: "Mitt barn är en så god liten krabat, så varför måste jag plåga det med den fördömda undervisningen. Det är nonsens att den kan bedrivas lekfullt. För ett normalt barn är den alltid en plåga." Kittler (2003), s. 105 f.
- 28 Willke (1965).
- 29 Omslaget på 1934 års upplaga – i ett liggande format – pryds dessutom av fotoporträtt av prinsarna.
- 30 Edström (1991), s. 21.
- 31 Anne Marie Rådström, *Fröken Ottil. En bok om Ottilia Adelborg – barnens konstnär och en pionjär för folklig kultur* (Falun 1980), 50.
- 32 Susanne von Essen, *Ottilia Adelborg. Bilderbokskonstnärinna*. Litteratur och samhälle. Meddelande från Avd. för litteratursociologi vid Litteraturvetenskapliga institutionen i Uppsala, 1975:1, s. 23.
- 33 Zetterholm, Finn, *Barnvisan i Sverige. Barnvisans blomstring kring sekelskiftet; Bakgrund, genrer och motiv*, (Stockholm 1969), s. 68 f.
- 34 Hans-Heino Ewers, *Literatur für Kinder und Jugendliche* (München 2000), s. 162.
- 35 Rådström (1980), s. 44.
- 36 Torben Weinreich, *Børnelitteratur mellem kunst og pædagogik* (Roskilde 1999), s. 16 f. Begreppet "adulteration" används av Elaine Moss i *Part of the pattern. A personal journey through the world of children's books* (1986) och "ambiguity" av Zohar Shavit i *The poetics of children's literature* (1986).
- 37 Birgitta Kullberg & Anita Ström, *Min ABC-bok* (Gävle, 1981).
- 38 "Mitt ABC" i *Första läseboken* (Stockholm 1982). För illustrationerna svarar Tor Morisse. Till alla verser knyts olika uppföljningsövningar. Bokens lärarhandledning föreslår att man i samband med B-versen talar om klassrummets böcker och andra slags böcker och vad en bok består av samt gör ett biblioteksbesök.
- 39 Lena Kåreland, i en recension under rubriken "Annorlunda ABC", *Uppsala Nya Tidning* 23.11.85.

# Berättelser om ljus och mörker

## Zinken Hopps *Trollkrittet*

Av Elina Druker

Visuella bilder som tecken, ord som typografiska tecken och färg som materia får ett egenvärde i den värld som skildras i den norska författaren Zinken Hopps klassiska *Trollkrittet* (1948). Meningen blir underordnad tecknets bokstavliga, kroppsliga egenskap. Berättelsen har tydliga motivmässiga och berättartekniska kopplingar till Lewis Carrolls böcker om Alice vilket speglar ett intresse för anglosaxiska fantasiberättelser, för nursery rhymes och nonsensdiktning under 1940-talet. *Alice's Adventures in Wonderland* ges ut i Sverige i inte mindre än tre nya översättningar under 1940-talet och i Norge är det just Zinken Hopp som gör nyöversättningar av böckerna om Alice: *Else i eventyrland* (1946) samt *Gjennom speilet* (1951).

I *Trollkrittet* hittar Jon en magisk krita som gör att allt han ritar blir levande. Tillsammans med en fiktiv ledsagare, den ritade pojken Sofus, tar han sig in i ett konstlandskap, en fantasidimension som skapas av barnet och som konstitueras av färgens materia. Motivet med den levandegjorda målningen där fiktionsfigurer styr händelserna anses ha sin utgångspunkt i ett mytologiskt motiv om den kinesiska konstnären Wu-Tao-Tze som enligt folksagan försvann in i sin egen målning.<sup>1</sup>

Boken som medium, dess narrativa och visuella begränsningar och konventioner brukas för att tematisera konstlandskapets grundläggande innebörd. Lek med ord men även experiment med typsnitt och med den grafiska formgivningen är ett genomgående grepp i *Trollkrittet*. Det finns ett rytmiskt och temposkapande syfte med användningen av nonsensdikter, ramsor och sånger som bryter textmassan och skapar ytor av tecken som dels samspelar med innehållet, dels har en mer visuell funktion. I likhet med böckerna om Alice transporteras gestalterna genom ett antal förbryllande landskap. Pojkarna i *Trollkrittet* är konstant på väg någonstans. De promenerar, springer, kryper, rullar och faller och konstituerar därmed både textuellt och visuellt tidsrummet och det spatials rummet. Ju längre pojkarna vandrar, desto djupare tycks de hamna i det fiktiva landskapet. Genom en lek med ord och typsnitt erövrar och öppnas det tvådimensionella rummet. Bokstavstecknens utformning kan signalera hastighet och rörelse

i likhet med serieteckningar där typsnittens storlek och form varierar efter behov. Liksom i böckerna om Alice kan bokstäverna i *Trollkrittet* uttrycka volym genom att deras storlek blir större eller mindre, eller otydligt tal vilket uttrycks genom användning av spegelvända gotiska typsnitt.<sup>2</sup> Rörelse eller riktning simuleras genom att man placerar bokstäverna i olika formationer på baksidan. Formen och rytmen i texten efterbildar rörelse och beskriver terrängens beskaffenhet men beskriver även upplevelsen, förnimmelsen av att snubbla eller falla utan kontroll.

FURY AND THE MOUSE

Fury said to a  
mouse, That he  
met in the  
house,  
"Let us  
both go  
to law:  
I will  
prosecute  
you. Come, I'll  
take no denial;  
We must  
have a trial:  
For really  
this morning  
I've nothing  
to do."  
Said the  
mouse to the  
cur, "Such a  
trial,  
dear Sir,  
With no  
jury or  
judge,  
would be  
wasting  
our breath."  
"I'll be judge,  
I'll be jury."  
Said  
cunning  
old Fury:  
"I'll  
try the  
whole  
cause,  
and  
condemn  
you  
to  
death."

De s n u  
Miet  
og  
datt  
go  
tullet  
og  
trillet

*Bild ur Alice's Adventures in Wonderland (1865),  
Kapitel III, "A Caucus race and a long tail"  
samt ur Trollkrittet (1948)*

Rumsliga illusioner skapade med bokstavstecknen på baksidan används i *Trollkrittet* i konkretistisk anda och påminner om den kinetiska konkreta poesin under 1950- och 1960-talet.<sup>3</sup> Visuella dikter och figurdikter är ingen

ny uppfinning utan förekommer både inom renässansens och barockens figurdiktning och betydligt senare inom 1920-tals dadaism.<sup>4</sup> Det finns dock en distinkt skillnad i den konkretistiska användningen av skriftbilder, som Jesper Olsson påpekar i sin artikel om konkret poesi, eftersom det figurativa inte betonas i första hand. I stället är det samspelet mellan det verbala och det visuella som används för att framkalla ytterligare en dimension i innehållet.<sup>5</sup>

Alice börjar sin resa genom att hon faller i ett kaninhål och på liknande sätt ramlar Jon och Sofus i ett djupt hål i underjorden. Fallandet beskrivs med meningen "Da med ett kjente de at det var is under føttene deres, og de skled rett ut i svarte mørkret uten å kjenne grunn under føttene."<sup>6</sup> Ordet "skled" dvs. "gled", placeras i en fallande formation och bokstäverna tycks glida nedåt. Ordens lexikala betydelse upprepas genom typsnittens placering och form. Resten av orden placeras i ett fallande mönster på baksidan. Beskrivandet av fallet fortsätter i en nedåtriktad rörelse på nästa sida ända till sidans underkant där orden "Og så BUMS! Der var de nede på bunnen!"<sup>7</sup> avslutar scenen.

Det finns en tydlig rörlighet och riktning i bildrummet som samspelar med texten. De textformationer som bildas i de ovannämnda scenerna åstadkommer en vertikal rörelseriktning genom bildrummet som

Da med ett kjente de at det var is under føttene  
deres, og de

s  
k  
l  
e  
d  
rett  
ut  
i  
svarte  
mørket  
uten  
å  
kjenne  
grunn  
under  
føttene.  
De ante ikke hvor det bar  
av, de bare kjente at de  
datt og datt og datt.  
Stundom trodde de at hodet  
var øverst,  
og stundom bona. Tegne kunne  
de naturligvis ikke, for det var ikke noe  
å  
tegne på. Og for å gjøre det enda  
mer uhyggelig,  
satt det en ugle eller en annen

vermelig fugl et sted i mørket og  
sang, og det var ikke noen  
hyggelig sang å høre akkurat  
da.

Her der sangen:

«Snikke, snakke, snoke,  
den ene skal vi koke.  
Ikke spar på smøret,  
gutter er så tørre.  
Snoke, snake, sneike,  
den andre skal vi steike.  
Klapp, klapp, søt,  
dyppe ham i flat.  
Hold ham med klørne,  
legg ham på glørne.  
Kom nå barn til middag.  
Vi skal spise middag.  
Slik en deilig middag.  
Ja, en kongemiddag.  
Middag, Middag, Middag.»

Og så

**BUMS!**

der var de nede på bunnen!

Bild nr Trollkrittet (1948)

konstituerar rumsuppfattningen. Den vertikala rörelsen i textmassan och i bilden och den avvikande läsriktningen markerar och understryker intrycket av luftfärd som leder nedåt. Takten och rytmen i texten uttrycks på det innehållsrika planet och genom textens uttryck (tempo, rytm) och speglas i bildens motiv och struktur. Det finns en aktiv samverkan mellan rummet och handlingsförloppet. Simulerad rörelse som fortsätter från en sekvens till en annan, från en sida till nästa i både ord och bild skapar en känsla av ett öppet, oändligt landskap. Rumsligt perspektiv, kausalitet och rörelse skapas i en interaktion mellan läsaren, texten och den visuella bilden och används som dramatiska grepp i berättandet.

Textens typografi kan även skildra temporalitet och avstånd som i scenen som beskriver Jons och Sofus långa vandring. Den långa monotona meningen ”De gick og de gikk og de gikk, og de gikk /--/ uendelig langt bortover”<sup>8</sup> är textad för hand med skrangliga bokstäver som slingrar i form av fotavtryck över bildytan och fortsätter på nästa sida. Språkmaterialets karaktär och betoningen och upprepningen av ordet ”gikk” bestämmer rytmen i det lästa, upplevelsen består av både implikation av rörelse och ljudförnimmelse. Textens temporalitet som skapas genom ordens betydelse och genom den rytmiska upprepningen av de enstaviga orden förstärks av den skriftbild som bildas och som fungerar spatialt. Här sker rörelsen inte enbart i horisontell eller i vertikal riktning utan bildrummet expanderar och erhåller spatialitet och djup. Gestalterna lägger beslag på fiktionsrummet genom sin långa vandring. Berättelsens tid korresponderar med en dynamisk rumslighet. Den rytmiska ordansan är temporal, den utspelar sig i tiden genom att den läses, men har också en rumslik skriftbild.

Liksom textens innehållsrika budskap konstruerar denna skriftbild rum, mellanrum och avstånd som fungerar som konkreta platser. Dessa platser kan även fungera som metafysiska rum, i första hand knutna till karaktärernas upplevelser och känslor. Alices Underland är slutet och närmast cirkulärt i formen men aldrig statiskt, liksom spegelvärlden i *Through the Looking-Glass* som har en egen bakvänd men logisk rumslighet. Det ofärdiga och föränderliga som speglar huvudpersonens utveckling i *Trollkrittet* uttrycks i böckerna om Alice på liknande sätt. Alices kropp förvandlas och omformas konstant under resans gång och är lika opålitlig som den skiftande omgivningen.<sup>9</sup> Även Jons och Sofus resa speglar en inre resa. Den handlar om identitet och personlig utveckling vilket bekräftas enligt min tolkning i den avslutande scenen där den fiktiva karaktären Sofus tar steget till verkligheten. I Harald Bache-Wiigs analys av *Trollkrittet* menar han att berättelsen är en utvecklingsberättelse, en psykologisk resa där den ritade pojken Sofus är den egentliga hjälten och där Jon fungerar som en slags ledsagare.<sup>10</sup> Bache-Wiig gör också intressanta iakttagelser gällande



barnets kropp och kroppsuppfattning i berättelserna om Alice och pekar på samma tematik i *Trollkrittet* där kroppen framför allt hos Sofus är sårbar och opålitlig.

Jag anser dock att det är problematiskt att skilja på Sofus och Jon som karaktärer. Jon omvandlar sin omgivning, det landskap som han befinner sig i, men samtidigt omvandlas han av sin omgivning. Sofus skapas av Jon i början av berättelsen som en låtsaskamrat efter önskan om att få en lekkamrat, Sofus är en *konkretion* av Jons fantasi. I slutet av berättelsen återvänder Sofus sedan hem tillsammans med Jon, nu tredimensionell och fysiskt förkroppsligad. Sofus fungerar snarast som ett slags alter ego, den svaga sidan av Jon, som genom berättelsen prövas och utvecklas, och blir mer och mer materialiserad tills han i slutet förvandlas till en riktig pojke. Hopp väljer att gå emot fantasiberättelsens regler, enligt vilka den fiktiva världen åter ska normaliseras vid hemkomsten – Sofus tar i stället steget från den sekundära fiktiva världen till den primära världen i berättelsen och blir levande.

Jons och Sofus resa i det målade landskapet har flera strukturella och motivmässiga likheter med sagans traditionella resemotiv och inte minst med böckerna om Alice. Berättargreppen är bekanta och anknyter till folksagans komposition med barnet som drar ut i världen och möter olika vedermödor och prövningar som måste genomgås, möter talande djur och sagans typgestalter.<sup>11</sup> Strukturen med uppbrott/brist – äventyr – återkomst /harmonisering är bekant. Leken med siffror, rim och ordlekar i *Trollkrittet* tycks ha en koppling till Carrolls matematiska och kausala laborationer. Berättelsens spatiala struktur är väsentlig i sammanhanget både när det gäller Carrolls böcker och *Trollkrittet*. Rummet är tänjbart och dynamiskt men följer konsekvent fantasidimensionens egen, särskilda logik. Detta utvecklas ytterligare i *Trollkrittet*. Tematiseringen kring det spatiala – både motiviskt och genom utförandet – anknyts i denna efterkrigstidsbarnbok till ett av de återkommande teman inom modernismen, till spatialitet som får metapoetiska dimensioner.<sup>12</sup> Berättelsens tid och berättelsens form, dess fysiska gestalt och yta korresponderar och framkallar en ny slags mening.

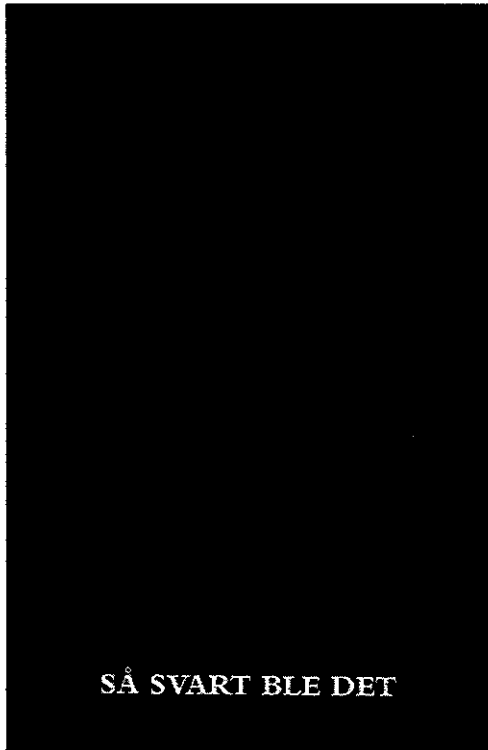
Ett exempel på det flerdimensionella samspelet mellan textinnehåll, bild och den visuella formgivningen är scenen där ett svart moln närmar sig pojkar i den paradisiska trädgården. Vi ser den lilla trädgården skildrad i fågelperspektiv. Det svarta molnet närmar sig från höger och texten beskriver hur ljudet blir starkare och starkare. Det blir allt mörkare omkring barnen. Bokstäverna som beskriver den antågande stormen växer för varje rad och korresponderar med texten som beskriver en ökad volymverkan. Förutom en simulerad ökning av ljudvolymen simuleras dessutom rörelse: ovädret kommer närmare och närmare och typsnitten växer rad för rad.

Til slutt var det et bulder og et brak og et  
brøl om ørene på dem så de ikke kunne høre  
seg selv snakke, og så mørkt at de ikke  
kunne se hverandre. Det var  
et knall og et rabalder  
så de trodde at ørene  
skulle falle av, og  
det ble beken-  
de svart om-  
kring dem.

*Bild ur Trollkrittet (1948)*

De sista orden i meningen ”og det ble bekende svart omkring dem” är tryckta med stora, kraftiga bokstäver och uppfattas genom perspektivering befinna sig närmare läsaren. Texten har två funktioner, den fungerar som en verbal text men även som en visuell bild. Genom perspektivverkan skapas alltså en rumslig illusion på baksidan som korresponderar med innehållet i det lästa.

Nästa sida är målad heltäckande svart med små vita bokstäver som konstaterar ”SÅ SVART BLE DET”. Detta är slutet på scenen. Tiden tycks plötsligt stå still. Den platta ytan ersätter volym, djup och perspektiv. Den svarta ytan beskriver mörker men samtidigt tycks färgytan bokstavligen handla om svart *färg* till skillnad från mörker. Mörkrets narrativa funktion är att scenen avbryts och avslutas. Förutom den narrativa och dramaturgiska funktionen lyfter den svarta täckande färgytan fram materialets eget liv. Färgen som tecken får ett egenvärde. Greppet med täckande färgytor som mystifierande och spänningsskapande grepp återkommer även i samtida bilderböcker som *Mis med de blå øjne* (1949) av Egon Mathiesen, och i Åke Löfgrens och Egon Möller-Nielsens *Historien om någon* (1951). Den



*Bild ur Trollkrittet (1948)*

täckande svarta färgens funktion är även i dessa bilderböcker att avbryta händelseförloppet då det sker en förskjutning i tidsförloppet. Den markerar scenbyte men har även en annan, mer öppen och spänningsskapande funktion.

Det tomma svarta är trots allt inte tomt. Trots leken med bildens och perspektivets platthet och en avsaknad av konventionellt byggd djupverkan är det uppenbart att den inre kontexten inte har gått förlorad. Bildens visuella kontext saknar inte inre kontext trots att den inte avbildar någonting. Stillhet och tystnad råder i denna scen i *Trollkrittet* men vi vet att någonting kan finnas i mörkret, trots att vi inte ser vad. Även om färgen här huvudsakligen används som ett dramaturgiskt grepp alluderar den svarta färgens mekaniska användning samtidigt till en existentiell nivå, till någonting outtalat och immateriellt.

Sekvensen har en tydlig upplevelsemässig utgångspunkt trots att man inte väljer någon exakt synvinkel. Liksom de svarta sidorna i de första upplagorna av Laurence Sternes metafiktiva roman *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* (1759–1767), som uttrycker huvudpersonens

sorg efter en väns död, står den svarta sidan i *Trollkrittet* för någonting mer än endast mörker.<sup>13</sup> Skräcken och det outtalade och obeskrivliga – det som barngestalten inte förmår att uttrycka i ord – framställs genom en mekanisk användning av färg och manifesteras genom detta mångfacetterade visuella grepp. Spänningen intensifieras dessutom genom ett byte av synvinkel och perspektiv. Den svarta färgen täcker allt och hindrar oss från att se vad som händer. Den objektiva synvinkeln byts till en subjektiv närbild. Det svarta rummet är slutet och ger en känsla av instängdhet. Den täckande färgen fungerar som en metanivå i berättandet, en markering av att bildrummet är just en pappersyta, där illusionen av perspektiv och djup skapas tvådimensionellt.

Mörkret skrämmer pojkarna i *Trollkrittet* men vad som händer beskrivs inte närmare i texten. Dess konsekvenser är dock konkreta och skrämmande, i nästa kapitel "Den svidde fuglen" återvänder ljuset och pojkarna möter en gråtande fågel som sjunger i ett nedbränt träd. Trädgården har försvunnit helt, marken beskrivs som grå och grusig. Sofus näsa är svart av smuts och hans nya lackskor är gråa av aska. Mörkret som passerar lämnar alltså konkreta yttringar efter sig. Efter beskrivningen av den paradisiska trädgården beskrivs här en närmast domedagsaktig scen, en visuell bild av utplånande volym och mörker som bränner bort trädgården. Sofus säger: "Jeg er en motig fyr i alla farer," [---] "Men jeg liker meg ikke når det er mørkt. Jeg kan ikke tåle det for hjertet mitt. Det er det eneste jeg er redd for i denne verden."<sup>14</sup> I nästa mening avdramatiseras det skrämmande dock snabbt av att Jon klagat på att dom nu blir tvungna att tvätta sig mitt på dan. Gestalterna återvänder till sin lättsamma jargong och fortsätter sin resa.

Det vardagliga, det fantasifulla och det abstrakt filosofiska möts här genom att man använder sig av en myt och ett narrativt mönster som är igenkännbart och bekant och lyfter fram det mytologiska motivets inneboende flertydighet. Det utsagda lyfts fram genom att det osynliga materialiseras och framhävs genom användningen av den svarta färgen. Det outtalade fokuserar läsarens uppmärksamhet på någonting väsentligt och får en spänningsskapande funktion. Tomheten som tycks vara konstant närvarande kan också läsas som någonting öppet, tolkningsbart och oavslutat. Det utsagda och utelämnade kan också fungera som en öppning där läsaren skapar sin egna imaginära bild av det som kan hända.

Denna scen av fullständigt mörker, som täcker och förblindar, korresponderar med användningen av vita och tomma ytor i berättelsen. Landskapet som gestalterna vandrar igenom beskrivs sällan i texten och de förenklade bilderna ger få antydningar om miljön. Den vita pappersytan dominerar berättandet och istället är det språket och tecknen som konstituerar verkligheten. Ord och bokstäver förstoras och förvrängs,

de radas upp som bokstavsformade talande bakverk, de blir kvar som fotavtryck i form av ord som slingrar kors och tvärs över boksidan – de används som lekmaterial i konkretistiskt maner.<sup>15</sup>

Ord kan även korrespondera med tomrummet. Efter laboreringar med drömvärldar och spegelvända världar låter Carroll en underliggande, hotande tomhet bli visuell i verseposet *The Hunting of the Snark* (1876) där ett dåraktigt jaktsällskap har samlats på Snarkjakt. Carrolls tomma, blanka sjökarta som framkommer ”perfect and absolute blank” i denna berättelse uttrycker total tomhet även om denna tomhet bara är inbillad och speglar karaktärernas tankevärld:

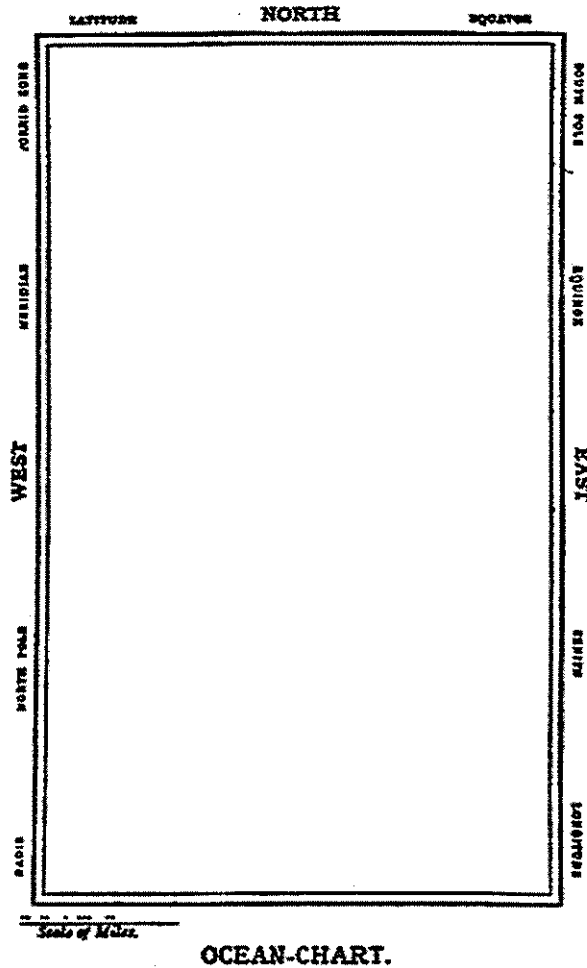


Bild ur *The Hunting of The Snark* (1876)

He had bought a large map representing the sea,  
Without the least vestige of land:  
And the crew were much pleased when they found it to be  
A map they could all understand.

"What's the good of Mercator's North Poles and Equators,  
Tropics, Zones, and Meridian Lines?"  
So the Bellman would cry: and the crew would reply  
"They are merely conventional signs!

"Other maps are such shapes, with their islands and capes!  
But we've got our brave Captain to thank"  
(So the crew would protest) "that he's bought us the best –  
A perfect and absolute blank!"

(Fit the second, The Bellman's speech,  
*The Hunting of the Snark*)

Carrolls absurda jaktsällskap befinner sig mitt i en ocean som inte tycks existera. Detta hav beskrivs inte och tycks inte besitta egenskaper som temperatur, volym eller rumslighet. Det påverkar inte händelserna men är samtidigt en bakomliggande, konstant närvarande tom yta. Ingen vet hur den gåtfulla Snarken ser ut men ordet *Snark* tycks vara en kombination av orden *snail*, *snake* och *shark*. Den osynliga Snarken och den omslutande vita färgen speglar diktens tematik och uttrycker tomhet och icke-existens som motsätter enkel förklaring.

Liksom Alices drömvärldar eller Snarkjaktens utopiska hav, är den ritade världen i *Trollkrittet* uttalat onaturlig till sin natur med en egen avstannad tid och en mytisk och intertextuell typografi. Den artificiella världen i *Trollkrittet* byggs upp med hjälp av tecken och genom de igenkännbara gestalterna och situationerna, genom mytens kännetecken och det arketypiska. Ordens och tecknens tvetydighet liknar den modernistiska användningen av mytiska bilder, ikoner, tecken och abstrakta icke-föreställande bilder inom bl.a. den ryska avant garde-konsten.

Bildrummet i *Trollkrittet* följer konsekvent den målade världens logik. Bildvärlden har en uttalad artificiell karaktär både när det gäller miljöskildringen och gestalterna, vad de har för egenskaper och hur de fungerar. Eftersom fantasivärlden följer det målade landskapets logik finns det en rädsla för den vita färgen och tomrummet eftersom bortsuddandet betyder upplösning och försvinnande. Att inte finnas eller att försvinna helt tycks även vara det ultimata hotet i böckerna om Alice och anknyter till identitet, det omedvetna, drömmen – och mardrömmen. Den vita färgen har dock en tvåfaldig innebörd, den implicerar tomhet men även

potential och förändring. I *Trollkrittet* kan gestalter bli omritade och förbättrade. Den vita färgen står för det som är tillfälligt frånvarande men som kan återskapas och göras synligt i enlighet med de regler som följs i leken med boken som medium. Den vita färgen och de vita, tomma ytorna kan också ha en läsaraktiverande funktion i berättandet där författaren vänder sig till läsaren som får fylla i betydelse eller själv delta i skapandet av berättelsen. Barnet uppmanas att rita den bortsprungna Filifjonkan i *Hur gick det sen?* (1952) av Tove Jansson eller rita vägen ut ur ett labyrinthliknande hus i *Trollkrittet*. I Laurence Sternes *Tristram Shandy* uppmanas läsaren att skapa en egen bild av den vackra Widow Wadman vilket markeras genom att man lämnar en tom vit sida för detta ändamål.<sup>16</sup>

Både i *Trollkrittet* och i böckerna om Alice bryts textmassan som yta av ramsornas och listornas vertikala läsriktning och form. Listan och ramsorna är en etablerad form av nonsens där uppradade objekt har en logisk koppling till varandra, kopplingen kan vara sann eller falsk så länge logiken följs.<sup>17</sup> Scenen med de talande kakdjuren i *Trollkrittet* är ett exempel på en logisk sambandskedja med egen kausalitet. De levande bakverken som är uppradade i alfabetisk ordning kommunicerar genom att endast använda ord som börjar med just deras bokstav. En katt meddelar t.ex. att "Kattene krever kraftigere kost!" Även här styrs gestalternas egenskaper av strikta regler. En konsekvent nonsenslogik som i denna scen pekar på ordens opålitlighet genom att visa hur mekaniskt dessa samband kan skapas, en spricka mellan ord och mening lyfts fram.

Nonsens fungerar alltså inte enbart som ett språkligt humoristiskt grepp i dessa berättelser utan skapar även en interaktion mellan abstrakta och konkreta begrepp i både text och bild, vilket ytterligare ifrågasätter den skapade illusionen och suddar ut textens och bildens gränser.

I *Trollkrittet* anknyter leken med nonsensord och deras icke-existens till Carrolls gestalter som den ovan nämnda Snark, Bread-and-butter-fly eller Mock Turtle och till de nonsensresonemang som förs av och om dessa gestalter.<sup>18</sup> Intresset för ordlekar och för språkets materialitet leder i *Trollkrittet* till en utforskning av boksidans och bokmediets gränser när det språkliga tecknet visualiseras. När pojkarna möter ett troll och får tre önskningar som blir uppfyllda önskar Sofus en "baggluff" som dessutom ska vara "ranskad och rimkad". Trollet gör flera försök att skapa detta abstrakta objekt. Resultaten visas tydligt i illustrationerna och textens och bildens samspel är ett viktigt grepp i komiken. Liksom Carrolls olyckliga Mock Turtle är en ordlek, en visualiserad egentligen icke-existerande gestalt, försöker man här göra det abstrakta och dessutom tydligt påhittade ordet "baggluff" till någonting fysiskt, konkretisera ordet. Alices ofta citerade

samtal med den pompösa Humpty Dumpty i *Through the Looking Glass* är ett annat exempel på Carrolls lek med ord och dess litterära betydelse, med ordens och tecknens tvetydighet. Meningen blir underordnad tecknets bokstavliga, kroppsliga egenskap men de absurda resonemangen följer hela tiden den omvända världens konsekventa logik.

”My name is Alice, but –

”It’s a stupid name enough!” Humpty Dumpty interrupted impatiently.

”What does it mean?”

”Must a name mean something?” Alice asked doubtfully.

”Of course it must,” Humpty Dumpty said with a short laugh:

”my name means the shape I am – and a good handsome shape it is, too.

With a name like yours, you might be any shape, almost.”

*Through The Looking Glass, kap. vi*

Språket, orden kan föreställa vad som helst men denna frihet betyder också att det som kan bestämmas alltid kan bli obestämt igen. Tecken hänvisar till andra tecken. I *Trollkerittet* experimenterar man med texten som en estetisk konstruktion och med gränserna mellan verklighet och fiktion, metafictionella grepp används för att tematisera konstens eller litteraturens validitet.<sup>19</sup> Ironins betydelse begränsas här inte enbart till konstnärlig förmedling och till konsten som egenvärde. Den får existentiella konsekvenser, ironin handlar inte bara om en splittring mellan ord och mening utan lyfter även fram en grundläggande tomhet.<sup>20</sup>

Det reducerade, öppna rummet och rörelseverkan som grundläggande grepp i berättandet sätter fokus på boken som medium. Det traditionella bimediala berättandet där text illustreras – dvs. upprepas och förtydligas av bilder – utvecklas i efterkrigstidens barnlitteratur och inte minst i bilderböckerna mot ett allt tydligare trimedialt berättande där textens och bildens samspel skapar en tredje dimension i berättandet. Ett helhetligt fantasirum skapas i en flerdimensionell interaktion mellan dels textinnehållet och bildens innehåll och dels i samspelet mellan textens formgivning och bilden. Bokmediet utnyttjas dramaturgiskt och får en självständig uttrycksfunktion.



## NOTER

- 1 Staffan Bergsten behandlar myten i Pamela Travers *Mary Poppins* (1934). Bergsten, *Mary Poppins and Myth* (Stockholm 1978).
- 2 I böckerna om Alice framkommer bl.a. förminskade typsnitt som uttryck för små gestalters storlek och röstvolym i *Through the Looking-Glass*, kap. 3, spegelvända bokstäver i Jabberwocky-boken i *Through the Looking-Glass* kap. 1, små bokstäver som uttrycker avstånd i *Alice's Adventures in Wonderland*, kap. 2.
- 3 Se bl.a. Jesper Olsson, "Konkret poesi" i *Intermedialitet. Ord, bild och ton i samspel*, red. Hans Lund (Lund 2002), s. 149–156.
- 4 Se Eva Lilja, "Metrik och intermedialitet" i *Intermedialitet. Ord, bild och ton i samspel*, red. Hans Lund (Lund 2002), s. 144f.
- 5 Olsson, s. 150.
- 6 *Trollkrittet* s.61–62.
- 7 *Trollkrittet* s. 61–62.
- 8 *Trollkrittet* s. 33–34. Citatet är ungefärligt och förkortat eftersom texten är skriven för hand.
- 9 Forskningen kring Lewis Carrolls Aliceböcker är mycket omfattande. Identitetstemat har behandlats av flera forskare inom olika discipliner.
- 10 Harald Bache-Wiig, *Norske barnelitteratur – lek på alvor. Glimt gjennom hundre år*, (Oslo 1996), avsnittet: "Foreldrene på hodet. Zinken Hopps Trollkrittet som nonsens og som psykologisk reise", s. 135.
- 11 Om barnlitteraturens narrativa strukturer se bl.a. Vivi Edström, *Barnbokens form. En studie i konsten att berätta* (Göteborg 1982).
- 12 Om spatialitet inom modernistisk litteratur se bl.a. Joseph Frank, "Spatial Form in Modern Literature" i *The Idea of Spatial Form* (1945/1991), W.J.T. Mitchell, *Iconology. Image, Text, Ideology* (1986: 96–97,114).
- 13 I Laurence Sternes metafiktiva verk *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* (1759–1767), uppkommer det i de tidiga upplagorna svarta sidor, t ex scenen med Yoricks död i den första boken. Tomma sidor som står för bortdrivna sidor förekommer, liksom experiment med typografiska tecken och linjeformationer som beskriver händelser i den fjärde samt den nionde boken. Olika storlekar på teckensnitt används genomgående, liksom olika slags typsnitt. T ex används gotiska och grekiska typsnitt.
- 14 *Trollkrittet* s. 28.
- 15 Jämför Bache-Wiig, s.132. Även Lars Bäckström skriver om konkretism i barnlitteratur (framförallt hos Lennart Hellsing) i *Mannen utan väg & hans Kusin Vitamin*, (Stockholm 1991), s. 23.
- 16 Sterne, *Tristram Shandy*, sjätte boken.
- 17 Susan Stewart, *Nonsense*, (London 1978), kapitlet "Play with infinity", s. 116–146.
- 18 Mock Turtle presenteras i *Alice's adventures in Woderland*, kap. 9 och 10. Bread-and-butter-fly figurerar i *Through the Looking-Glass*, kap.3.
- 19 Se bl.a. Patricia Waugh, *Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction*, (London 1984).
- 20 Tomhet som någonting som alltid finns närvarande i varje skapandeakt behandlas bl.a. av Paul de Man, *The Rhetoric of Romanticism* (New York 1984).

# Spel med fiktionen

## Rune Andréassons Bamse

Av Helena Magnusson

1970-talets samhällstillvända, ibland tendentiösa, barnlitteratur är antagligen inte det första man kommer att tänka på vid utpekandet av barnlitterära klassiker. En svensk fiktion från denna tid har emellertid överlevt, och därtill blivit allmänt bekant. Det gäller Rune Andréassons tecknade serie ”Bamse”, vars tidning fortfarande ges ut och behåller sin popularitet.

Utmärkande för serietidningen *Bamse* är ett explicit didaktiskt drag. Ett annat kännetecken är tidningens självreflexiva hållning i kontakten med läsarna. Denna artikel behandlar dessa två karaktärsdrag. Den tidsperiod som diskuteras är 1973–1990 då Rune Andréasson själv ansvarade för tidningen. Fokus ligger på 1980-talet.

## Budskap

Pippi sa det först: den som är mycket stark måste också vara mycket snäll. *Bamse* predikar samma budskap för ständigt nya generationer förskolebarn. Ett fostrande tonfall i barnlitteratur är förstås inget nytt, och både Rune Andréasson och *Bamse* är snarast barn av sin tid.<sup>1</sup> Hos Rune Andréasson finns en medveten ideologisk och didaktisk vilja. Att han med *Bamse* har ett syfte utöver att roa framgår både av tidningen själv och i flera intervjuer. Med sin fiktion ger Andréasson läsaren en möjlighet att föreställa sig själv i en annans ställe; en övning i empati.

Läsarna är tänkta att lära sig sådant som att hjälpas åt, dela med sig, motarbeta mobbning, vara rädda om naturen och fundera över världens resursfördelning. Flera andra har kommenterat och utrett dessa värderingar. Det bärande temat i *Bamse* (liksom i flera av Andréassons övriga serier) är att värna de svaga, och motarbeta orättvisor. Lars Bäckström har träffande beskrivit det som *Bamses* ”solidaritetsevangelium”.<sup>2</sup>

Utöver de moraliska imperativen inbegriper Andréassons fostrande vilja även folkbildning. I tidningen förmedlas både faktakunskaper och

samhällsinformation: allt från trafiksäkerhet till kulturhistoria och en beskrivning av hur skattesystemet fungerar. Faktasidorna "Bamses skola" är en given plats för information, men det kommer också in i berättelser och andra inslag. Tidningen förmedlar en tro på intellekt och vetenskap, för vilket det tydligaste uttrycket är Skalmans upprepade fras "Jag tror bara vad jag vet." Utbildning och kunskap är viktigt. Skurkarna framställs som mindre läs- och skrivkunniga, medan Bamsebarnen är frågvisa och nyfikna. Tidningen används också för opinionsbildning och kan propagera mot allt från pälsar och godisätande till droger. Den medvetna hållningen i allehanda frågor kommer också till uttryck när Andréasson upplyser läsarna om sådant som var och på vilken typ av papper tidningen trycks.

1980-talet är det decennium då *Bamse* växer sig riktigt stor och får en plats i det allmänna medvetandet, blir svensk myt. Tidningen uppfattas som snäll, trygg, präktig – ibland på gränsen till tråkig.<sup>3</sup> De flesta omnämmanden är positiva. *Bamse* framhävs som en värdefull och föredömlig populärkulturyttring för barn i en tid av alltmer kommersialiserad barnkultur: "fyraåringars vän och föredöme" (*Expressen* 1985-01-15), "Bamse i särklass bästa barnserien" (*DN* 1985-08-17), "Bamse i en klass för sig!" (*DN* 1986-01-19), "barnens förste lärofader" (*Hertha* 1987:2), "positiva Bamse" (*Dagen* 1990-12-28). Tidningens bildningsiver skördar beröm. 1980-talets *Bamse* med sin humanism och sitt antivåldsbudskap uppfattas också som ett förebildligt undantag i en barnkulturdebatt som kretsar kring våld.

*Bamse* har också kritiserats, bland annat för en förlegad kvinnosyn och bristande jämlikhet. För de politiska övertonerna i *Bamses* moraliska budskap har en del använt epitetet "kommunism".<sup>4</sup> Redan det faktum att en serietidning för barn intar en explicit ideologisk, eller rentav politisk, ståndpunkt upprör i 1980- och 1990-talens samhällsklimat. Andréasson själv undviker att erkänna någon särskild trosriktning och vidgår bara enskilda sakfrågor. Att *Bamse* över huvud taget kan ge upphov till insändare och debatt visar att tidningen till skillnad från andra barnserier tas på allvar. Det är också dithän Rune Andréasson vill, så det måste tidningen tåla. Med 1970-talets samhällstillvända kulturklimat i åtanke är det förvånande att det ändå dröjer till 1980-talet innan Andréasson på allvar vågar vara ideologiskt explicit i *Bamse*. Det är kring 1982 som tidningen genomgår märkbara förändringar. Förändringarna inbegriper en radikalisering, fler fostrande inslag, och att Andréasson själv och läsarna blir mer synliga i tidningen.<sup>5</sup>

## Fiktionens spel

Sensmoralen i *Bamse* förs fram på flera nivåer, både i och utanför berättelserna, både via de fiktiva figurerna och via den inskrivne författaren.<sup>6</sup> Liksom i många andra barntidningar ingår både fakta- och fiktionsinslag. *Bamse* blandar också in faktainslag direkt i fiktionen (eller presenterar fakta i fiktiv form) i enlighet med 1970-talets barnboksidéer. Parallella, fristående inslag är det vanliga i de flesta barn- och serietidningar. *Bamse* består å ena sidan till största delen av fristående berättelser om en och samma fiktiva värld, Bamsevärlden, å andra sidan av andra inslag som måste räknas in i den produkt läsaren ser som en enhet. De olika texterna sammanhålls åtminstone av den övergripande ram som själva tidningen, dess titel, innehållsförteckning etc. utgör, men texterna kan också på mer intrikata vis gå in i eller ha beröringspunkter med varandra. En självreflexiv, gränsöverskridande hållning som ifrågasätter förhållandet mellan fiktion och verklighet – metafiktion – blir därmed inskriven i själva tidningskonceptet.



1. Bamse 1973:1

© Rune A.

Barntidningar innehåller dessutom ofta kommentarer om sig själva, det vill säga tidningen och dess innehåll. Det möjliggörs av att de ofta vänder sig direkt till läsaren och gärna har en synlig, namngiven avsändare, verklig och/eller fiktiv.<sup>7</sup> *Bamse* hakar i det avseendet på en etablerad tradition. För att *Bamse* skall kunna uppfattas som en konsekvent och sammanhängande helhet måste avsändaren, den inskrivne författaren, ha en tydlig identitet. Rune Andréassons verk är alltid signerade, vilket har med hans självpåtagna ansvar att göra. En annan sorts signatur är de många in-tecknade självporträtten. Bådadera förekommer i *Bamse* (se bild 1). Då den inskrivne "Rune A." ofta nämner sin familj, är det inte underligt om den inskrivne författaren blir en verklig person för barnläsarna, helt identifierad med den riktige Rune Andréasson. Det är liksom meningen.<sup>8</sup>

Få har utförligt diskuterat berättartekniken i Rune Andréassons *Bamse*, och ingen har kommenterat tidningens många metafiktiona inslag. Jag menar att de utgör ett karaktäristiskt stildrag. Till största delen används de som en kommunikativ strategi i uppfostrandets tjänst. Andréasson använder också metafiction för att punktera sin egen fiktion och ifrågasätta dess värde.

## Den närvarande berättaren

Ett mycket kännetecknande drag i *Bamse* är den ständigt närvarande berättaren som agerar som en förmedlande länk mellan tidningen och läsaren. Barn är i sin kulturkonsumtion vana vid en vuxen mediator, inte minst exemplifierad av högläsaren, som själv kan lägga sig i och kommentera och förklara vad han/hon läser. Så länge barnlitterära texter hade ett utpräglat didaktiskt tonfall utmärktes de också av en förmedlande vuxen berättarröst. Denna lever alltså, tillsammans med det didaktiska syftet, kvar i *Bamse*.

Tidningens berättare lägger sig gärna i sin egen skapelse: berättelsen måste kommenteras, förklaras, utvidgas. Textplattornas huvudsakliga funktion är att förtydliga skeendet, men berättaren ger sig också rätten att, med subjektiva kommentarer, ange vilket förhållningssätt läsaren skall inta till det berättade. Inflikandena bidrar till närvarokänslan, som en sorts sidorepliker till läsaren. Det förekommer att berättaren kompletterar sin egen rubrik för att ge läsaren en extra ledtråd. Det finns också exempel på direkt tilltal av typen "Nä berättelsen är inte slut än. Det är en sida kvar." (1990:1 s.15) Metatext utnyttjas för att lära läsaren nya saker: textplattorna används ibland som rena notsystemet. Här ges hänvisningar till extra information utanför berättelsen, här förklaras ord som används, och här görs utvecklingar om något som nämns i berättelsen. Läsaren brukar naturligtvis också tilltalas i tidningens övriga inslag, som i pysselinstruktioner och tävlingar.



2. Bamse 1983:5 s.23

© Rune A.



3. Bamse 1984:11 s.21

© Rune A.

## Fiktionen tar över

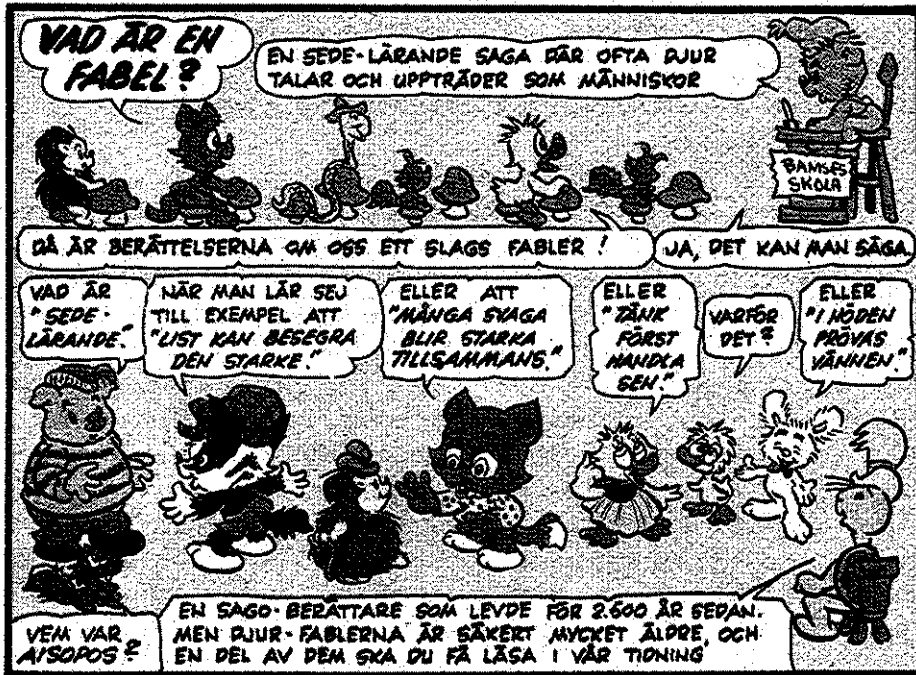
Bamse och de övriga fiktiva figurerna rör sig både i berättelserna och utanför dem. I "detta har hänt"-introduktioner kan det vara figurerna själva som, utanför rutan, talar om vad som hänt dem i det förra avsnittet. Eller, ännu mer speciellt (jfr rubrikkommentarer av berättaren): det förekommer figurer som i serien kommenterar rubriken i samma ruta, det vill säga kommenterar formen på den berättelse hon befinner sig i (bild 2). Figurernas självmedvetenhet skapar en svävning mellan berättarnivåerna i tidningen. När de fiktiva figurerna används utanför serierutan, existerar de på samma nivå som den inskrivne författaren. I bild 3 kan läsaren verkligen bli fundersam över vad som är över- och underordnat, när det är den inskrivne författaren som frågar Skalman om fakta. På första sidan av 1982:1 är det seriefigurerna själva som diskuterar läsarnas brev och utformningen av tidningen. De står också längst ner till vänster och pekar på och kommenterar den inskrivne författaren. Bamse säger att barn skriver till "oss" och pratar om "min" brevsida där "jag" ska svara på brev, vilket skapar oklarhet i vem som egentligen är ansvarig för tidningen, författaren eller figurerna själva. Inte heller läsarna bryr sig om att hålla isär författaren och hans figurer: breven de skickar kan vara adresserade till vilket som.<sup>9</sup>

Skalman och hans uppfinningar utgör ofta en länk mellan Bamsevärlden och världen utanför, vare sig den skall föreställa verklig eller fiktiv. Vart Skalman själv hör är inte alldeles givet. Dels är han en av huvudfigurerna i berättelserna. Men han fungerar också ofta som berättare, både av berättelser

inom en berättelse och på faktasidorna "Bamses skola". Han får alltså en roll som är delvis överordnad de andra figurernas, mer insatt: en standin för den externa berättaren.<sup>10</sup> Det är han som vet att berätta för sina fiktiva vänner om hur det går till i stora världen (underförstått densamma som läsaren lever i) och leder dem dit, och det är han som ledsagar läsaren i Bamsevärlden.

## Fiktionsbrott

Även om fiktionen ibland får ett till synes eget liv, är skaparen allsmäktig. Karakteristiskt för tidningen *Bamse* är författarens egenhet att ideligen punktera sin fiktion och påminna om att någon har hittat på den. Fiktionen framställs som ett redskap eller käril för innehållet, och läsarnas uppmärksamhet skall ledas vidare, ut ur fiktionen. Författaren betonar i själva verket hela tiden tidningens karaktär av produkt, en produkt som just han, Rune Andréasson, står bakom och bestämmer över. Det syns i förklaringar till tävlingsprisers kvalitet, i försvaret för att inte ha reklam, i försvaret för vissa värderingar. Flera berättelser beskriver hela skapelseprocessen, från idéstadium till tryckning och distribution.<sup>11</sup> Även på brevsidorna förs en diskussion om varför tidningen ser ut som den gör



och hur nya historier kommer till, vad berättelserna bör innehålla och hur skrämmande de får vara. I "Bamses skola" behandlas flera teman som har med berättelser och genrer att göra: fabler, folksagor, epos (bild 4). När Aisopos fabler återberättas i tidningen i början av 1980-talet förekommer flera gånger två olika versioner, med förklaringar och utläggningar av Bamse om hur och varför de är olika. Inslagen skall hjälpa läsaren att inse att berättelser är konstruerade och tolkningsbara.

## Intertextualitet

Genom sig själv som exempel visar *Bamse* hur texter bygger på och är beroende av varandra, och involverar läsarna i en intertextuell lek. Tidningen använder kända fiktioner på liknande sätt som barn gör i sina lekar; som stoff för nya äventyr. Denna typ av textanvändning är vanlig i formelartade serier där samma figur återkommer gång på gång i ständigt nya äventyr. Med besök av Rödluvor och med utflykter till Sherwoodskogen vinner en serie både variation för sin huvudfigur och en ofta tacksam komisk metafiktiv poäng för sin läsare. I *Bamse* görs detta ideligen: om figurerna kan vandra ut ur sina egna serierutor, kan de också vandra in i andras. Den fula ankungen återberättas med nytt slut, fabeln om räven och rönnbären bakas in i ett Katten Janson-och-Husmusen-äventyr, Bamsebarnen besöker Lilliputt. Berättelserna byter också genre som man byter kläder: från västernäventyr till spökhistoria till science fiction till socialrealism, i variationer av givna, igenkännliga mönster.

*Bamse* refererar också till sig själv. Motiv, äventyrsmönster och genrer återanvänds till den grad i tidningen att det närmast kan betraktas som interna citat. Återanvändning är en given arbetsstrategi i formellitteratur: "Mest blir det varianter, för det mesta är ju berättat redan."<sup>12</sup> Material hämtas både från Andréassons egna tidigare serier och från andra texter, särskilt serier, film och barnböcker. Från 1950-talet och framåt kan många av Andréassons serieäventyr kännas igen som grundstrukturer, byggda av färdiga element. Handlingsmönster återkommer i sin helhet på mycket likartat sätt. Återbruk sker även på en mer detaljerad nivå, i form av enskilda ting, scener och motiv. De bildmässiga klichéerna blir ofta påtagliga. Till detta kommer rena reprisar och särtryck. En annan form av repetition som förekommer i så gott som varje serietidning är påannonseringar av nästa nummer och följetongsresuméer, vilka utvecklas mot allt större finess i *Bamse*. Dessa bakåt- och framåtblickar ligger inom tidningens ram men utanför berättelserna, vilket gör dem i viss mån fristående från den fiktion de hänvisar till.



## Läsarnas delaktighet

Mängden fiktionsbrott och gränsöverskridningar i *Bamse* tar läsaren till en punkt där överklivning in i och ut ur fiktionen blir självklar. Andréasson påstår inte att läsaren kan gå in Bamsevärlden: till skillnad från författaren själv ritas läsarna sällan in i bild i *Bamse*, det händer bara några gånger de första åren. Däremot vill han att lärdomar i serien skall appliceras direkt på läsarens verklighet. Flera gånger vänder sig en figur, framför allt Skalman, ut ur berättelsens ruta, mot läsaren, med en uppmaning eller kommentar. Skalman spelar stor roll för tidningens röst. Han uppfostrar och tar hand om läsaren och sina fiktiva vänner på samma gång. Fiktionen är emellertid alltid underordnad och del av den yttre verkligheten. Läsare kan också påverka fiktionens utformning. Ibland får Bamse besvara och agera utifrån ett läsarbrev *inuti* en berättelse, i direkt dialog med läsaren.

Mycket av *Bamses* egenart ligger i dess röst, tilltalet till läsaren. Läsaren, inte Bamse, är huvudperson. Att läsarna känner sig delaktiga visas också av det stora gensvaret i form av insända brev och tävlingssvar.<sup>13</sup> De faktiska läsarna ägnas en hel del utrymme, framför allt på den brevsida som blir ett stående inslag från 1982. Där publiceras och besvaras i varje nummer några läsarbrev. På brevsidorna tillåter författaren läsarna att ta aktiv del i skapelsen: fiktionen är beroende av dem. Författaren ironiserar över detta (1989:6) när han skriver: "Med läsare i olika åldrar får jag väl fortsätta att kryssa mellan Skräckens Avgrund och Gullighetens ö."

Att få läsaren att ta aktiv del i berättandet är viktigt, men så är även läsarens förståelse. Symptomatiskt är att mer uttalat politiska ställningstaganden framträder i tidningen ungefär samtidigt som brevsidan införs. Där kan den inskrivne författaren – signaturen "Rune A." – utan mellanhänder själv kommentera sina ställningstaganden och eventuella reaktioner från läsarna, såväl barn som föräldrar. Ingenting får missförstås. Det är också för möjligheterna till förtydliganden som många av de metafiktiva inslagen används. Berättelsen väljer oftast det säkra före det osäkra: bilden får sällan tala för sig själv, berättaren lotsar hellre läsaren med hjälp av en textplatta eller pratbubbla. Försiktigheten kan ibland gå överstyr och orsaka redundans.

Tydlighet är en viktig ledstjärna. Ironi förekommer exempelvis sparsamt, då det skulle kunna missförstås och skapa oklarheter. I "Bamsehandboken"<sup>14</sup> av Olof Siverbo betonas flera gånger den hänsyn som bör tas till unga ovana läsare: Läsningen bör underlättas så långt som möjligt genom tydlig läsordning, förklarande textplattor, luftiga rutor där inga objekt skymms av några andra, och i värsta fall ordförklaringar i de fall där misstänkt svåra ord inte kan undvikas. Avkodningen görs så friktionsfri och entydig som möjligt.

Både form och innehåll anpassas utifrån föregivna idéer om små barns förmåga och intresse.<sup>15</sup> Igenkänningens trygghet är delvis ett självändamål. Den konventionella färgsättningen och teckningsstilen antas appellera till barnen. Äventyrsmonstren genomgår en barnanpassning vid inflyttningen i *Bamse*. Lyckliga slut är en självklarhet, figurerna blir avväpnade runda djur, monstren avdramatiseras genom likaledes runda former och glada färger, spänningen modifieras med humor, den överdjuriska styrkan är en superkraft med modifikation, och perspektiv och konflikter dras ned till en småskalig, överblickbar individnivå. ”Jag vill med Bamse ge barnen underhållning men också samtidigt spänning utan att skrämmas.”<sup>16</sup> Över allting läggs ett nät av snällhet och vänlighet.



5. Bamse 1982:4 s. 11 © Rune A.

## Författarens ambivalens

Rune Andréasson tvivlar själv på behållningen av serietidningsläsning, och uttrycker flera gånger skepsis inför det medium han arbetar i. Kanske är denna åsikt påverkad av såväl 1950-talets hätska seriedebatt som av 1970-talets kritik av skräpkultur, och av de ideologiska värderingarna i majoriteten av serier på den svenska marknaden. Hur som helst för han fram sin skepsis i många intervjuer, men också direkt i *Bamse*. En av Skalmans uppgifter är att uppmana de övriga figurerna och läsarna att läsa böcker – ”riktiga” böcker. Själv läser han nästan jämt, och det är alltid något djupsinnigt, som *Bibeln* eller Newtons *Principia*. Bokläsning förknippas med klokhet och kunskap. Att berättelserna gärna innehåller allusioner och hänvisningar till andra texter har redan nämnts. Rune Andréasson inkluderar även konstreproduktioner och information om konstnärer i tidningen. I allt det här, liksom med sidor som handlar om museer och bibliotek, ligger uppmaningar till läsarna, både barn och vuxna, att upptäcka litteratur och konst (bild 5). Underförstått, eller ibland uttalat, är att tecknade serier knappast kan räknas dit. Om några läser serier i Rune Andréassons berättelser är det oftast illitterata bovar

eller små barn: serieläsning förknippas med dumhet. I förlängningen märks även kritik av populärkultur över huvud taget, och av kommersialism och reklam. Frånvaron av reklam i *Bamse* är mycket medveten, och diskuteras flera gånger av Rune A. på brevsidan. Andréasson är också mycket noga med i vilka externa sammanhang figuren Bamse används. Tandborstar och tandkräm går bra, men naturligtvis inte godis.<sup>17</sup>

Bakom den skeptiska inställningen till sin egen fiktions värde anas en längtan till den "fina" kulturen, kanske framför allt barnbokens värld, inklusive möjligheten att vara didaktisk. Andréasson vill bli tagen på allvar i *Bamse*, även om hans egen ambivalens ibland undergräver detta. I åtskilliga intervjuer säger Rune Andréasson att han vill både roa och uppfostra. Han för in så mycket fakta och pekpinningar han vågar i en konventionell sagovärld. Tidningen är också tendentiös i den meningen att Andréasson vill påverka de unga läsarna åt ett visst håll, förmedla en livsåskådning och ett förhållningssätt människor emellan. Aspekter som den närvarande berättaren, tilltalet till läsaren och strävan efter tydlighet används för att garantera läsarens förståelse. Tidningens underhållande inslag, äventyren och pysslet, och även själva serieformen, är i detta avseende redskap för att fånga läsarnas intresse. Andréasson använder också Bamsefigurerna i pedagogiskt kringmaterial. Vad hade hänt om Rune Andréasson hade tagit steget fullt ut och gjort faktaböcker för barn? Exempelvis om kulturhistoria, ett ämne som ofta återkommer i tidningen. De välkända figurerna Skalman, Bamse och Lille Skutt fungerar dock väl som förmedlare och vägledare, och Andréasson säger också själv: "Blir en tidning en framgång så går man ju inte ifrån den, jag tar inte risken att lägga ner Bamse för att försöka med något annat. Det förbjuder självbevarelsedriften."<sup>18</sup>

Seriemediets styrka, som Andréasson förstås är medveten om och använder sig av, är att det uppskattas av barn. Underhållningsaspekten är det som lockar barnläsare och avvärjar skeptiska vuxna.<sup>19</sup> Det vore ändå helt fel att tro att Bamses underhållningsvärde bara är en täckmantel för pekpinningarna. Rune Andréasson skriver trots allt serier. De är heller inte så renons på serieinspiration som han ibland velat göra gällande. Åtminstone hälften av *Bamse* består av populärkulturell rekvisita. I intervjuer har Andréasson sagt att det han egentligen vill göra är tecknad film – ett medium som medger ännu mindre utrymme för uppfostran än en serietidning gör. Denna önskan, liksom berättarglädjen i hans serier, antyder att själva berättandet är en minst lika viktig drivkraft som möjligheten att undervisa.

## Tidningens röst

Mycket i *Bamse* är konventionellt: Bamse är ett typiskt björnnamn, övermänsklig styrka är standard i många serier, letat skatter har många äventyrslystna pojkar gjort före honom, små gulliga ulliga plattfotade djur befolkar de flesta svenska barntidningar. Bamse är typisk på alla sätt och vis. Ändå är det just denna björn som överlevt i mer än 30 år och som blivit känd långt utanför barnkammaren. Så något speciellt är det också. Rune Andréasson lyckas om och om igen berätta gamla historier på ett nytt sätt, och på ett sätt som barnläsarna uppenbarligen har stor behållning av.

Få barnserietidningar är så genomarbetade som Rune Andréassons *Bamse*. Tidningen försöker rymma både-och: äventyr och vardagsskildringar, populärkultur och konst, fakta och fiktion, nytta och nöje. Tidningen finner sin optimala form framför allt under 1980-talet. Egenarten har mycket med tidningsformatet att göra, och dess karaktär av fungerande kompromiss mellan populärkulturens konventioner och en dragning till forna dagars fostrande barntidningar: *Bamse* är både en roande serietidning och en resonerande och informerande barntidning för de läsare som är för unga för *Kamratposten*. Tidningen visar också att didaktisk barnkultur fortfarande under 1980-talet har existensberättigande.

Tidningen *Bamse* betonar fiktionen som fiktion, icke-verklig. Rune Andréasson pekar på dess tillkomst och trycker ständigt på en bakomliggande, ansvarig författare, men även läsarna tillerkänns en medskapande roll. Det självreflekterande draget märks även i detaljer som den intertextuella leken, och mängden metatext. Fiktionens gränser luckras upp. Till sammanhanget hör också författarens ambivalenta inställning till sin egen skapelse och det medium den är gjord i. Men författaren ger samtidigt läsaren redskap och kunskaper att själv ta ställning till textutsagor som den han/hon håller i handen. Resultatet blir en fiktion som står i verklighetens tjänst.

Rune Andréassons *Bamse* uppvisar en god kontakt med läsarna, en kontakt som rymmer både respekt och krav. Bakom *Bamse* märks en individuell avsändare, ovanligt i serietidningar. Avsändarens tilltal är betydelsefullt för tidningens identitet. Hela tidningen måste betraktas som en sammanlänkad enhet. Rösten genomsyrar allt, från serierna och tävlingarna till brevsidan. Detta tonfall växer fram efter hand. Ett viktigt steg är när brevsidan börjar 1982 som ytterligare en kanal för kommunikationen, men varje sida av tidningen länkas på något sätt till de övriga. Det finns inga skarpa gränser mellan de olika inslagen. Isärhållandet av vem som berättar – Bamse/Skalman/Rune A. – är heller inte så viktigt. Berättarrösten blir *en*.

När en redaktion tar över tidningen 1990 försöker man fortsätta i Rune Andréassons anda och hålla kvar det specifika tilltalet och de allmänbildande

ambitionerna. *Bamse* är fortfarande en bra barnserie. Resultatet blir ändå urvattnat, en serietidning bland andra, om än med ovanlig omsorg om sina värderingar. Det som saknas är den bakomliggande rösten och den givande läsarkontakten – det egenartade, personliga tilltal som gjorde Rune Andréassons *Bamse* helgjuten.

## NOTER

- 1 Rune Andréasson (1925–1999) debuterar som serieskapare 1944. Debutserien har följts av en mängd andra, både i dags- och veckopress och i serietidningar. Alla Andréassons serier vänder sig till barn, och de flesta handlar om en snällt äventyrlig djurvärld. "Bamse" startar 1966 både som serie i *Allers* och som svartvita tecknade filmer för tv. Det genomslag som framför allt tv-filmerna får, sporrar Rune Andréasson att dels göra fler tv-filmer, dels starta en egen, ny serietidning: *Bamse* (1973-).
- 2 Lars Bäckström, "Bamse – en folkhemsutopi", *Opsis Kalopsis* 1990:5, s. 28. Texten är en förhandspublicering av ett kapitel ur Bäckströms bok *Mannen utan väg och hans kusin Vitamin* (1990).
- 3 *Kalle Anka & Co* driver till exempel lätt med *Bamse* när den några gånger under 1990-talet talar om en serietidning benämnd "Apan Tramse". Allusionen är inlagd som en extra, nationell poäng av den svenske översättaren, Stefan Diös.
- 4 Att moderatledaren Carl Bildt bär Bamseslips ger till exempel upphov till upprörda kommentarer i mitten av 1990-talet. Joakim Nilssons B-uppsats "Bamse - en uppsats om världens starkaste björn och hans politiska värderingar" (Statsvetenskapliga institutionen, Lund 1998) blir också omskriven. Nilsson använder ordet "kommunism". Lars Bäckström jämför istället (korrekt) värderingarna i 1980-talets *Bamse* med den svenska folkhemstanken. Bäckström, a.a., s. 27.
- 5 Under 1980-talet kompletteras också de tidigare fantastiska äventyren med vardagskildringar av hemliv och dagis, närmare läsarnas erfarenheter. Detta möjliggörs av att Bamse bildar familj.
- 6 Med "inskriven författare" avses närmast Seymour Chatmans "implied author", utvecklat från Wayne Booths myntning av begreppet (Chatman, *Story and Discourse* 1978, s.147ff). När sammanhanget inte är en litterär text utan en tidning som *Bamse*, blir begreppet däremot något mer konkret än Chatman tänker sig. Chatman skriver att "the implied author /.../ has no voice, no direct means of communication." (s. 148) I *Bamse*

- existerar emellertid en kontext utanför den egentliga fiktionen (berättelserna), där den inskrivne författaren kan komma till tals och bokstavligen signera och diskutera sitt verk.
- 7 1950-talets barnserietidning *Tuff och Tuss* utnyttjade exempelvis, utöver redaktören Gösta Knutsson, även figurerna Tuff och Tuss som avsändare och galjonsfigurer för tidningen.
  - 8 Observera att *Bamse* till skillnad från de flesta andra serietidningar är ett enmansverk. De första åren gör Andréasson själv *allt* material i den månatligen utkommande tidningen. Även efter tillkomsten av nya tecknare och tuschare fortsätter Andréasson att ha huvudansvaret och att skriva alla manus fram till sin pensionering 1990.
  - 9 Detta är ett vanligt fenomen som uppmuntras i barn- och barnserietidningar med tydlig galjonsfigur: jämför med 1950-talets *Tuff och Tuss* och *Klumpe Dumpe*, eventuellt även *Kamratposten* med sin maskot Karl-Putte.
  - 10 Begreppet "extern berättare" kan tyckas vagt. Skalmans berättarroll skulle också kunna diskuteras i termer av Gérard Genettes "extradiegetisk" och "intradiegetisk" berättare (eng. övers. *Narrative Discourse* 1980, s. 227ff). Gränsen mellan berättelserna – det jag kallar fiktionen – å ena sidan och övriga inslag å den andra är onekligen betydelsefull. Jag anser emellertid att diegesens gräns trots allt inte är alldeles självklar i en sammanfatt text som tidningen *Bamse*. Av samma orsak är jag tveksam till att kalla texterna som omger serieberättelserna för "paratexter" (Gérard Genette, eng. övers. *Palimpsests* 1997, s. 3f). Ett sådant synsätt skulle enligt min mening grundlöst sätta berättelserna i förgrunden på bekostnad av tidningens övriga inslag: det är tidningen som helhet som utgör den övergripande enheten mot vilken de ingående texterna förhåller sig.
  - 11 Se t. ex. *Bamse* 1983:12, s.28-31 och 1984:7.
  - 12 Andréasson intervjuad i Elisabeth Frankl, "Jag vill gärna vara som Bamse... men känner mig som Lille Skutt", *Expressen* 1985-01-15.
  - 13 Läsarnas egen medverkan är ett gammalt knep för att uppehålla intresset: jämför med de gamla barntidningarnas tävlingar, knep och knåp, insändarsidor och medlemsklubbar. Allt återfinns i *Bamse*.
  - 14 "Bamse-handboken" (1992) är sammanställd av Olof Siverbo som hjälp för *Bamse*'s nutida manusförfattare. Av infällda citat att döma är boken läst och godkänd av Rune Andréasson själv.
  - 15 Redan Andréassons första serie var "avsedd för de allra yngsta — de som mamma får läsa högt för, och de som nyss har lärt sig läsa" som *Allers* introducerar serien 1944.
  - 16 Bo Engzell, "Han har gjort Bamse världskänd", *DN På Stan*, 1983-02-05.
  - 17 Den restriktiva hållningen till reklam har luckrats upp avsevärt efter Andréassons pensionering. Bamsefiguren utnyttjas idag kommersiellt på många andra produkter än själva tidningen.
  - 18 Andréasson i Frankl, a.a.
  - 19 "Antagligen hör också detta konventionella till det som har gjort Bamse igenkännlig och trygg trots det krävande och radikala budskap som den annars mycket väl skulle kunna skrämja bort många föräldrar med." Bäckström, a.a., s. 29.

# Känner du Annika Settergren?

*Av Gunnel Frid*

I skuggan av en både berömd och beryktad jämnårig granne som fortfarande, efter nästan 60 år, väcker både beundran och obehagskänslor, lever en slätstruken och välkammad flicka som vet vad som förväntas av henne och som uppträder därefter. Annika bor med sin bror, sina föräldrar och ett hembitråde i ett villaområde i utkanten av en svensk småstad. Om Astrid Lindgrens Pippi Långstrump är "en mycket märkvärdig flicka", vilket berättaren försäkrar, så är hennes skyddsling och lekkamrat Annika en anmärkningsvärt omärkvärdig flicka. När Pippi utmanar konventionerna finns Annika där som en referens i texten, en ständig påminnelse om hur förväntningarna ser ut. Hon är solidarisk med sina föräldrar och med ett samhälle som har uppförandereglerna nedslagna med grindpålarna i den lilla lilla staden. För Annika är världen begränsad och tydlig, men Pippi utmanar Annikas föreställning om vad en liten flicka får och kan göra. När Annika sväljer krumelurpillret har hon bara delvis övertygats om lekens och fantasins möjligheter. Pippis pedagogiska, ideologiska och politiska projekt är avslutat. Om Pippi representerar en pedagogisk idé, vad är då Annika? Vem är Annika Settergren?

Genom att fokusera på Annika och de maktrelationer hon accepterar och de maktstrukturer Pippi utmanar, läser jag i Astrid Lindgrens text en diskussion som förebådar Judith Butlers teori om kön/genus som en performativ handling. Mellan Pippi Långstrump-trilogin (1945, 1946 och 1948) och Judith Butler ligger åratals arbete med att problematisera vad som konstituerar en man respektive en kvinna och om detta, grovt skissat, är essentiellt (biologiskt förutbestämt) eller konstruerat (kulturellt betingat). Men människan är, i filosofisk betydelse, aldrig den hon försöker föreställa, menar Judith Butler. "That the gendered body is performative suggests that it has no ontological status apart from the various acts which constitute its reality."<sup>2</sup> Handlingar skapar illusionen av en både själsligt och kroppsligt konstruerad kropp som föreställer ett genus. Butlers teori underlättas av att både Pippi och Annika som fiktiva gestalter i sig är konstruktioner. När berättaren i Pippi Långstrump påstår att Pippi och

Annika är flickor tolkas och bedöms, i texten, deras handlingar efter denna upplysning. Annikas utseende, egenskaper, handlingar och prövningar ska inte i första hand behandlas som en realistisk tolkning av verkligheten i det som följer utan som en berättelse om flickans underläge i textens hierarki. Astrid Lindgren visar i *Pippi Långstrump*, *Pippi Långstrump går ombord* och *Pippi Långstrump i Söderhavet* att begreppet flicka är kulturellt och socialt bestämt men instabilt och föränderligt.<sup>3</sup>

## Två hus och två trädgårdar i ”stadens vackraste omgivningar”

Alla tre böckerna inleds med ett första kapitel som introducerar läsaren i den fiktiva värld som ställer Villa Villekulla och Pippi Långstrump i centrum. Första bokens första rader berättar om ”en gammal förfallen trädgård” och ”ett gammalt hus”.<sup>4</sup> Ord som ”hem” och ”möblerat och färdigt” två sidor senare förbereder läsaren på ett positivt möte.<sup>5</sup> Med de följande två böckerna avslöjas att gammalt är identiskt med förfall utifrån en position som en besökare kan antas inta. Men då är läsaren redan hemmastadd i Villa Villekulla och har förmodligen valt att ställa sig på husets sida. Huset ser för en betraktare i andra boken ”fallfärdigt ut” och trädgården är ”rätt vanskött”.<sup>6</sup> Det är fortfarande en återhållsam beskrivning av berättaren som också kompenserar värderingen med att erbjuda läsaren det också på andra grunder, som lekplats och frirum för lek och äventyr. Att villaområdet sägs ligga i ”stadens vackraste omgivningar” antyder att det finns pretentioner på ordning och skönhet som uttrycker en textens normalitetsdiskurs. Ulf Olsson skriver: “[...] för att bli verksam som kritik måste Pippi också avgränsas från det normala – hon blir ”märkvärdig” och osannolik genom hyperbolen, den överdrivna laglösheten och styrkan, medan Tommy och Annika görs ”sannolika” genom att entydigt förkroppsliga traditionens maximer. Förhållandet mellan Pippi å ena sidan och Tommy och Annika å den andra är en retorisk bindning, som låter skillnaden uppkomma i jämförelsen.”<sup>7</sup>

I trilogins sista bok, *Pippi Långstrump i Söderhavet*, är besökaren en fiende som funderar på att köpa Villa Villekulla och bedömer det utifrån en normalitetsdiskurs som strax förvandlas till en fiendediskurs: ”Innanför grinden låg en förvildad trädgård med gamla mossbelupna träd och oklippta gräsmattor och en mängd blommor, som fick växa precis hur de ville.” Huset såg ut ”som om det skulle ramla ihop när som helst.”<sup>8</sup> Besökaren, den fine herrn, kallar Villa Villekulla ”den usla kåken” och när han säger att han tänker köpa huset börjar Annika gråta.<sup>9</sup> Berättaren är lierad med Pippi



och barnen: ”Han bodde i en mycket större stad, och därför hade han fått för sig, att han var finare och märkvärdigare än människorna i den lilla, lilla staden.”<sup>10</sup> Fiende är den som motarbetar Pippi eller hotar hennes självkänsla, integritet och intressen. Trädgården representerar allt det fria och lustfyllda som den fine herrn inte kan se. Han gör misstaget att behandla barnen nedlåtande och nonchalant. Effekten blir nedslående och lärorik för hans del. Eller är det Tommy och Annika som ska lära sig något? Annika fyller en liknande funktion som den fine herrn. Hon ska bekräfta Pippis ovanlighet och märkvärdighet men eftersom hon beundrar Pippi och underordnar sig henne får hon Pippis beskydd, trots att hon i många avseenden företräder normalitetsdiskursen. Annika är ett offer för den.

## Två flickor: en blårutig och en förskräcklig

I de två senare böckerna i Pippi Långstrump-trilogin planteras olikheterna mellan barnen Settergren och Pippi Långstrump genom att berättaren presenterar normalitetsdiskursen, företrädd av någon som är oinformerad om Pippis märkvärdighet.

I *Pippi Långstrump går ombord* presenteras Pippi i första kapitlet genom en fingerad besökares ögon och Tommy och Annika framställs som hennes motsatser: ”[...] två riktigt söta och fina barn minsann. [...] så här dags på kvällen låg de och sov förstås, för Tommy och Annika hade både en pappa och en mamma, och både pappan och mamman hade fått för sig, att alla barn mådde bäst av att gå och lägga sig klockan sju.”<sup>11</sup> Det finns en distans här som underminerar trovärdigheten: två ”riktigt” söta och fina barn ”minsann”. ”Hade fått för sig” antyder att det finns andra möjligheter, vilka överensstämmer med barnperspektivet som anläggs texten igenom. Vuxenheten och uppfostringsidealen i normalitetsdiskursen är tecknade från barnens synvinkel som ett övertag, på gott och ont. I *Pippi Långstrump i Söderhavet* är besökaren inte anonym. Den fine herrn, spekulanten på Villa Villekulla, ser Annika som ”En mycket söt, ljuslockig liten jäntunge i blårutig klänning [...]” och hon kallas därefter ”Den lilla flickan i den blårutiga klänningen” två gånger och slutligen ”Den lilla blårutiga flickan”.<sup>12</sup> Sista omdömet, innan Pippi har desarmerat den fine herrn, är ”söt och välkammad”, vilket också avser Tommy.<sup>13</sup> Den fine herrn deklarerar att Pippi är den fulaste unge han sett.<sup>14</sup> ”Förskräcklig” är hon också men poängen med kapitlet är att Pippi, trots sin fulhet, inger den fine herrn stor respekt.<sup>15</sup>

Pippi arbetar intensivt för att bli ett centrum i varje social gruppering. Hon kliver fram, fysiskt och mentalt, då Annika håller sig i bakgrunden, och drar en skröna eller provocerar på andra sätt. Pippis märkvärdighet i

form av extrem styrka, social självständighet och starka oberoende innehåller således en komplikation för Annika som annars underordnar sig Pippis lekar, omsorg och välvilja. Pippis fysiska dominans ifrågasätts inte av Annika, men väl hennes muntliga. Hon ljuger, vilket oroar Annika. När Tommy undrar varför Pippi går baklänges påstår Pippi ”att i Egypten går alla människor på det viset.”<sup>16</sup> Först när Pippi har erkänt att hon ljuger säger Annika: ”Det är fult att ljuga,” och berättaren fortsätter om Annika: ”som nu äntligen vågade öppna munnen.”<sup>17</sup> Annika väntar på sin tur, aldrig Pippi.

Annika har ängsligt förstått att Pippi verkligen lever utan beskyddande föräldrar. ”Men vem säger då till dig, när du ska gå och lägga dig om kvällarna och sånt där, frågade Annika. – Det gör jag själv, sa Pippi.”<sup>18</sup> Barnen förstår bara delvis poängen med frihet under ansvar. ”... de tänkte att det kanske var ett bra sätt.”<sup>19</sup> Här får ordet ”kanske” utgöra en reservation om att idén är problematisk men det är oftast Annika som är tveksam till Pippis förehavanden.

Något som också oroar Annika är att Pippi inte går i skolan. Annika korrigerar Pippi som en vuxen skulle kunna göra. Pippi kan helt enkelt inte veta hur märkvärdiga ord som medusin skrivs eftersom hon inte kan läsa. Men det kan Annika som utanför apoteket på vuxenmanér korrigerar Pippi: ”– Jo, det är där, man köper m e d i c i n, sa Annika.”<sup>20</sup> Annika fortsätter i samma stil. När Pippi säger pluttifikation, vilket är frustrerande för Annika som är mån om Pippis anpassning, rättar Annika omedelbart henne: ”– Multiplikation, sa Annika med eftertryck.”<sup>21</sup> Denna kommentar måste uppfattas som rent tjat eftersom Annika på föregående sida i texten sagt: ”Ja, du borde allt gå i skolan och lära dig skriva lite bättre [...]”<sup>22</sup> Långt senare, på Kurrekureduttön, påstår Pippi att ”Vita barn älska pluttifikation [...]”<sup>23</sup> Annika korrigerar genast: ”Multiplikation heter det [...]”. Pippi fortsätter dock att säga pluttifikation eftersom det är just så hon uppfattar ämnet; instabilt, föränderligt och osäkert. ” $7 \times 7 = 102$ . Kul va?” Både Annika och Tommy rättar Pippi som dock framhårdar: ”Här är ett helt annat och mycket frodigare klimat, så  $7 \times 7$  blir mycket mer här.”<sup>24</sup> Redan andra gången Pippi säger pluttifikation uppfattar jag att hon retas med Annika och därmed också den läsare som finner pinsamma eller roande kopplingar till en verklighet utanför berättelsen.

Annika både finner sig i och upprepar regelverket för normalitetsdiskursen men måste också anpassa sig till Pippi. Annikas underläge understryks med öppet fjäsk för Pippi. När ”Pippi går på marknad” och barnen Settergren fått gåvor av Pippi säger Annika: ”– O, vad du är snäll, Pippi [...]” och som avslutning efter Pippis bedrifter. ”– O, Pippi, vad du var stilig [...]”. Pippi besvarar båda replikerna med: ”– O ja, förtjusande [...]”, vilket är en ohöjld självuppskattning som rubbar alla förväntningar och även en självironisk kommentar till Annikas förtjusning.<sup>25</sup>

## En lydig flicka

Berättarens första beskrivning av Tommy och Annika som "två små rara barn [...] mycket snälla och väluppfostrade och lydiga" fortsätter att gälla genom alla tre böckerna.<sup>26</sup> Både Tommy och Annika lyder alltid sina föräldrar, eller snarare sin mamma eftersom pappan är i stort sett osynlig. (Robinsonaden i *Pippi Långstrump går ombord* är möjligen ett gränsfall i lydnavsavseendet.) Den försenade julafton, som Settergrens barn firar i Villa Vilekulla efter sin söderhavsresa, slutar abrupt när Settergrens barn kommer ihåg "att deras mamma sagt till dem att inte stanna för länge."<sup>27</sup> Söderhavsresan förändrar ingenting med avseende på tidspassning och lydnad. Pippi har sin ordning och familjen Settergren sin.

Annika, som vet att uppföra sig efter umgängesreglerna som styr den lilla stadens medelklassliv, blir orolig när Pippi blir nyfiken på tant Laura och vill umgås, dvs prata med henne på sina villkor. Fru Settergren bekräftar Annikas oro med korrigeringen: "Små barn ska synas men inte höras!"<sup>28</sup> Det finns anledning för Annika att vara orolig och vi förstår, på ett diffust sätt, varför Annika är orolig. Pippi visar vad som kan hända om reglerna störs. Katastrofen som tornar upp sig framför Annika kommer dock av sig. Tommy och Annika blir också oroliga när Pippi börjar berätta en skräna.<sup>29</sup> Berättaren förklarar också Annikas oro: "och Annika ville inte, att någon skulle vara missbelåten med Pippi, som hon tyckte så mycket om."<sup>30</sup> En liknande oro känner Annika inför Pippis idé om hur hon ska bli som negerprinsessa, naken och svärtad med skokräm med "ringar i alla örona och en lite större i näsan".<sup>31</sup> "– Tror du, att det svarta blir vackert till ditt röda hår, undrade Annika tveksamt."<sup>32</sup> Annika är redan missbelåten med att Pippi ljuger och dessutom rädd att Pippi ska ta för stor plats, kroppsligt och verbalt, vilket inte är riktigt passande. Pippi är den friska vind som skulle kunna blåsa liv i de oansenliga, slätstrukna och tillplattade barnen Settergren om inte regeln "Små barn ska synas men inte höras", den förhärskande normalitetsdiskursen, ställer till med problem och förvirring för Annika.

Uppförandereglererna förlöjligas ibland av Pippi. "Får vi äta med fingrarna?" frågar Annika när Pippi bjuder på pannkakor. "Gärna för mig, sa Pippi, men jag håller mig nog till det gamla knepet att äta med munnen."<sup>33</sup> Annika accepterar Pippis auktoritet, kanske för att den liknar mammas auktoritet. "Sätt er på köksbordet ni, så är ni inte i vägen. Tommy och Annika kröp lydigt upp på bordet [...]"<sup>34</sup> Pippi låter barnen sitta på bordet tillsammans med Herr Nilsson för att ge en föreställning i städkonsten som blir magnifik. Pippi gör ett vuxenarbete på ett underhållande sätt och driver med allvaret vuxna lägger ner på städning. Ulf Olsson menar att detta

är en parodi på barnarbete i Elsa Beskows tradition men jag ser också en pedagogisk vink om att barn kan också, även om det inte sker på ett sätt som de vuxna förespråkar.<sup>35</sup> Kanske är det en pusselbit mellan barnarbete och sysslolöshetens leda, också representerad av Tommy och Annika då de väntar på att något roligt ska hända. Texten föreslår leken.

Annika ber sin mamma krusa håret på sig när hon ska på bjudning hos Pippi och hon får ett skärt sidenband i håret men inte finaste klänningen: "[...] det var inte värt, för Annika brukade sällan vara riktigt ren och prydlig, när hon kom hem från Pippi."<sup>36</sup> Tommy och Annika traskar iväg "följda av mammas förmaningar att akta kläderna."<sup>37</sup> Pippi uppmanar Annika på skurlovsutflykten att kliva i en midjedjup vattenpöl för att det är så skojigt: "– En annan gång, sa den förståndiga Annika." som "gick där så fin med ljusa silkeslockar, skär klänning och små vita skinnskor."<sup>38</sup> Rena och prydliga barn är det yttre tecknet på snälla, väluppfostrade och lydiga barn, precis som Tommy och Annika presenteras i första kapitlet: "Annika bråkade inte, när hon inte fick sin vilja fram, och hon var alltid mycket prydlig i små välstrukna bomullsklänningar, som hon aktade sig för att smutsa ner."<sup>39</sup>

Annika är sin mammas förlängda arm i flera avseenden. En kopia av en kopia, som Judith Butler skriver. Annika för upprepade gånger vidare sin mors uppfattning om lögn och sanning varpå slutligen Tommy reagerar: "Annika hade stått och tänkt på en sak. Hon visste inte, om det var lämpligt, att hon sa det, men hon kunde inte låta bli. – Det är fullt att ljuga, sa hon. Det säger mamma. – Å, vad du är dum, Annika, sa Tommy. Pippi ljuger inte på riktigt, hon ljuger bara på låts, hon hittar på, förstår du inte det, din dumming! Pippi tittade eftersinnande på Tommy. – Ibland pratar du så klokt, så jag är rädd, att det blir nånting stort av dig, sa hon."<sup>40</sup> För att bli något stort måste man vara pojke i den här texten om "man" inte är Pippi.

Judith Butler förkastar alla idéer om en kvinnlig essentialism. Feministisk teori har ibland sysslat med att söka efter en medfödd kvinnlig identitet, förstådd genom den kollektiva kategorin kvinnor, för att synliggöra kvinnors politiska och kulturella underläge. Men den kvinnliga principen kan omfatta även mäns handlingar och värderingar. Pippi har växt upp på en båt, där andra lagar råder än i den lilla lilla stad som är spelplats för Pippis aktioner. Underförstått har sänggående och städning och lekar haft andra förutsättningar på sjön. Texten understryker gång på gång att Pippi formats genom sjömanslivet och moderns frånvaro. "Och hur kan du egentligen begära, att ett litet barn, som har en mamma, som är en ängel, och en pappa, som är en negerkung, och som själv har seglat på havet i hela sitt liv, ska kunna tala sanning alltid?"<sup>41</sup> Pippi är inte anpassad, som Annika, till hierarkierna på landbacken, där små flickor och pojkar ska synas men inte märkas när de vuxna har kaffekalas: "[...] jag har märkt

flera gånger, att folk inte tycker, att jag kan uppföra mig, och det fastän jag stått i och uppfört mig så bra jag nånsin kunnat. På sjön var vi aldrig noga med sånt där.”<sup>42</sup>

Annika är också misstrogen mot det okända och det osannolika. Hon misstänker Pippi för att ha lagt ut skatterna i det gamla trädets stubbe, vilket är en förhållandevis självständig tanke för att vara Annika.<sup>43</sup> Hon tror inte heller att Pippi kan klå världens starkaste karl.<sup>44</sup> Hon betvivlar till och med krumelurpillrets kraft.<sup>45</sup>

Annika är skeptisk, vilket verkar berättigat, men också en synnerligen hämmad och okreativ flicka. Hon ska emellertid inte ses som en idé om ett verkligt barn utan som en hållning eller konstruktion och en kulturell effekt och Pippis motsats. Eller tvärtom, en av Pippis funktioner i texten är att ifrågasätta en grundmurad föreställning om hur flicka uppträder, som texten visar oss den. Åtskilliga av Annikas kommentarer eller ängsliga frågor till Pippi baseras på vad Ulf Olsson förklarar vara en ”klassicistisk estetik” innehållande normer för hur barn ska vara, en slags maximer i Elsa Beskows tradition att berätta en historia för barn. Pippi ifrågasätter maximen ”Du ska alltid tala sanning.”<sup>46</sup> Annika låter sig knappast övertygas om ljugandets storhet.

## Ängsliga Annika

När barnen kliver in i Villa Villekulla för första gången tittar de sig försiktigt omkring för den händelse att Pippis pappa negerkungen ”skulle sitta i något hörn”. Berättaren förklarar varför: ”De har aldrig sett en negerkung i hela sitt liv.”<sup>47</sup> Texten övertygar om det normala i en sådan ängslan. Annika gråter också förtvivlat när hennes bror råkar ut för en tjur som kastar upp honom i luften. Reaktionen måste betraktas som förväntad. Pippis uppgift blir att desarmera tjuren för att lugna Annika. Hennes styrkedemonstration är inget mål i sig utan syftar till att visa Annika vem som bestämmer, dvs den starkaste. Detta är Pippis och tjurens scen. Tommy och Annika står bredvid och darrar som asplöv.<sup>48</sup> Situationer som dessa inbjuder till sympatier med Annika och den sammanlagda bilden, som berättaren beskriver henne, domineras av överdriven ängslighet.

När Pippi vill ha Annika upp på hästryggen för första gången är hon ”först rädd” men följer snart Tommys exempel eftersom han och Pippi såg ut att ha så roligt.<sup>49</sup> Först efteråt, på kvällen när barnen lagt sig, säger Annika: ”[...] det är liksom skojigare med Pippi, tycker jag. Och hästar och sånt där!”<sup>50</sup> Alternativet, att spela krocket, kan naturligtvis inte tävla med att skumpa runt i trädgården på hästryggen.

Annika börjar gråta när Pippi har krupit ner i trädgårdens ihåliga inre och påstår att hon aldrig kommer upp. Pippi agerar på precis samma sätt som i det föregående exemplet och Annika låter sig övertalas av Pippi och Tommy att kliva ner. Annika är skräckslagen. Hennes ben skälver men efter nedgången kliver hon upp ut trädet, lite modigare än förut.<sup>51</sup> När Pippi är till för Annikas och Tommys skull, här för att lära dem upptäckandets glädje, måste hon lyckas. Pippi utsätter aldrig barnen för något som inte kan övervinnas men det är med Annikas rädsla för det okända som normalitetsdiskursen presenteras. Annika trodde att hon skulle ramla. Små flickor är rädda för att ramla. Pojkar är det inte. Tommy tyckte det var underbart nere i trädet och Annika medger omsider att hon också tycker det är kul.

Annika är vettskrämd för gastar och Pippis uppgift är att först skrämma henne och sedan avdramatisera händelsen. Det kan i bästa fall tolkas som om Pippi skojar med barnen.<sup>52</sup> Annika vill också gärna leka med en pistol, ”bara den inte var laddad”; ett eko av mammans förmaningar.<sup>53</sup> Hon är rädd att skiljas från Tommy och Pippi för att leta efter Herr Nilsson, som försvunnit.<sup>54</sup> Tommy hånar henne: ”– Du är väl inte feg heller!” Försmädelse kallar berättaren det och Annika kan inte tål en sådan. När den fine herrn, som vill köpa Ville Villekulla, hotar Annika efter att ha misslyckats med att banka ur Pippis stora trut, skriker hon hjärtskärande av förskräckelse.<sup>55</sup> Pippi räddar Annika genom att bolla med den fine herrn och stjälpas av honom i hans bil. Annika ”darrar” av rädsla när banditen Buck hotar slå ihjäl både Pippi och hästen.<sup>56</sup> Hon är därefter bara nästan rädd när han kommer närmare barnen där de förskansat sig i grottan på Kurrekurredudden, med Pippis hjälp.<sup>57</sup>

Annika är ”förskräckt” över att säga fel när barnen ska uttala de magiska orden som ska ge dem evig barndom: ”Jag törs inte äta något piller [...]”.<sup>58</sup> Samma ord återkommer två sidor senare. Annika blir förskräckt för att Pippi nu inte kan bli sjörövar om hon inte blir stor.<sup>59</sup>

När Annika gråter, för att Pippi ska lämna den lilla, lilla staden och följa med ”Hoppetossa” till Kurrekurredudden, gråter hon över åtta sidor.<sup>60</sup> Tommy skäms över Annikas uppförande, stålsätter sig men släpper fram två tårar när Pippi verkligen gått ombord.<sup>61</sup> Annika står för känslomhet, tårflöde och obehärskning medan Tommy försöker kontrollera sina känslor, som är lika starka som systemens att döma av de första suckarna inför tanken på förlusten av Pippi.<sup>62</sup> ”– Tjut inte, sa Tommy ilsket. [till Annika] Du skämmer ut oss inför alla människorna här!”<sup>63</sup> ”Om ingen sett det, skulle Tommy haft god lust att gråta lite han också.”<sup>64</sup> Tommy uppför sig annorlunda än Annika och är både nedlåtande mot och irriterad på sin syster. Pippis uppgift i åtskilliga scener är att lotsa Annika, och Tommy, ut i livet för att stå öga mot öga med skräck och fasa. Tommy döljer sin rädsla

och övervinner den snabbare än Annika. Enligt Tommys omdöme är Annika med andra ord en riktig sjäplisa och lipsill. Annika måste samtidigt uppfylla sin mammas, sin brors och Pippis krav på hur hon ska bete sig.

Efter den uppskakande händelsen, som dock fick ett lyckligt slut, då Annika börjat gråta för att den fine herrn vill köpa Villa Villekulla morskar hon upp sig och rättar Pippis spickelant till spekulant.<sup>65</sup> Jag ser det som Annikas revansch i ett för övrigt hopplöst underläge. Språkligt och socialt kan Annika sina regler och de är till för att hållas. Annika, en ordentlig och ängslig flicka, försöker bringa ordning i det kaos som Pippi åstadkommer (även om det är ett organiserat kaos) från bokens första kapitel till det sista där hon rättar Pippis uttal av kommunalskatt, dvs kumminalskatt.<sup>66</sup> Annika infogar sig i olika hierarkier men gör goda ansatser att sätta Pippi på plats. Alla misslyckas dock för Pippi låter sig inte ändras. Annikas omsorg liknar tjat. Som sin mammas förlängda pekfinger misslyckas hon också. Och rädd är Annika, från början till slut, även om Pippi lyckas visa henne att vissa rädslor kan övervinnas.

## En flickas önskningsar

När Pippi går i "affärder" får alla barn peka ut något som "de allra mest behövde" och Annika "bestämde sig för en underbar docka".<sup>67</sup> "Tommy vill ha ett luftgevär och en ångmaskin."<sup>68</sup> Berättaren är hela tiden på barnens sida när Pippi får tillmötesgå barnens "behov" på ett slösaktigt och omåttligt sätt. Men det är knappast en tillfällighet att Annika väljer bara *en* leksak, en underbar docka, men Tommy väljer två och får det också. Annika ska bli en dockmamma och Tommy skytt och ångmaskinist och tekniker eller möjligen eldare. Kan det sägas tydligare? Det finns normer också för leken och Pippi och Annika leker båda vuxenlekar när de härmar vuxnas beteende, Annika allvarligt och Pippi parodiskt. Pippi vet (precis som berättaren) vad Annika önskar sig och uppfyller flera önskningsar att döma av Annikas förtjusning. Härvidlag yppar berättaren inga värderingar. En docka är lika god som en ångmaskin. Men Annikas underläge gentemot Pippi markeras. Det är hårt att läsa vad Annika måste utstå för att få vara Pippis lekkamrat. Annika blir också sårad när Pippi driver med multiplikationstabellen inför barnen på Kurrekurreduddtön.<sup>69</sup>

Pippis första present till Annika är en ring med en grön sten i en ask med skära snäckor på locket (Tommy fick en dolk).<sup>70</sup> När Pippi firar födelsedag ger hon Annika "[...] en vacker brosch i form av en fjäril. Fjärilens vingar var besatta med röda, blå och gröna stenar."<sup>71</sup> Under dykning på Kurrekurreduddtön hittar Annika en pärla: "[...] en stor, vacker, skär en. Flon

beslöt att ta den med sig hem och låta sätta den i en ring, som hon skulle ha till minne av Kurrekurreduddtön.<sup>72</sup> Då har hon redan spelat kula med ett okänt antal dyrbara pärlor. Med en infattad pärla, med skära sidenband, skär klänning och vita skinnskor leker Annika den lilla prinsessan medan den riktiga prinsessan vill bli sjörövare. Makt är frihet. Annika har ingetdera, varken i relation till sin bror eller sin lekkamrat. En vacker röd parasoll och en dockservis är Pippis sista presenter till Annika.<sup>73</sup> Då har hon ändå hunnit fundera på att bli sjörövare, precis som Pippi, när hon blir stor.<sup>74</sup>

## Värnlös och hopplös?

En liten blårutig flicka är inte ironiskt på det sätt som ”en värnlös liten flicka”, med avseende på Pippi, är det.<sup>75</sup> Värnlös står i absolut kontrast mot Pippis gestalt och agerande och det är snarare Annika som är värnlös i sin blårutighet. Förutom sanningskravet, som kolliderar med Pippis fabuleringskonst, uppvisar Annika en rad önskvärda egenskaper som, genom den kontrasterande och revolterande Pippi, kan läsas som ett parodierat samtidsideal. Konflikten vore poänglös om det Pippi revolterar mot saknar all likhet med verklighetens ”den fine herrn” eller ”en lydig flicka”.

Pippi retar Annika när hon först inte vågar bli sjörövare: ”- Å, du kan följa med i alla fall, sa Pippi, och damma av fortepianot.”<sup>76</sup> Pippis ironiska kommentar är central för min tolkning av textens kritik mot normalitetsdiskursens syn på begreppet flicka, som Annika representerar och Pippi revolterar mot. Med Annika presenteras Pippis absoluta motsats, en flicka som illustrerar vad Judith Butler hävdar, att genus är en performativ akt. Genus konstitueras genom upprepade handlingar i en i högsta grad styrd ridig ram, skriver Butler. Betydelsen av Pippis agerande kan bara förstås med Annika som norm, och som sådan är Annika en skrämmande läsning.

Annika är en förminskad variant av normalitetsdiskursens fru Settergren, på gott och ont, i böckerna om Pippi Långstrump. Flicka kallas det också. Annika befinner sig i ett konstant underläge om än omsluten av normalitetsdiskursens förrådiska trygghet. Pippi anfäller den, Annika försvarar den och berättaren överlåter till läsaren att bedöma sanningshalten i Annikas omärkvärdighet (till skillnad mot Pippi vars märkvärdighet bekräftas). Pippi är inte imponerad av Annikas framtidsutsikter. För att bespara henne fortepianodammandet plockar hon fram krumelurpillret som ska förhindra att Annika ska bli stor. Maria Nikolajeva frågar i *BLM*: Är vuxennormalitetens kollaps i våra barnböcker subversiv på riktigt eller ett tröstpris för de maktlösa?<sup>77</sup> Vuxennormaliteten kollapsar aldrig i Pippi Långstrump-trilogin utan förvaltas av Annika som, att döma av texten, kommer att tvinga sina barn att äta upp den goda gröt hon ställer fram.



## NOTER

- 1 Ulla Lundqvist, *Århundradets barn: Fenomenet Pippi Långstrump och dess förutsättningar*, Stockholm 1979, diss.
- 2 Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the subversion of Identity*, New York and London 1990, s 136.
- 3 Astrid Lindgren, *Pippi Långstrump*, Stockholm 1945; *Pippi Långstrump går ombord*, Stockholm 1946; *Pippi Långstrump i Söderhavet*, Stockholm 1948. Mina utgåvor är tryckta 1954, 1952 och 1964.
- 4 Lindgren, *Pippi Långstrump*, s 5.
- 5 *Ibid.*, s 7.
- 6 *Pippi Långstrump går ombord*, s 5.
- 7 Ulf Olsson, "Berättaren som text och musik: Ett utkast om Pippi Långstrump" i *Läsebok: En festskrift till Ulf Boëthius 2/12 1993*, red. Carina Lidström, Stockholm 1993, s 48.
- 8 *Pippi Långstrump i Söderhavet*, s 11.
- 9 *Ibid.*, s 15.
- 10 *Ibid.*, s 8.
- 11 *Pippi Långstrump går ombord*, s 11.
- 12 *Pippi Långstrump i Söderhavet*, s 11ff.
- 13 *Ibid.*, s 17.
- 14 *Ibid.*, s 19.
- 15 *Ibid.*, s 23f.
- 16 *Pippi Långstrump*, s 13.
- 17 *Ibid.*, s 14.
- 18 *Ibid.*, s 16.
- 19 *Ibid.*, s 17.
- 20 *Pippi Långstrump går ombord*, s 35.
- 21 *Ibid.*, s 53.
- 22 *Ibid.*, s 52.
- 23 *Pippi Långstrump i Söderhavet*, s 103.
- 24 *Ibid.*, s 105.
- 25 *Pippi Långstrump går ombord*, s 86ff.
- 26 *Pippi Långstrump*, s 10.
- 27 *Pippi Långstrump i Söderhavet*, s 164.
- 28 *Ibid.*, s 27f.
- 29 *Ibid.*, s 31.
- 30 *Ibid.*, s 27.
- 31 *Pippi Långstrump går ombord*, s 161.
- 32 *Ibid.*, s 162.
- 33 *Ibid.*, s 136.
- 34 *Pippi Långstrump*, s 79.
- 35 Olsson, s 47.
- 36 *Pippi Långstrump*, s 160.
- 37 *Ibid.*, s 161.
- 38 *Pippi Långstrump*, s 88.
- 39 *Ibid.*, s 10.
- 40 *Ibid.*, s 158f.
- 41 *Ibid.*, s 14.

- 42 Ibid., s 125.
- 43 Ibid., s 35.
- 44 Ibid., s 106.
- 45 *Pippi Långstrump i Söderhavet*, s 160.
- 46 Olsson, s 47.
- 47 *Pippi Långstrump*, s 47.
- 48 Ibid., s 90.
- 49 Ibid., s 45f.
- 50 Ibid., s 46.
- 51 Ibid., s 74f.
- 52 Ibid., s 169f.
- 53 Ibid., s 175.
- 54 Ibid., s 88.
- 55 *Pippi Långstrump i Söderhavet*, s 20f.
- 56 Ibid., s 139.
- 57 Ibid., s 130.
- 58 Ibid., s 161.
- 59 Ibid., s 163.
- 60 *Pippi Långstrump går ombord*, s 181-190.
- 61 Ibid., s 186.
- 62 Ibid., s 159.
- 63 Ibid., s 181.
- 64 Ibid., s 182.
- 65 *Pippi Långstrump i Söderhavet*, s 23.
- 66 Ibid., s 158.
- 67 *Pippi Långstrump*, s 34.
- 68 Ibid., s 35.
- 69 *Pippi Långstrump i Söderhavet*, s 104.
- 70 *Pippi Långstrump*, s 19.
- 71 Ibid., s 164.
- 72 *Pippi Långstrump i Söderhavet*, s 144.
- 73 Ibid., s 156f.
- 74 Ibid., s 90.
- 75 *Pippi Långstrump*, s 31.
- 76 *Pippi Långstrump går ombord*, s 128.
- 77 Maria Nikolajeva, "Varför sover Pippi med fötterna på kudden?" i *Bonniers Litterära Magasin*, nr 4, 2003, s 26-29.

# Poeten, pojken och prinsarna

Manlighetsproblematik i  
Martha Sandwall-Bergströms Kulla-Gullasvit

*Av Eva Söderberg*

Den numera klassiska Kulla-Gullasviten är skriven av en kvinna, har en kvinnlig protagonist och har lanserats, lästs och recenserats som flickböcker.<sup>1</sup> Vi får följa den föräldralösa hjältinnan på hennes väg från Kullatorpet, där hon trälar som hjon, till Höje herrgård, där hon egentligen hör hemma. Hon visar sig efter ett känt mönster vara den rike herrgårdspatronens barnbarn och arvtagerska. I svitens sju delar berättas om hur flickan blir kvinna och om hur hon förvandlas från torparhjon till adelsfröken. Detta bäddar för skildringar av flickors och kvinnors verksamhetsområden i miljöer av olika slag: påvra torpkök och intima salonger, fallfärdiga fjös och exklusiva flickpensioner, iskalla klappbryggor och högblanka balsalsgolv.

Flickboksstämpeln, det kvinnliga perspektivet och den iögonenfallande kvinnliga tematiken skymmer ibland sikten för de pojkar och män som befolkar Kulla-Gullasviten. Här finns karaktärer vi känner igen inte bara från flickboksgenren utan också från proletär- och allmogeskildringar. På scenen rör sig den hunsade torparen, den sluge småbonden och den knarrige herrgårdspatriarken. Andra som passerar revy är den nitiske rättaren, den myndige skolläraren, den godmodige prosten och den elake mjölnarsonen. I denna samling låter Martha Sandwall-Bergström mannens stämma, "husbondens röst", ljuda. Den är ömsom hård och befallande, ömsom inställsam och lismande – allt beroende på mannens position i den aktuella landsbygdsmiljöns komplicerade hierarkiska system och antagonistiska läger.

I Kulla-Gullasviten finns inte bara löst skissade typer utan också mer inträngande porträtteringar med en psykologisk botten. Dessa visar hur tillvaron kunde te sig för pojkar och män i Småland vid 1900-talets början och utgör ämnet för den här artikeln. Martha Sandwall-Bergströms litterära karaktärer illustrerar föreställningar som många av vår egen tids mansforskare utifrån ett konstruktivistiskt perspektiv omfattar.<sup>2</sup> En människas manlighet kan ses som resultatet av en lång och konfliktfylld process som inte sällan leder till en mångskiktad identitet med ibland motstridiga sidor. En forskare som Robert W. Connell menar att det beträffande kön och makt kan urskiljas

tre manliga förhållningssätt: den hegemoniska manligheten, det vill säga den dominerande bilden av manlighet som sprids via massmedier och populärkultur, den förhandlande manligheten som växer fram i samspel med kvinnorna och den underordnande manligheten företrädd av de ”icke-manliga” eller de som ägnar sig åt kvinnliga aktiviteter.<sup>3</sup>

Att kroppen i hög grad är avgörande då pojken ska bli man eller då den vuxne mannen ska uttrycka sin maskulinitet framgår också i Kulla-Gullasviten. Kroppen är inte alltid samarbetsvillig. Ibland uppenbarar dess konstitution ett besvärande avstånd mellan å ena sidan de fysiska ideal den hegemoniska manligheten föreskriver, å andra sidan den kroppslighet verkligheten tillhandahåller. Av det skälet kan de vägar som de identitetssökande och identitetsskapande pojkarna och männen tvingas slå in på vara mycket olika.

## Torparsonen Johannis

Johannis och Adolf, den äldste respektive yngste sonen i den torparfamilj där hjältinnan Kulla-Gulla städslats, är barn av jordproletariatet. Deras framtid är redan utstakad: de ska fortsätta i sina fäders spår med tunga dagsverken och är i behov av starka, tåliga kroppar som uthärdar pålagor och plikter. Den yngre Adolf, alltid kallad Lada, har förutsättningar att lyckas, medan den äldre Johannis med sin bräcklighet har svårt att motsvara de mansideal som hans klass och tid föreskriver.

Det är belysande att ställa Kulla-Gullasvitens Johannis vid sidan av Johannes i en av Albert Engströms kända smålandsberättelser och senare i filmen *I mörkaste Småland* från 1943. Denne Johannes framstår som en nästintill arketypisk gestalt från landskapet och ger i sin tur bränsle till konstruktionen av den småländske mannen som regional typ. Han är seg, på gränsen till onaturligt stark och envis där han går ”som ett urverk” från måndag till lördag med Smålands hela energi i sin arbetskropp.<sup>4</sup> Till skillnad från honom är Sandwall-Bergströms Johannis svag, böjd och oförmögen till hårt arbete. Han är blek, rödhårig med utstående öron och liknas ofta vid den trälände oxen som går böjd mot jorden. Då Engströms Johannes forslar ved och kol genom skogen sker det med triumfatorisk kraft och schwung. Då Sandwall-Bergströms Johannis tvingas till detsamma, slutar det ofta med katastrof. Varje dag tvingas torparsonen möta sina tillkortakommanden. Han trakasseras, inte bara av fadern utan också av skollärare, klasskamrater, rättare och drängpojkar, och blir omedelbart hackkyckling i de sammanhang han ingår i.

I Johannis svaga kropp finns ingen energi att omsätta i fysiskt arbete, men hans förnamn antyder en alternativ väg: den intellektuelles. I samstämmighet

med de bibliska Johannesgestalterna förknippas han med ordet och det tusenåriga riket, och han kan uttrycka de fattiga och trälände människornas inre liv. Det är Johannes som med både innerlighet och intellektuell övertygelse bär upp svitens dröm- och längtanstematik. Som blivande torpare och dagsverkare är han misslyckad men som drömmare suverän. Från gammelmor på torpet ärver han en saga om Paradisets lustgård som han traderar och vidareutvecklar. Detta gör han med de ord som står honom till buds och utifrån den verklighet som är hans egen. Det exotiska från sagan blandas med regionala inslag till en sällsam syntes. ”Då så ljuvligt, Gulla”, säger han, ”fjärilarna flyg omkring blommorna och då doftar... som kåda och barr och linnea i skogen, bara ändå härligare, Gulla”. (I: s. 61) Han berättar om lustgården för var och en som vill höra. Smärta, lidande och sjukdom öppnar i linje med kända religiösa motiv dörren till den paradisiska dimensionen liksom hans längtansfyllda drömmar. Även om upplevelsena bara är i drömmen, gör de denne puer senex gränsöverskridande:

En gång drömde ja att ja hade hittat vägen. Då va hundra mil å gå men då gick så lätt, ja snuddade knappt vid marken en gång... rakt in i solen gick ja och klockorna ringde hela tiden...(I: s. 63)

Kulla-Gullas och torparbarnens förflyttning till herrgården befriar Johannes från det hårda, fysiska arbetet och ger honom bättre materiella villkor. Han blir mer framgångsrik i skolan, får gå i lära hos en bokhållare på bruket och bedriver egna studier för att en dag kanske kunna uppfylla sin dröm och bli präst. Då han får påpekat för sig att man inte behöver vara präst för att tala till människorna och trösta dem, framgår det att det finns fler bevekelsegrunder. Ordet, och rätten att förmedla det, skulle tillhandahålla ett annat sätt att vara man på, ge torparsonen en i dubbel bemärkelse upphöjd position och därmed status. Visst kan han hjälpa andra utan att vara präst,

då ä klart – men – ja, då ä väl då att ja tror att en som ä präst, honom högaktar mänskerna och lyssnar på och rättar sej efter – men en Johannes Karlberg honom skrattar di åt och gör narr åv och kallar tokig, ifall han skulle försöka tala om då som hjärtat vill... Hahaha, hör på den, han talar som en präst, säger di – och alltsammans blir löjligt och illa. Men om ja vore präst då vet ja att di skulle lyssna mä glädje... (VI: s. 151)

Johannis har självinsikt. Han betraktas som lite underlig där han läsande vandrar mellan herrgården och bruket. ”Ja, den tokiga åsynen av Johannes, magerlagd och litet kutig, kort och urvuxen i rocken, eftersom han växt fort det sista året, träskoklädd för att spara på skoläret under de dagliga vandringarna, marscherande vägen fram med frånvarande blick och

mumlande läppar, var redan en så alldaglig syn att folk inte längre gitte reta sig på den.” (VI: s. 52)

Att längtan efter det estetiska och bortomsinnliga läggs i en gestalt som skildras på detta sätt ger samtidigt Johannis drag av litteraturens helige dåre och av romantikens föreställning om den genuine diktaren. Analogt med den blinde siaren som skärpt andra sinnen har Johannis ett icke fungerande sinnesorgan – han är döv. Ständigt fokuseras hans ögons djupliggande position och inåtvända blick. När pojken med den havererade torparkarriären bakom sig och mitt i sin hopplösa längtan efter teologiska studier börjar skriva ner sina tankar och drömmar, känns det väl förberett. Denne unge man, som med sin ”omanlighet” och bristande fysik som på sin höjd tillåter honom att bistå innepigorna, representerar för arbetarna i den småländska bygden den underordnade manligheten. I svitens sista del blir hans texter publicerade och imponerar både på prosten och på tidningsredaktören. Plötsligt ses hans egenskaper i ett annat ljus, ges nya förtecken och omvärderas. Kanske är det en framtid som autodidakt, som självlärd diktare och poet, Martha Sandwall-Bergström förbereder för den ”icke-manlige” Johannis.

## Torparsonen Lada

Lada är i allt sin äldre broders motpol. Han är liten och satt, med ljust hår, blå ögon och runda, hängande kinder vars dallrande rörelser ofta nämns. Det råder inget tvivel om att denne pojke en dag kommer att fylla ut en likadan manlighetskostym som skraddarsyttts åt Albert Engströms Johannesgestalt. I Ladas kropp finns energi och potential, och han har bråttom. Det tycks som om han inte fort nog kan bli en stor, stark karl. Martha Sandwall-Bergström visar hur denna iver parad med barnets behov av kärlek och omsorg får honom att pendla mellan utstuderad kaxighet och förtvivlad gråt. Med jämna mellanrum krackelerar den grova fasad han så ambitiöst försöker underhålla.

När Kulla-Gulla kommer till torparfamiljen är Lada fyra år, och hon blir snart hans trygga modersfamn. Men i den kan han inte stanna för evigt. Han ska ju bli man, en man lik Engströms oxstarke och sege smålänning. Den ivrige Lada springer ur samma källa som Astrid Lindgrens ”lille knepige gosse” Emil många år senare. Han är aktiv, uppfinningsrik, nyfiken och råkar inte sällan i klistret. Han tycker om det materiella i tillvaron, mat och pengar, men behöver också en öm men fast hand. Någon sådan finns inte hos den nya familj han kommer till efter en brand på Kullatorpet. Då Kulla-Gulla ska samla ihop den skingrade syskonskaran, finner hon betecknande nog

Johannis predikande om Paradisets lustgård för ett gammalt fattighushjon och Lada uppflugen på en storbondes tak: "Ävla gubbe, skrek han och räckte ut tungan, dumma, ävla gubbe... ja ska slå sönnner hele lagårn bare för du ä så dum... (II: s. 154 f.)

På sin jakt efter förebilder söker Lada i sin omgivning. Förflyttningen till herrgården innebär att han kommer närmare de vuxna drängarna som imponerar så på honom. Han gör allt för att med brösttoner och åthävor likna dem. Vid grisslakten bleknar Johannis medan Lada utan prut tar broderns plats och vispar blod med sådan, som det uttrycks, "fart och kläm" att drängarna måste berömma honom. (III: s. 79) När en av de större drängpojkarerna önskar hjälpa iväg den elake och orättvise rättaren till helvetet, bröstar sig Lada: "Säg mej till när dä blir", menar han, "så kan jag ge dej ett handtag". (III: s. 76) Inte ens på natten slappnar han av: då sover han på drängmanér med armar och ben vitt utsträckta och munnen öppen för om möjligt kunna pressa fram en snarkning – en i hans ögon maskulin markör.

Drängarnas bekräftelser och beröm är viktiga då Lada söker forma sin manliga identitet. Sedan han kommit till gården blir rangordningen mellan alla de arbetande männen tydligare och mer utslagsgivande för hans intresse. Alla är inte värda lika mycket beundran. Den världsliga makten innehas av patron Sylvester, av de stora djuren står dennes hästar högst i kurs och bland de anställda karlarna är följaktligen den kusk som ansvarar för dessa hästar den viktigaste. Ladas slutsats är att kuskyrket måste vara något av det finaste man kan ha som man. När han vid ett tillfälle får frågan om inte han, liksom Johannis, längtar till Paradisets lustgård, blir svaret: "Nä tvi hunnan, då ä ja hellre i stallet." Där är Lada också så ofta han kan för att lära inför framtiden. Sin äldre broders mer marginaliserade manlighet och lustgårdssprat är inget han attraheras av.

Patron Sylvester noterar Ladas noggrannhet och skicklighet i stallet och kallar honom "en duktig liten karl". (III: s. 40) En gång belönas han med en blank enkrona. "Det är för ett gott arbete, lille man", säger patron vänligt. Lada "tackade, bockade och krumbuktade" men blev för övrigt förstummad:

Och sedan han sprungit runt och visat den stora, fina slanten för drängarna, pigorna och syskonen, lade han den på skärt silkespapper i en gammal näverdosa, som han fick av mamsell. Dosan hade han under kudden i sin säng och varje söndag och ibland litet oftare tog han fram den och höll den i handen och gladde sig åt den. Ibland bar han den också på sig, inknuten i ett näsdukshörn, men det var förstas bara på söndagarna, då det liksom skulle vara litet extra fint. (III: s. 41)

Martha Sandwall-Bergströms porträtt visar att den typ av manlighet som Lada eftersträvar växer fram inte minst i den homosociala sfär som finns på gården. Hans manliga identitet stärks då han får beröm och bekräftelse av det egna könet, till exempel då patron kallar honom ”man” – om än en ”liten” sådan. Han har klarat det första mandomsprevet, att sköta hästen, och det mynt som bekräftar detta fungerar som en trofé för Lada och är något han vårdar och omhuldar. Den blanka kronan har inte bara ett ekonomiskt värde.

Ladas tankar om sig själv som blivande kusk växer sig starka. Olovandes börjar han rida in patronens fina föl Clio och gör allt för att leva sig in i sin favoritroll:

Han hade en av Permans gamla kuskmössor på huvudet, träsvärd vid sidan och trådrullar fastsatta med snören på hälarna – det skulle föreställa sporrar – och han satt där rak i ryggen och med bröstet kaxigt utspänt, blåste upp de tjocka kinderna så de blev ännu tjockare och var minst general. (III: s. 147)

Lada kan inte sluta med inridningen trots att han lovat att låta bli. Liksom för Emil och andra skönlitterära buspojkar visar det sig emellertid att regelbrottet så småningom förvandlas till ett trumfkort. Tack vare sina timmar på Clios rygg kan Lada – visserligen skräckslaget hävdande att han plötsligt inget annat är ”än en väldigt liten, liten pojke” – hämta hjälp till Kulla-Gulla som tillfångatagits av tjuvar. (III: s. 174)

Ladas strävan efter att arbeta sig fram till en stark, hållbar manlig identitet fortsätter genom sviten. Då en fänrik från ett husarregemente kommer för att bistå den alltmer försvagade patron Sylvester, blir det tydligt vilken ledstjärna på Ladas himmel som lyser klarast: den uniformerade manligheten till häst som med militär pondus styr och ger order bland de lunsiga drängarna.

## Fänrik Ivan

Ett vanligt mönster i äldre flickböcker är att hjältinnan innan hon finner ”den rätte” konfronteras med en ”falsk” prins som i högre grad än den tillätne mannen andas kroppslighet och farligt vibrerande erotik. Från detta utgör Kulla-Gullasviten inget undantag. Då hjältinnan hamnar i en sträng släktings vård, tant Emelys flickpension, får hon tämligen omgående möta gunstlingen framför andra, den omtalade fänriken Ivan Malma. Fänriken rider ikapp några andra ryttare från sitt regemente, hejdar sin häst och drar till sig tyglarna så häftigt att den reser sig på bakbenen.



Ett ögonblick fäktade djuret med frambenen i luften, men stod sedan stilla, skumbetäckt och med flämtande buksidor. På dess rygg satt den mycket unge fänriken och såg fullkomligt oberörd ut. Han gjorde en stram honnör för tant Emely och log sedan utmanande mot sina kamrater.

Dessa log tillbaka, en smula irriterade.

– Tokfan, sa de. Men det var beundran i deras röst. (IV: s. 67)

Scenen ger associationer till sagans prins på sin vita springare och sammanfaller med den schablonbild av unga flickors fantasier om den romantiska drömmen som texten spelar med. Hästen som fäktar med frambenen och den oberörde unge ryttaren liknar även målningar av högt uppsatta härförare i dramatiska poser, till exempel Jacques Louise Davids heroiserande bild av den unge, smärte Napoleon Bonaparte på sin vita springare. Samma ungdom, beslutsamhet och tämjda energi finns i framställningen av Ivan. Passagen illustrerar också de vuxna pojkarnas lek, där manligheten stärks genom den fysiska handlingens mandomsmanifestationer. Reaktionen hos Ivans kamrater, en blandning av irritation och beundran, speglar manskulturens hierarkiska struktur i vilken man placeras efter prestation. Motvilligt måste Ivans kolleger från regementet erkänna hans position.

Martha Sandwall-Bergström ger med andra ord glimtar av över- och underordningen i männens värld och antyder den hegemoniska maskulinitetens funktion som måttstock i denna process. Egenskaper som mod, styrka och snabbhet placerar mannen i den inbördes hierarki som upprättas i vissa grupper. Fänrik Ivan till exempel sätts i situationer som imponerar inte bara på kvinnorna utan också på männen. Han sägs vara "fantastisk" och historierna om honom är många: Han bryter sig in på en privat uppvisning och överglänser stort en berömd gästande ryttare. Han hämtar in sin häst att piruettera med på balsalgolvet i stället för med sin dam som han finner så tungfotad. Han dödar en galen häst genom att strypa den med skänklarna. (IV: s. 84 ff.) Denne adlige och uniformerade militär är korrekt men går i många fall över gränsen. Han har drag av Don Juan-typen och uppvisar släktskap med förförarna i flickböcker av bland andra Helena Nyblom, Agnes von Krusenstjerna och Marika Stiernstedt.<sup>5</sup> Liksom männen i dessa använder Ivan kroppen och talet i syfte att erövra kvinnor. Han kan inte bara rida utan också dansa, tala charmant och fyra av leenden som gör flickorna knäsvaga och får den stränga tant Emely att rodna lätt under sitt vita puder.

Trots sin konturskärpa är fänrik Ivan ingen entydigt spännande och positiv person. I texten presenteras flera bilder av honom, men det är endast då han beskrivs ur de svärmande unga flickornas eller tant Emelys synvinkel som den spännande charmören framträder. Men det finns alltså revor i denna Don Juan-schablon, vilket blir tydligt framförallt då berättaren står

# KULLA-GULLAS SOMMARLOV



Martha Sandwall-Bergström



för beskrivningen. Redan den första presentationen av Ivan avslöjar att han ser påfallande ung ut, "en nyss uppvuxen yngling bara tycktes han mitt i sin eleganta hållning", och att hans axlar är veka och ansiktet "smalt, blekt och finhyllt som en gosses". (IV: s. 65) Längre fram avslöjas det att han får gå omkring och sträcka på sig för att inte verka "tummeliten" bland kamraterna. (IV: s. 84) Berättaren föreslår att han vill överskyla sin litenhet genom att sitta mer oklanderligt än de andra i sadeln och tygla sin häst utmanande. Även arbetarna på Höje tycks se just den veke gosse som berättaren beskrivit. När Ivan kommenderar uppställning, undrar de om det är krig och menar att de fått en "tummeliten till general". (V: s. 48)

Ivans manér framställs alltså som kompensatoriskt. Det är enligt berättaren inte för att han ser ovanligt bra ut som han blir flickornas "romanhjälte". Nej, det är just för att han är "en galenpanna" som det går så många historier om. (IV: s. 84) Indirekt visar Martha Sandwall-Bergström hur Ivan, som kommer till pensionen på visit varje fredag, liksom laddas av flickorna. Hans uniformerade gestalt och spännande person överensstämmer på några punkter med många av litteraturens hjältar, och då fullbordar flickorna konstruktionen och gör honom till sin hjälte.

Det är "romanhjälten" som anländer till Höje på sommarlovet. Den tidigare så kritiska Kulla-Gulla vågar inte se på honom, "där han stod och tog sig bra ut i sin vita, välpressade linnekavaj, sin solbränna och sina blanka stövelskaft". (V: s. 50) Det blir svårt för henne att få de olika bilderna av Ivan att gå ihop, den uniformerade härskarnaturen, den hjärtlöse Don Juanen som indirekt blivit orsak till att en ung kvinna hamnat i fängelse och den man hon gradvis känner sig alltmer dragen till. Först då Ivan på midsommarnatten liksom klivit ur den kostym han bär för att upprätthålla sin manlighet, framställs Kulla-Gulla som medvetet påverkad av hans strålkraft. Vid ett möte i enrum vidrör han hennes hand med sina läppar, och det är ingen av hans "vanliga, sirliga handkyssar" utan något annat "av äkta känsla framsprunget". Följden blir att det skjuter "som en blix och en darrning" genom huvudpersonen. I samband med beskrivningen av hur deras ögon möts stiger den erotiska laddningen. Det blir som ett "jordskred" inom Kulla-Gulla, och allting "gungade över ända, trappans röda matta gick plötsligt upp i taket, väggarna slog samman, hon miste andan och trodde själv att hon for omkull". (V: s. 110) En relation som redan i detta stadium beskrivs med bilder mer glödande och eruptiva än många skildringar av fullbordade möten mellan man kvinna kommer i konflikt med flickbokens krav på kyskhet och kan inte utvecklas. Detta betyder som framgått inte att genren är averotiserad.

Den mer explicita orsaken till att Ivan tvingas lämna Höje motiveras av handlingen. Den unge mannens härskarnatur och maktmissbruk får

revolutionära stämningar att blossa upp på gården. Då sonen till en av dagsverkarna sparkas ihjäl av Ivans häst, blir hans närvaro omöjlig. I samband med olyckshändelsen, som han indirekt är skyldig till, blir han vit ända ut på läpparna. "Min Gud", viskar han, "så illa menade jag inte..." (v: s. 164) Men när han finner sin ställning hotad, faller han snabbt in i den förförarretorik som ska ge honom den rika arvtagerskan på Höje. "Men säg ett ord, prinsessa, och jag stannar", raljerar han och markerar att han inte vansläktas sitt namn Ivan: "Ett ord av dig och ingen ska få mig att vika en tum. Jag ska nog göra upp med folket. Jag är inte rädd för hårda tag." (v: s. 176) Men det kommer inget sådant ord från prinsessan:

- Det var ju synd att riddaren inte var prinsessan och kungariket värdig, sa han och försökte ge sken av att vara oberörd och raljant in i det sista. Men rösten slog över, den lät plötsligt som en liten pojkes, gäll, besviknen och sårad. Han vände hastigt på klacken och steg upp i vagnen.
- Kör, sa han häftigt till Perman. (v: s. 178)

Lada har med sitt okritiska imiterande fungerat som en komisk spegling av fänrikens strävan efter pondus, makt och ibland infantila kamp för att övertyga i sin överordnade position. Nu menar pojken att han själv blir "ensammen igen om å opprätthålla ordningen här på gårn". (v. s. 178) Författaren har visat att avståndet mellan pojken Lada och mannen Ivan inte är så stort.

## Tomas Torpare

Redan i början av svitens sjätte del presenteras en annan friare, brukets nye bokhållare Tomas Tomasson. För att han ska matcha hjältinnan – namnet Tomas betyder tvilling – beträffande både erfarenhet, moral och ambition låter författaren den rakryggade, ljushårige och blåögde unge mannen raskt bli oense med sin arbetsgivare patron Sylvester och sedan frivilligt och oavlönat ta sig an en nödställd torparfamilj. På Hygget finns tre svultna och misshandlade barn. Deras mor är död och deras far befinner sig på sjukhus.

I porträtteringen av Tomas Tomasson, som snart kommer att kallas Tomas Torpare, finns inga drag av Don Juan. I stället anspelas på en vanlig manstyp i den kvinnolitterära traditionen, the teacher-lover, och liksom i många andra flickböcker blir läraren-älskaren den man som hjältinnan till sist gifter sig med.<sup>6</sup> I berättelsen om Kulla-Gulla är han ingen lärd gammal man utan en spänstig yngling med studiebakgrund. Titlarna på de skrifter Tomas sitter och läser då hjältinnan träffar honom första gången, *Arbetarnas*

*deltagande i vår tids kultur och Kan en social revolution ske med fredliga medel?*, förbinder honom med de besjälade ungsocialister som verkade i början av det förra seklet. (vi: s. 22 och 24) Titlarna kan antyda att han placerar sig längre från den del av den snabbt framväxande rörelsen som hyllade hatet och hänförelsen i klasskampen och närmare den som ansåg att socialdemokratien var en kulturrörelse som skulle fostra och sprida mer ljus över landet.

Med sin praktiska solidaritet förkroppsligar Tomas andemeningen i sina skrifter. Dessutom har han kunskaper som den unga Kulla-Gulla utan erfarenhet och studiebakgrund känner sig sakna. Hon vill förändra de miserabla villkoren på Höje men vet inte hur det ska gå till. Hos Tomas Torpare möter hon en man som pekar på sambandet ansvarslös herre och osolidariska drängar och som kräver engagemang av hög som låg och i stort som smått. Alla måste bidra, och han visar med sitt handlande på en möjlig väg. I hans ingående granskning och kritik av standarden på de småländska torpen hörs ett omisskännligt eko från Ludvig Nordströms röst från den reportageresa genom landet som 1938 resulterade i det inflytelserika verket *Lort-Sverige*. Martha Sandwall-Bergström låter Tomas Tomasson likt journalisten och författaren Nordström tala högt om det som andra inte vågar nämna, i synnerhet hälsoförhållanden och boendevillkor. Hygget förvandlar han raskt till ett rödmålat, vitmenat och välvädrat mönstertorp.

Men Tomas har även andra sidor. Likt den kvinnolitterära traditionens "the green-world-lover" har han en "grön" framtoning som manifesteras på olika sätt.<sup>7</sup> Det första och mest uppenbara är hans förbindelse med det gröna i naturen. Det gäller att överleva på Hygget och Tomas lär barnen plocka bär, svamp och örter. De förväller och torkar så att förråden blir fyllda av påsar och burkar med allt från lingonblad till äppelskal. Den unge torparen kastar sig även in i jordbruket med energi och iver. Ett och annat missöde händer i början, och han behöver lite tid för att mogna men har en relativt samarbetsvillig kropp. Kulla-Gulla bevittnar hur han förvandlas från bruksbokhållare med långa smala händer till "en förtänksam bonde, som med stadiga träskosteg gick bakom sina ägandes oxar och med kraft och säkerhet i greppet höll sina redan valkiga händer på plogskalmarna". (vi: s. 124 f.) Där han går fram blir det bördigt och grönt, och han vet hur man ska undvika att suga ut jorden.

Då böckerna om Kulla-Gulla skrevs var bilden av bonden kluven. Å ena sidan fanns den reaktionäre landsbygdsbon som borde reformera sin verksamhet, å andra sidan den moderne bondeatleten med vågor i håret, bestämda drag, förankrad i traditionen och öppen för framtiden. Det senare är den igenkänningsbild författaren spelar med i sin porträttering

av Tomas. Den fanns i både veckopress, skönlitteratur och den samtida landsbygdsfilmen och kan ses som en agrarromantisk reaktion på den pågående urbaniseringen.<sup>8</sup> Tomas "gröna" profil, hans godhet, moraliska prestige, ljusa hår och blick är typiska för den bondetyp som finns i flera av samtidens idealiserade, ibland religiöst färgade, skildringar. Ett exempel är den driftige Kjell Loväng i Sven Edvin Saljes prisbelönta och filmatiserade bonderoman *På dessa skuldror* från 1942. Liksom Kjell måste Tomas kämpa i en isolerad landsbygdsmiljö, och hans suspekt solidariska sida, omtanke om barnen, bokliga bildning, nykterhet och hygienism gränsar i folkets ögon till förryckthet. Först sedan han med sina kunskaper från en period som läkarpraktikant räddat den mest tongivande drängen från att förblöda kan han få status och möjlighet att verkligen påverka. Drängarna inser att de kan dra nytta av Tomas bokliga bildning och kommer till Hygget på studieaftnar. Men att han godkänns och placeras högt i de arbetande männens hierarkiska system räcker inte för att han ska få den han vill ha. Till sist ser även patriarken Sylvester att den han trodde var en pratmakare har prestationsförmåga och en ny och frisk syn på tingen som Höje är i behov av.

Den intellektuelle och kraftfulle bondeatleten Tomas ges också mjukare sidor. Dessa avslöjas bland annat i hans örsnibbar som ofta kommer i centrum – de rodnar, hettar och glöder – och som likt ett känslolivets signalsystem avslöjar hans ilska, genans, rörelse, glädje och kärlek. Tomas agerande alstrar till skillnad från Ivans inte hetta och vibrationer, men hans kärlek framställs ändå som stark. Han älskar hjältinnan så mycket "att det gjorde ont i bröstet" (VII: s. 163) och kämpar med sitt hjärta som är "sprängfullt av ömhet" (VII: s. 165). Vid ett tillfälle skrattar han inför hjältinnan "för att inte värken i bröstet skulle ta överhand och göra honom mer känslös än som var manligt" (VII: s. 165). Tomas tycks agera mer utifrån sin ideologiska övertygelse än utifrån föreställningen om en mansroll – men när det gäller tårar gör den hegemoniska manligheten sig påmind. Attityden till manlig gråt har skiftat, men vid såväl romantiden som böckernas tillkomsttid var budskapet klart: en riktig man skulle inte gråta. I etikettböcker från 1900-talets början och senare framgår det att det är viktigt för mannen att hålla masken, kontrollera sin mimik, inte brista ut i gråt.<sup>9</sup>

Den man som till sist vinner prinsessan och halva kungariket upplevs alltså efter en tids motstånd ändå motsvara de krav på manlighet bygdens män ställer. Men han uttrycker också en känslighet som tilltalar kvinnorna. Tomas Torpare kan jämföras med män i romantisk litteratur och film som i viss mån "feminiserats" och delar en känslomässig utsatthet med hjältinnan. Han är en både stark, mjuk och empatisk man, en modern pappagestalt, som styrs av samma omsorgsetik som hjältinnan. Han framställs som den

äkta ”prinsen” men måste likt de andra manspersonerna i sviten förhålla sig till det mångtydiga begrepp som stavas maskulinitet.

Martha Sandwall-Bergström ger i sina flickböcker exempel på att uppfattningen om manlighet delvis är avhängig klass och social kontext, att olika mansidel i en viss tid kan existera sida vid sida och att manlighet, utan att för den skull ses som ett enbart biologiskt fenomen, manifesteras i pojakens eller mannens fysik. Det är då de olika typerna i Kulla-Gullasviten kämpar med sin manlighet som de fördjupas och blir mänskliga.

## NOTER

- 1 Hänvisningarna står inom parentes efter citat och avser den ursprungliga sviten i sju delar: I: *Kulla-Gulla* (1945), II: *Kulla-Gulla håller sitt löfte* (1946), III: *Kullabarnen på herrgården* (1947), IV: *Kulla-Gulla i skolan* (1948), V: *Kulla-Gullas sommarlov* (1949), VI: *Kulla-Gulla finner sin väg* (1950) och VII: *Kulla-Gullas myrtenkrona* (1951). På 1960-talet redigerades sviten och består nu av tolv delar samt två bilderböcker.
- 2 Se t.ex. Tomas Berglunds ”Några teoretiska utvecklingslinjer inom historisk mansforskning” i *Män och manligheter från vikingar till Kalle Anka* (Stockholm, 2003), s. 7–24.
- 3 R. W. Connell, *Masculinities* (Berkeley, 1995).
- 4 Albert Engström, ”Johannes”, i *Smålandshistorier. Ur samlade berättelser* (Stockholm, 1929), s. 43–48.
- 5 Boel Westin, ”Patriarkatet och erotiken” i *Om flickor för flickor. Den svenska flickboken*, red. Ying Toijer-Nilsson och Boel Westin (Stockholm, 1994), s. 15–43.
- 6 Se Ellen Moers *Literary Women* (London, 1986), s. 156 f. samt Boel Westins studie av teacher-lovertypen i flickböcker, Westin (1994), s. 30 ff.
- 7 Annis Pratts *Archetypal Patterns in Women's Fiction* (Bloomington, 1981), s. 16–29.
- 8 Se Per Olov Qvists *Jorden är vår arvedel. Landsbygden i svensk spelfilm 1940–1959* (Uppsala, 1986), s. 72 f.
- 9 Claes Ekenstam, ”En historia om manlig gråt” i *Rädd att falla. Studier i manlighet*, red. Claes Ekenstam m. fl. (Stockholm, 1998), s. 117.

# Kärlekens krokvägar

Romanen om Pelle och Maja Svanslös

Av Conny Svensson

En populär julklapp till svenska barn 1947 var Gösta Knutssons det året utgivna bok *Pelle Svanslös och Maja Gräddnos*. Bland de lyckliga mottagarna var för övrigt författaren till denna uppsats. Redan Lucie Lundbergs omslagsbild ger en god föreställning om innehållet mellan pärmarna. Vi ser det lyckliga paret Pelle och Maja vid gräddskålen, bakom dem den faderligt beskyddande Trisse med strömning i högernäven – eller rättare sagt tassen. Man glömmer lätt att personerna faktiskt är katter, men det mänskliga framhävs tydligt av att Trisse har fluga om halsen och är klädd i röd rock. En stiliserad blomstergirland med inströdda röda hjärtan runt nedre delen av omslaget framhäver att ämnet är kärleken. ”Boy meets girl” så att säga. Boken ingår som nr 96 i serien Bonniers barnbibliotek, enligt bakre omslagets varudeklaration avsett ”för pojkar och flickor i åldern 6–10 år”.

Någon egentlig forskning kring denna eller andra böcker om Pelle Svanslös föreligger knappast.<sup>1</sup> Analysen kan därför inledas på en elementär nivå genom att i anslutning till rubriken på denna uppsats fastställa ämnet (kärlek) och genre (roman). Det sistnämnda ordet förtjänar en kommentar, som kan utvecklas ur ett citat från Gösta Knutsson själv. I en självkritisk karakteristik med tillbakablickar på författarskapet konstaterar han med anmärkningsvärd uppriktighet: ”Sen är det en annan sak att många fel vidlåder svanslösböckerna. Det märks ofta alltför väl att de är bearbetade radioprogram. Bäst är enligt min mening del nio, *Pelle Svanslös och Maja Gräddnos*, som har den fastaste kompositionen.”<sup>2</sup> Tio av de elva böckerna om Pelle Svanslös måste i själva verket karakteriseras som novellsamlingar, de består av episoder vilka seriellt adderas till varandra. Den bok som författaren utnämnde till svitens bästa är samtidigt hans enda egentliga roman om den berömda katten.

Pelle kommer till Stockholm, förälskar sig i Maja, hon försvinner och han letar ivrigt efter henne, varpå de slutligen återförenas med gräddkalas och happy end. Det finns bara en handling och den rör sig i cirkel kunde man säga, från lycka till olycka till lycka igen. Det är om man så vill renässansens



och Shakespeares föreställning om ”The Wheel of Fortune”, eller den klassiska bildningsromanens tredelade sekvens hemma-ute i världen-hemma igen. Kompositionen är dock inte fullt så enkel, beskrivningen kan och bör därför nyanseras. Av romanens 21 kapitel utspelas alla utom de två första i Stockholm. Det första kapitlet tjänar som prolog, ger förutsättningarna och förbereder romanens problematik. Vi får veta att Pelle är övergiven av stadens sköna damer, Gullan från Arkadien har träffat Ville med Sillen och Eva på Järnbrogatan håller ihop med Rickard från Rickoberga. Visserligen är Pelle ledsn, men han är också ledig och redo för något nytt på det amorösa området. Han befinner sig i samma situation som den unge Romeo i upptakten till Shakespeares *Romeo och Julia*; Romeo inbillar sig ha varit förälskad men han har ännu inte träffat Julia, och därför vet han inte vad sann och livsavgörande kärlek är. Romeo går på maskerad och möter Julia, Pelle reser till Stockholm och möter Maja i Gamla stan.<sup>3</sup>

Andra kapitlet berättar om hur Pelle tillsammans med Måns och paret Bill och Bull reser med tåg från Uppsala till Stockholm, där romanens egentliga handling kommer att utspelas. Samtidigt påminner kapitlet om Måns ständiga roll, att vara den högfärdige och elake som till slut avslöjas under förödmjukande former (som i Molières och Holbergs komedier exempelvis). Måns blir utkastad från andraklasskupén och hamnar i den godsinka dit han inför tågets avgång förvisat sina medresenärer. Detta kapitel är utformat på samma anekdotiska sätt som de övriga Pelleböckernas fristående episoder. Sedan övergår Knutsson till den egentliga romanintrigen, och först i slutkapitlet låter han återigen den elake bli avslöjad på det sedvanliga viset när det visar sig att Måns detektivbyrå felaktigt spårat den försvunna Maja Gräddnos ända till Haparanda.

Roland Barthes har i en ofta citerad passage liknat läsaren vid en person som vandrar längs en dalsänka där en flod flyter fram; en mångfald av lösryckta intryck korsar varandra. Det är ljus, färger, grönska, värme, ljud, röster, steg och rörelser. Allt är igenkännbart samtidigt som det ingår i en unik helhet, som aldrig kommer att återuppstå på just det sättet. Läsningen av en text är enligt Barthes en liknande engångshändelse vävd av citat, ekon, anspelningar; det är alltså detta som brukar kallas intertextualitet.<sup>4</sup> Denna föreställning om intertextualitet vill jag försöka närmare tillämpa på romanen om Pelle och Maja.

Vi möter där något som sedan medeltiden är välbekant i västerlandets litteratur och konst, föreställningen om kärlek vid första ögonkastet. Allt avgörs genast, Pelle och Maja förstår omedelbart att de för alltid tillhör varandra. Så var det även för Tristan och Isolde, och för Romeo och Julia. Men skall en berättelse bli möjlig och fängslande att följa måste hinder uppstå, annars skulle ju det hela sluta abrupt i förtid med förälskelsen och dess totala

lycka. Formeln är därför "kärlek med förhinder", troligen också det mest använda av alla berättartekniska grepp i vår tids mediaunderhållning. Hur många gånger har vi inte läst i veckotidningsnovell eller bestseller, sett på filmduk eller i televisionsruta hur man och kvinna förälskar sig i varandra men hur missförstånd uppstår så att den lyckliga föreningen skjuts fram ett par hundra sidor eller en dryg timme!

Sigge Starks debutroman (1924) hade titeln *Den steniga vägen till lyckan*, och i fiktionens värld skall vägen till det jordiska paradiset helt enkelt vara besvärlig. Det har inte med litterär kvalitet att göra, besvärligt ska det vara oavsett om Sigge Stark eller Jane Austen skriver om kärleken. I Pelles och Majas fall blir lyckans väg stenig när Måns ser till att flickan försvinner, och Pelle förtvivlat och frenetiskt söker efter henne. Kattfröken Maja blir riddarromanernas "damsel in distress", men termen används även om bortrövade damer i en modern genre som engelska så kallade "mysrysare". Pelles mission är att finna den älskade; forskare som Vladimir Propp och Umberto Eco har visat hur folksagornas hjältar eller agenten James Bond hela tiden möter både hjälpare och stjälpare.<sup>5</sup> Bistånd får Pelle av tvillingarna Rulle och Julle eller av Trisse, som aktiva hindrare uppträder framför allt Måns med drabanterna Bill och Bull. I *Odysséen* söker Telemakhos på havet efter sin försvunne far Odysseus, och även Pelle färdas på havet (eller åtminstone i Stockholms skärgård) under jakten efter den älskade.

Under sina irrfärder kommer Odysseus till fajakernas ö. Där blir han väl mottagen, får vila ut efter alla strapatser och bereda sig för fortsatta äventyr. Denna ö ligger ute i havet långt borta någonstans; vädret är alltid behagligt och skördarna mer än tillräckliga. Allt växer i överflöd och inget saknas, människorna är vänliga och hjälpsamma mot besökande främlingar. Denna dröm om det jordiska paradiset ekar även i berättelsen om Pelle och Maja. Rulle och Julle, "de snällaste och hemtrevligaste tvillinggubbar man kunde tänka sig", (s. 44)<sup>6</sup> välkomnar med stor gästfrihet stadskatterna som råkar hamna hos dem ute i havsbandet. Nöd och brist är okända begrepp i denna bördiga lustgård; där växer jordgubbar och krusbär och äpplen, hönorna värper frukostäg och överflöd av god matfisk hämtas ur havet.

Här kan invändas: varför blanda in Odysseus och Romeo och Julia i den här historien? Räcker det inte med att Gösta Knutson har skrivit en rolig bok för barn, inte tänkte väl han på litterära föregångare och än mindre bryr sig läsande barn om paralleller av det slaget – det sistnämnda temat utvecklades humoristiskt i Isaac Singers tacktal då han mottog Nobelpriset i litteratur 1978. Till detta kan genmälas att ingen litterär text någonsin kommer till i ett lufttomt rum; det skrivna skapas i en bestämd kontext. Och alla som skriver har läst eller hört vad andra skrivit, texter föder texter. Om vi fattar

pennan för att rita en gubbe, då formas den gubben efter andra gubbar vi sett ritade. Vi kan aldrig rita som om vi vore först i världen med att rita gubbar. Den sibiriska cykeln kan inte uppfinnas på nytt; snickrar vi ihop en stol exempelvis så kan det nog bli en ovanlig stol men den liknar också andra stolar vi sett och suttit på.

Shakespeare hittade inte själv på historien om Hamlet, den hade redan på 1200-talet berättats av den danske historieskrivaren Saxo Grammaticus. Den sorgliga sagan om Romeo och Julia hämtade han från en italiensk renässansnovell. Det som kännetecknar en stor författare är inte alls att han eller hon har livlig fantasi och hittar på nya historier. Tillspetsat kan sägas att det finns inga nya historier, världslitteraturen och andra berättande medier återger istället ett fåtal historier om och om igen. Det är inte fråga om *vad* som berättas utan *hur*. Shakespeare utgår från Saxos Hamlet, varierar och lägger till och får ut mer av stoffet än den danske föregångaren. Anna Karenina är gift men rymmer med Vronskij, precis som brukar ske i moderna såpoperor i tv-rutan. Det är samma historia igen, återgiven både av geniet Leo Tolstoj och av anonyma medelmåttor. I Första Mosebok återges berättelsen om Josef och hans bröder på ett tjugotal sidor; Thomas Mann utgår från denna text och skapar en ny, världsberömd version på fyra romaner och ca 1500 sidor.

Boken om Pelle och Maja innehåller alltså några av de arkaiska och arketyppiska historier som alltid har berättats, och kommer att berättas även i framtiden: förälskelse, kärlekens förhinder, sökandet, drömmen om paradiset, återföreningen och allts återställelse. Inget under att Gösta Knutssons roman ekar av andra texter, och så sker säkert utan att den skrivande författaren hela tiden varit medveten om sambanden. Litterärt skapande är en komplicerad process, både intellektuellt medveten och intuitiv. Forskaren och kritikern strukturerar texten, söker frilägga mönster som diktaren måhända kommit fram till utan att alls för sig verbalisera intentionerna. Magister Knutssons bildninggång och beläsenhet i världslitteraturen behöver alltså inte närmare utredas eller beläggas.

Som belysande exempel vill jag dröja vid romantiteln *Pelle Svanslös och Maja Gräddnos*, ett veritabelt fynd enligt min uppfattning. Det är inte säkert att författaren Gösta Knutsson någonsin redde ut för sig det fina i den kråksången, det kan ha räckt med intuition och språköra. Låt oss börja med förnamnen Pelle och Maja; båda är tvåstaviga (grav plus akut accent) med tyngdpunkten på första stavelsen, trokéer alltså. Vidare innehåller namnen identiska vokaler, alltså två gånger e och två gånger a. Efternamnen slutar på -s, dessutom är de tvåstaviga och liknar rytmiskt varandra genom att de närmast tycks bestå av två lika starkt betonade stavelser; det vill säga inte fallande rytm som i Pérsson eller Lårsson, ej heller stigande rytm som

i Sundín eller Lundéll. De är spondéer för att tala i metriskas termer. Pelles efternamn börjar med hård vokal (a) och slutar med mjuk vokal (ö); med Maja är det tvärtom, först mjuk vokal (ä) och sedan hård (o). Korsställning alltså, eller chiasm med en gammal retorisk term.

I vilken utsträckning dessa raffinerade arrangemang varit intellektuellt medvetna och planerade undandrar sig min bedömning; jag kan bara konstatera att de rytmiska och eufoniska effekterna föreligger. Och syftet liksom resultatet ligger i öppen dag; genom att de båda namnen i så många avseenden är utformade på både likartat och skiljaktigt sätt, framhävs att namnbärarna hör ihop, kompletterar varandra och är ödesbestämda att leva samman lyckliga i alla sina dagar.

Gösta Knutsson är säkert den mest kände av alla uppsalaförfattare, och många svenskar har väl fått sin första bild av staden vid Fyrisån genom att läsa böckerna om dess katter. Som andra av fyrtioalets barn blev jag väl förtrogen med Uppsalas topografi utan att ha varit på platsen. Det låg ett skimmer av fest och äventyr över den avlägsna universitetsstaden, för mig som läsande pojke fyllde böckerna förmodligen samma funktion som gluntsångerna för de gamla herrar i landsorten vilka vill minnas sin glada tid i den eviga ungdomens stad.

Pelle reser alltså med tåg till Stockholm, och huvudstadens skildrare numro ett är förstas August Strindberg. Det föreligger, tors jag hävda, viss anknytning mellan hans och Gösta Knutssons verk. Det är välkänt att i båda fallen har de fiktiva gestalterna gärna identifierats med namngivna modeller ur verkligheten. *Röda rummet* liksom böckerna om svanslösingen har axiomatiskt tolkats som nyckelromaner där de uppträdande äger exakta motsvarigheter i det utomlitterära livet. Och vidare: i *Röda rummet* liksom i berättelserna om Pelle utspelas handlingen ofta på offentliga platser och rum; gator och torg namnges, och vill man komma under tak går det bra att besöka Berns eller Rydbergs eller – i Uppsala – Råttströms kattkonditori. I romanen om Pelle och Maja representerar den stockholmska skärgården liksom för Strindberg frihet och naturskön idyll. Däremot hade de båda författarna alls inte samma uppfattning om Uppsala universitet; Strindberg vantrivdes i småstaden Uppsala och tyckte sig få föga behållning av de akademiska studierna.

Enligt alla handböcker och litteraturhistoriska översiktsverk sönderfaller Strindbergs produktion i två hälfter. Före och efter Infernokrisen, det är den självklara vändpunkten som före och efter Kristus i den store författarens liv och gärning. Jag menar att en liknande tudelning ter sig meningsfull även när det gäller de elva böckerna om Pelle Svanslös, och det är just *Pelle Svanslös* och *Maja Gräddnos* som då markerar skiftet mellan de båda skedena. Enligt

mitt synsätt är det en bok som för det första pekar bakåt, utvecklar och sammanfattar de föregående titlarna i sviten. För det andra införs samtidigt något nytt, hela projektet ändrar karaktär och får nya förutsättningar.

Det muntliga tilltalet, etablerat när berättelserna lästes i radio, har Knutsson bibehållit som stilgrepp i denna sin enda roman om Pelle. Knutsson resonerar om sin text, förklarar och bemöter tänkta frågor från läsarna: ”Och vet du vad som hände då? Jo, Måns’ svans kom i kläm” (s. 11). Eller: ”Nu grubblar du nog över hur Maja hade kommit i tvillinggubbarnas låda. Jo, det ska jag tala om för dig” (s. 49). Litteraturhistoriskt härstammar ju det välkända maneret från romanens barndom, och det har tillämpats flitigt av stora författare som Charles Dickens eller Selma Lagerlöf – och inte minst Astrid Lindgren.

Måns finns kvar förstås, men han har som jag redan nämnt tilldelats en mer undanskymd roll jämfört med de tidigare berättelserna. I Stockholm möter Måns meningsfränder som också fungerar som motståndare till Pelles mission. Rival om Majas gunst är Långa John; i motsats till läsande barn uppfattar den vuxne att katten skämtsamt fått namn efter en känd whiskysort, Long John. Man kan naturligtvis också associera till den enbente piraten Long John Silver i Stevensons klassiska pojkbok *Skattkamarön*. Till de elaka hör även cirkuskatten Robert, som i maskopi med Måns ser till att Pelle gör sig löjlig inför den omgivande publiken. De som aktivt och uppfinningsrikt förföljer Pelle är få; den stora massan skrattar ändå och finner det hejdlöst roligt när Pelle knuffas ut som lindansare och ramlar ner i sågspånen. Bättre går det som bekant för Pippi Långstrump i cirkusmanegen! Massan är inte elak som Måns, men tanklös. Och här uppträder inte som i Uppsala någon Gullan från Arkadien, hon som i tredje kapitlet av *Pelle Svanslös på nya äventyr* hejdar dumheterna med förebråelsen: ”Jag tycker ni är dumma, som skrattar åt det här upptåget. Kan Pelle rå för att han inte har nån svans, kanske? Ni borde verkligen skämmas allihop!”

Bill och Bull låter till en början som de alltid gjort: ”– Friden var rätta ordet, sa Bill. – Friden, som sagt var, sa Bull” (s. 67). Eller: ”– Alla klutar, sa Bill. – Klutar och drasut, sa Bull” (s. 97 f.). Längre ner på samma sida utvecklas replikerna till ”– Självfallet, sa Bill. – Alla drasutklutar, sa Bull.” Men så händer något nytt. I det artonde kapitlet agerar Bill och Bull unikt nog på egen hand, utan att den befallande Måns är närvarande. Istället för att komplettera husbondens röst med enfaldiga och kortfattade instämmanden får de nu tala själva och formulera hela meningar. Som detektiver vandrar de runt i Gamla stan och spanar efter Maja, en aktivitet som skildras i en spexartad historia i flera led. Texten kan liknas vid ett genomarbetat och komiskt revynummer. Effekten blir absurd, och denna absurditet stegras

skickligt genom hela kapitlet. Det är "kul" att vara "dektiv" tycker Bill och Bull, och kul är också hela kapitlet minst sagt. – Ni kan väl åtminstone tala om hur den där katten såg ut, sa den rödprickiga. Bill kliade sig i örat. Bull gjorde likadant. – Det var värre det, sa Bill. Men antagligen var hon grå eller nånting sånt. – Möjligen brunrandig, sa Bull. – Det kan också hända att hon var alldeles röd, sa Bill. – Det är tänkbart att hon var gulfläckig, sa Bull. Med gröna öron och gredelin svans." (s. 102). Och så vidare.

I fjortonde kapitlet introduceras så en ny person eller katt rättare sagt, det är feta Trisse som sedan kommer att spela en framträdande roll även i de följande böckerna. Han är komisk på samma sätt som figurerna hos Dickens är det; en egenskap renodlas, repliker upprepas. Trisse är alltså fet men anser sig vara storväxt, han fastnar i källargluggar och sitter sönder möbler; jämför Nasse hos Nalle Puh! Han är komisk men samtidigt sympatisk, han tillhör dem som hjälper Pelle i hans mission. I motsats till Pelle är Trisse inte godtrogen, han genomskådar Måns och låter sig inte luras. I romanens slut tar Trisse ett stadigt tag om Måns med båda framtassarna och kastar resolut ut honom. Genom att Trisse införs i persongalleriet kompletteras spelet och Måns får en värdig motståndare, en som förmår genomskåda den elake. Den fete är komisk men god, den elake är komisk och ond. Till den rollfördelningen finns motsvarighet hos en 1800-talsförfattare som Dickens. Trisse hör till samma kategori som den snälle Mr. Pickwick medan elake Måns påminner om den oförfärdige förbrytaren Fagin.

Ett klassiskt par ur världslitteraturen ter sig naturligt att nämna i sammanhanget, Don Quijote och Sancho Panza. Pelle är den blåögde idealisten som likt riddaren av den sorgliga skepnaden tror alla om gott. Trisse däremot framstår likt väpnaren Sancho som jordnära realist och matvrak. Vidare blir Trisse som detektiv en parodisk motsvarighet till Sherlock Holmes. Han konstaterar omständligt för den i dr Watsons anda imponerat lyssnande Pelle att namnen Julle och Rulle rimmar, det är en god början när man söker dessa personer. Namnen Trisse och Pelle rimmar däremot ej, "man måste arbeta metodiskt och från början" (s. 84) som Trisse konstaterar. Läsaren må gärna tolka Trisses analys som parodierande genmäle till de ovan förda resonemangen kring Pelles och Majas namn. Det är onekligen frestande att här uppfatta Trisse på det viset, som förnumstigt docerande litteraturhistoriker i kattversion. När detta sagts kan tilläggas, att namnen Julle och Rulle förstås rimmar för att framhäva personernas samhörighet. De är tvillingar likt Bill och Bull, de namnen rimmar ju faktiskt också ehuru med konsonantiskt rim. Romanen etablerar en tydlig kontrast, vi får de snälla tvillinggubbarna och de enfaldiga tvillingkatterna i Måns följe. Vokalrim för de snälla, konsonantrim för de dumma.

Den största förändringen gäller huvudpersonen själv. I de första böckerna beskrivs Pelle som näpen kattunge, han är ännu barn och bor i lägenhet hos en familj. Nu har han blivit vuxen, och i första kapitlet visar han sig ha en könsmogen ynglings normala intressen när han undrar om det finns några "stiliga kattflickor" (s. 6) i Stockholm. I och med denna roman flyttar Pelle hemifrån som vuxna barn brukar göra, han bildar egen familj och blir trillingpappa. Man kunde därför karakterisera de elva böckerna som en utvecklingsroman, de gestaltar hur en individ växer upp och inordnar sig i samhället. Här föreligger dock ett problem, förälskade hjältar i barn- och ungdomslitteraturen tenderar att få ett löjets skimmer över sig. Tarzan blev aldrig sig lik när han träffat arkeologdottern Jane, hon som i de något töntiga filmversionerna går under benämningen "Mrs. Tarzan". Romanen om Pelle och Maja räddas dock av sin fasta komposition, sin humoristiska förnyelse och den spänning som sökandet efter den försvunna kattflickan skapar. Jag ger gärna Gösta Knutsson rätt i att detta är den litterärt mest lyckade av alla böckerna om svanslösingen.

Emellertid: på samma gång som vi når höjdpunkten börjar också utförsbacken. De följande böckerna om Pelle innebär enligt min uppfattning en litterär avmattning med alltför mycket av menlös idyll och gulligt barnspråk. Luften går ur historierna, det är inte lika roligt längre när katterna sitter barnvakt och byter blöjor. Kanske litet väl hårdhärtat har jag tidigare jämfört episoderna med de förtjusande och poänglösa små anekdoter som stolta far- och mormödrar gärna skickar in till veckotidningarna.<sup>7</sup>

Jag behandlade i samma tidningsartikel tidsskildringen i böckerna om svanslösingen, alltså de många anspelningarna på förhållanden i 40-talets Sverige och Europa. Måns representerar den storpolitiska ondskan, han har tydliga drag av Hitler och Stalin medan Pelle symboliserar det godtrogna och neutrala Sverige som godtroget låter sig duperas när hänsynslösa enväldshärskare hycklar fredsvilja. Dessutom vimlar de tidiga berättelserna av tidstypiska detaljer och personer; Alice Jams sjunger, katterna dansar till swing och anordnar vasalopp i Slottsbacken, de hör på bildande radioföredrag och de blir inkallade till militärtjänst. I *Pelle Svanslös och Maja Gräddnos*, som ju kom ut två år efter andra världskrigets slut, har däremot anspelningarna på samtidens storpolitik försvunnit. Från och med nu är böckerna om Pelle därför mer privata och mindre allmängiltiga, kunde man säga. Förgäves får läsaren också leta efter den typ av roande kulturhistoria, som kännetecknar de tidigare berättelserna.

Möjligen finns ändå ett sådant inslag, ett eko av fyrtiotalets förpromiskuösa livsstil och värderingar. Maja Gräddnos liknar en strängt hållen och väluppfostrad familjeflicka som hjälpsamt svarar för matlagningen. Enligt hennes mamma passar det sig inte att pojkvänner besöker dottern i hemmet,

Pelle är likt Romeo en mindre välkommen friare och får därför komma när det är föräldrafritt. Då slickar ungdomarna grädde ur samma skål liksom Tristan och Isolde drack av samma magiska och livsavgörande kärleksdryck. Könsrollerna är självklara och ej ifrågasatta: ”– Men du beskyddar väl mig? sa Maja och lade huvudet på sned. – Det är så klart att jag beskyddar dig, sa Pelle” (s. 38). De unga tu gör förvisso ett ärbart intryck, det påminner om gymnasistförälskelse i bättre familj för ett drygt halvsekel sedan. (Då, när mitt läroverks elevkatalog förmanade ”föräldrar och målsmän” att även ”afton före fridag” bör gymnasistbjudningar ”avslutas till klockan 24” och ”deltagarna vara i säng en halv timma senare”.) Utvecklingen från förälskelse till äktenskap, eller från svärmeri till erotik, antyds elegant och litet dubbeltydigt med hjälp av en upprepad detalj. Vid första mötet lägger Pelle märke till att Maja har tre droppar grädde på nosen (därav efternamnet givetvis). I sista kapitlet har Pelle blivit betydligt djärvare, nu slickar han bort dem med Majas medgivande. Allegorisk uttolkning erbjuder sig väl alldeles naturligt.

Och så följer romanens sista replik, som får utgöra happy end för romanen och även för denna uppsats: ”Fru Maja Svanslös, sa Trisse.”

## NOTER

- 1 En stor del av det som skrivits i ämnet har närmast karaktär av uppsaliensisk sällskapslek och försöker besvara den litteraturvetenskapligt föga intressanta frågan ”vem är vem i böckerna om Pelle Svanslös?” Avsikten är att mekaniskt identifiera böckernas katter med namngivna mänskliga modeller i verklighetens akademiska Uppsala. Ett par otryckta C-uppsatser från Litteraturvetenskapliga institutionen i Stockholm innehåller huvudsakligen materialredovisande citat och referat med korta kommentarer: Kerstin Dorfingers *Pelle Svanslös och hans värld* (1976) och Eva Janssons *Alla tiders Pelle Svanslös* (1992). En kortfattad levnadsteckning (utan litterära analyser) är Lars-Åke Skagegårds *Gösta Knutsson – författaren, musikern, radiomannen*, Uppsala 1995. Politiska och andra anspelningar på samtiden i böckerna om Pelle Svanslös har jag behandlat i en understreckare för *Svenska Dagbladet* 31/7 2002.
- 2 ”Jag vill behandla barn som jämlikar”, i *Min väg till barnboken. 21 barnboksförfattare berättar*. Stockholm 1964, s. 110.



- 3 Här kan en biografisk parallell med fog anföras. Gösta Knutsson träffade sin blivande hustru Erna (f. Eng) i mitten av 40-talet, då han rest ner från Stockholm för att besöka släkt och vänner i Stockholm. Om detta första möte berättar Erna Knutsson i en intervju för *Svanslöst* (Organ för Sällskapet Pelle Svanslös Vänner) nr 1, 2002: "Han blev intresserad av mig (efteråt har jag ofta frågat mig varför). Efter ett tag blev jag bjuden på vårbal – och då var det ju klippt." I samma intervju avvisar Erna Knutsson den populära uppfattningen att hon skulle ha stått modell för Maja Gräddnos: "Jag kan ju inte känna igen mig i någon söt, gullig kattdam i skär rosett som sitter och tvättar och kammar sig hela dagarna."
- 4 Barthes liknelse citeras och kommenteras i Kjell Espmarks bok *Dialoger*. Stockholm 1985, s. 19.
- 5 Texterna av Vladimir Propp ("Undersagans transformationer") och Umberto Eco ("Berättarstrukturerna hos Ian Fleming") återges på svenska i den av Kurt Aspelin och Bengt A. Lundberg redigerade antologin *Form och struktur. Texter till en metodologisk tradition inom litteraturvetenskapen*, Stockholm 1971.
- 6 Detta och följande citat härstammar från första upplagan 1947. Senare upplagor och samlingsutgåvor är ej tillförlitliga, då de icke sällan innehåller uteslutningar och förkortningar.
- 7 Se min artikel "Hos Svanslös kunde tyrannen avsättas" i *Svenska Dagbladet* 31/7 2002.

# Karlsson som technobody

Av Boel Westin

När H.C. Andersen spanar in framtiden i sin berättelse "Om Aartusinden" (1853) låter han ett ångdrivet luftskepp från det moderna framtidslandet i väster svepa fram över den europeiska kontinenten. Resenärerna blickar ut över en gammal värld, en värld där minnen och fantasier från förr lever kvar. I mötet mellan tradition och modernitet kuggas forntid, samtid och framtid in i varann. Resan i luften förvandlas till en resa genom årtusendena, till en berättelse om nya, snabba kommunikationer. Kanaltunneln mellan England och Frankrike är redan byggd, och den transatlantiska telegrafkabeln som blev klar ett tiotal år senare, 1866, är likaså inskriven i framtidsbilden. Telegrafkabeln blev ämnet för en av Andersens senare texter, "Den store søslange". På ångans vingar komma de genom luften, skriver Andersen, och med den metaforen placerar han sitt luftskepp mitt i samtidens mekanik. De första luftballongerna med de franska bröderna Montgolfier ombord steg till väders i slutet av 1700-talet, och en vändpunkt kom 1852 då Henri Giffard gav sig upp i en maskindriven och styrbar luftfarkost, en cigarrformad ballong som var försedd med en ångmaskin.<sup>1</sup> Ett år senare kom Andersens berättelse. Att skriva samman teknologin med det poetiska sagoberättandet till "nutidseventyr" var essentiellt för hans estetik. Andersen fick inte uppleva luftskeppsmekanikens vidare utveckling och de första zeppelinarna som konstruerades runt sekelskiftet 1900. Men metoden att skriva "nutidssagor" har levt kvar i barnlitteraturen.

Teknologins betydelse i barnlitteraturens texter och historia är sparsamt utforskad.<sup>2</sup> Det har att göra med barnböckernas starka förankring i sagan, magin och myten. I många fantastiska berättelser, en genre som växt sig starkare än någonsin under det teknologiskt orienterade 1900-talet, skapas äventyren utanför tidens och rummets dimensioner, platser där händelserna fritt kan ta form utan anspråk på realism. Man reser till främmande och mer eller mindre jordanknutna världar, precis som 1700-talets Gulliver och de vetenskapande hjältarna i Jules Vernes och H.G. Wells romaner. Ett tidigt svenskt exempel är juristen Martin Pletz berättelse *Then Engelske Flygarens Rese-Beskrivning* (1762), egentligen en traktat om folkrätt skriven för den

svenska ungdomen. Men denna märkliga historia är intressant också i en teknologisk kontext. Hjälden har nämligen förkovrat sig i "Mechaniquen" och konstruerat en "Flygare-Machine", som han flugit med över hela världen. Tyvärr röjer texten inte hur mekaniken fungerar, och lika förtegen är den när det gäller flygmaskinens konstruktion och utseende. Det enda vi får veta är att flygaren sitter i sin maskin som "uti ett litet torn". Den utopiska färden går till en tidigare upptäckt femte världsdel (befolkad av ett svensktalande folk i barns storlek) och avslutas med att flygaren styr kosan mot månen. Men dit når han aldrig. Orsaken är inte att den teknologiska kapaciteten fallerar, utan missen kan hänföras till vad som vanligen kallas den mänskliga faktorn. En felräkning av "mil-talet" leder till att färden blir längre än beräknat, och därmed uppstår ett högst påtagligt behov av föda. "Jag började ock at blifwa hungrig", berättar flygaren, "men till all olycka, hade jag icke tagit matsäck med mig: ock at lefwa af bara luften, thet var jag icke wahn wid. Jag måste altså finna mig i omständigheterna ock vända om." *Then Engelske Flygaren* kan karaktäriseras som en utopi, men den kan, som Göte Klingberg framhållit, också ses som en form av science fiction. Den är tydligtvis skriven i kölvattnet efter Gulliver.<sup>3</sup>

Ett berättande där det osannolika kan göras möjligt och det omöjliga kan göras sannolikt, är också kompatibelt med den moderna och utopiska teknologin, inte minst sätten att färdas genom luften. Teknologin, sedd i vid bemärkelse som vetenskapen om teknik, kan fungera som markör av tid eller rum på ett synkront och/eller ett diakront plan. Den kan fungera som en narrativ utsiktspunkt, som i Andersens panorerande berättelse om framtidens luftskepp, den kan fungera som medlet för utopins möjliggörande, som i *Then Engelske Flygaren* och den kan utgöra narrationens hörbart surrande motor, som i Astrid Lindgrens trilogiska berättelse om världens bästa konstflygare, Karlsson på taket. Den motoriserade propellern på ryggen, som sätts igång genom en startknapp på magen och som tillåter Karlsson sväva ut över taken i Vasastan, Stockholm, är kompatibel med samtidens svenska spjutspetsteknologi. I egenskap av objekt som utgör en förlängning av kroppen kan propellern – och Karlsson – också kopplas samman med cybernetiken.

Det är den komabiliteten som jag diskuterar i denna uppsats: hur Karlsson på taket kan representera olika former av teknologiska kontexter.<sup>4</sup> Vad står den Karlssonska samexistensen av kropp och maskin för och hur kan man uppfatta hans i såväl bokstavlig som metaforisk mening högtflygande väsen? Som litterär karaktär öppnar han tveklöst många tolkningsmöjligheter.<sup>5</sup> Man kan se honom i analogi med gestalter som Hamlet eller Don Quijote. Det finns en gåtfull komplexitet hos Karlsson som gör att han ofta undflyr sina uttolkare. Paul Ricoeurs idé om "misstankens hermeneutik" är, som jag ser

det, en bra utgångspunkt för en läsning av en litterär karaktär som Karlsson. I stället för att lägga ut texten på dess "egna" villkor söker man dolda spår bakom den i avsikt att ge den mening.<sup>6</sup> Men jag vill i det här sammanhanget inte dra någon skarp gräns mellan textens så kallade "egna" villkor och de gömda eller "dolda" spåren som kan finnas "under" eller "bakom" texten. I mitt perspektiv är det mest väsentliga reflektionen över hur tilltron *till* texten eller misstron *av* den kan påverka upplevelsen och öppna läsningen. För Karlsson är en karaktär som väcker avsky, förundran och passion, både inom och utom den egna textens gränser.

Han tycks ha en djupt repellerande kraft och har i en uppsats om barnboken och verkligheten (1971) setts som ett uttryck för konformistisk prestationsideologi. Karlsson på taket kodifieras här som det "hämningsslösa synliggörandet av det egentliga innehållet i den borgerliga människan: privategoism, hänsynslöshet, girighet och självhävdelse." Tesen är att det jubel som Karlsson uppväcker hos barn beror på att han "skamlöst" låter samhällets verkliga människa komma i dagen, eller som författarna uttrycker saken: "Förhållandet mellan Lillebror och Karlsson är en modern variant av Dr Jekyll och Mr Hyde".<sup>7</sup> Om vi bortser från avsikten med denna tidiga dekonstruktion av Karlsson-figuren (skriven inom en marxistisk modellkontext), fungerar Jekyll/Hyde-liknelsen som en träffande karaktäristik. Det är (givetvis) Karlssons hämningsslöshet och den ständiga pendlingen mellan extremitetens poler som gör honom till en komplex litterär gestalt.

## Flygandets teknologi

Den barnlitterära flygteknologin rör sig mellan maskin och kropp.<sup>8</sup> Det finns bilderböcker om små och större barn som flyger i flygmaskiner, och det finns realistiska flygböcker om olika slag av modiga unga män. I de fantastiska berättelserna gäller projektet mestadels att lösgöra kroppen från det mänskligt jordbundna och låta den sväva fritt i luften. Medlen är olika. Peter Pan som sveper in i barnkammaren och hämtar barnen Darling härstammar från älvorna, Mary Poppins flyger in i berättelsen med östanvinden. Hon är bokstavligen född ur elementen och har träffande jämförts med luftanden Ariel i *Stormen*.<sup>9</sup> Nils Holgersson far fram på gåsryggen, Bo Vilhelm Olsson, alias Prins Mio, upphäver tyngdlagen och kastar sig med den store andens hjälp rakt upp i himlarna (*Mio, min Mio*), och Göran Pettersson, Karlbergsvägen, glider ut i Stockholmsluften tillsammans med den mystiske Herr Liljonkvast ("I Skymningslandet"). Man flyger som i sagorna. Privatdetektiven Ture Sventon lämnar kontoret

på sin flygande matta, medan Harry Potter håller sig till det traditionella kvastskäftet – låt vara att det teknologiseras genom benämningar som Nimbus 2000 eller Firebolt. Alla dessa luftburna aktörer, hur olika de än är, bygger på en förening av kropp, tänkande och sinnen. Det gäller också för världens bästa Karlsson i Astrid Lindgrens trilogi, *Lillebror och Karlsson på taket* (1955), *Karlsson på taket flyger igen* (1962) och *Karlsson på taket smyger igen* (1968).<sup>10</sup> Men Karlsson har en motordriven propeller på ryggen.

Det är propellern som skiljer ut Karlsson från hans fritt flygande föregångare, liksom från andra mer eller mindre tekniskt utrustade flygare i litteraturen.<sup>11</sup> Den är en del av kroppen: motorn sitter i ryggen (så står det i texten på ett ställe), och startknappen är placerad ungefär mitt för naveln. Karlsson flyger fritt i luften, liksom Peter Pan och Mary Poppins, men flygförmågan är beroende av den maskinella tekniken. När James Bond, i gestalt av Sean Connery, i början av filmen *Thunderball* (1965) undflyr skurkarna genom att gå till väders med hjälp av ett motoriserat aggregat som spänts fast på ryggen, är det en teknik som påminner om Karlssons. Men det finns en stor skillnad mellan Karlsson och superagenten: Karlsson är helt och hållet sin *egen* luftfarkost. Propellern (och motorn) kan inte tas på och av, utan teknologin utgör en integrerad del av hans kropp. Karlssons ontologi vilar på den konstruktionen. Propellern är den synliga representationen av den maskinellt styrda kroppen – Karlsson låter rundsmörja sig på verkstad då och då – och ger honom en unik rörelseradie.



*Karlsson på taket. Bild av Ilon Wikland. James Bond går till väders i Thunderball.*

## Karlsson som cybernetiskt subjekt

Ur en aspekt representerar Karlsson en okomplicerad syn på förhållandet mellan kropp och maskin, en personifikation av människans urgamla dröm om att kunna flyga. Hans flygkonst är suverän och han växlar obesvärat mellan glidflykt, looping, kringkretsande och störtdykningar utan större problem – landar gör han ofta med en liten duns, beroende på humöret. Men kombinationen av motor, hopfällbar ryggfast propeller och vacker, genomklok och lagom tjock mankropp i sina bästa år utmanar också distinktionen mellan maskin och människa. Om vi menar att teknologin är att ses som en förlängning av kroppen, till exempel i form av olika typer av artificiella objekt, vanligen benämnda ”proteser”, kan vi konstatera att det är adekvat i fallet Karlsson. Propellern fungerar verkligen som en ”protes” i positiv bemärkelse: den ger kroppen nya egenskaper, förlänger den och utvidgar rörelseförmågan på ett radikalt sätt. Cybernetikens förgrundsgestalt Norbert Wiener urskilde faktiskt just propellern och flyget som exempel på ”proteser” som gav människan nya förmågor (även om han förmodligen inte hade typer som Karlsson i åtanke).<sup>12</sup>

Karlsson kan taxeras som ett cybernetiskt subjekt genom kroppens förening av mekaniskt och organiskt. Han är definierbar som cybernetisk organism genom sin maskinella ”protes”, vilken de facto fungerar som ett kroppsligt organ. Donna Haraways beskrivning av cyborgens (i ”A Cyborg Manifesto”) passar den Karlssonska existensen förvånansvärt bra: ”a hybrid of machine and organism, a creature of social reality as well as a creature of fiction”.<sup>13</sup> Inom textens ramar gestaltas ju Karlsson dels som en varelse i den samhällseliga verkligheten (när han omtalas av Lillebror) och dels som en varelse hemmahörande inom inbillningens värld, ett påhitt (när han till exempel omtalas av medlemmar av Lillebrors familj). Gränsen mellan detta vara och icke-vara suddas emellertid ut efterhand i trilogin. Karlsson sedd som cyborg förklarar hur den gränsen blir möjlig att överskrida. Jag återkommer senare till det.

När Karlsson introduceras i början av den första boken sätts fokus genast på kroppskonstitutionen, hybridiseringen mellan människa och maskin. Texten börjar med att beskriva Karlssons boplats uppe på taket och går sedan över till Karlsson själv:

Han är en mycket liten och mycket trind och säker herre, och *han kan flyga*. I flygplan och helikoptrar *kan alla människor flyga*, men det är ingen mer än Karlsson som *kan flyga alldeles själv*. Karlsson vrider bara på en knapp som sitter ungefär mitt för Karlssons navel, och vips startar en finurlig liten motor, som han har på ryggen. Karlsson står stilla en stund, medan motorn går upp i varv. Och så – när motorn fått tillräcklig fart – så lyfter Karlsson

och svävar i väg så fint och värdigt som en byråchef, om man nu kan tänka sig en byråchef med motor i ryggen. (*Lillebror och Karlsson på taket*, s 6, min kurs.)

Karlsson har således etablerat en unik teknologi. Jämförelsen med en byråchef, en titulering förknippad med ämbete, plikt och ansvar, gör honom än mer exklusiv: konjunktivsatsen ”om man nu kan tänka sig en byråchef” fungerar som förstärkning av den insikten. Propellern, som spelar en så stor roll i illustrationerna, nämns inte i denna initiala presentation, men den blir mer och mer framträdande i texten allteftersom berättelsen fortskrider. Den är placerad på utsidan och startas som nämnts genom en knapp som sitter ungefär mitt för naveln. Konstruktionen torde (naturligen) inbegripa någon form av kroppslig kommunikation, och därmed skulle teknologin metaforiskt sett även befinna sig på insidan av kroppen. Idén om att teknologin existerar inom oss och befinner sig under huden, på vår egen insida är också del av cyborgens mening. Inre organ kan ersättas med artificiella objekt, som det görs inom läkarvetenskapen och medicinen. Motorn kan också befinna sig i ryggen (se jämförelsen med byråchefen), vilket är ett i sammanhanget viktigt prepositionsval. Men det mest intressanta med Karlssons motoriserade propeller är att den *inte* (som ofta cyborgens) imiterar något naturligt organ. Den utgör ett tillägg *till* kroppen som ökar dess rörelse- och manöverpotential, ungefär i den bemärkelse som Norbert Wiener talar om.

En benämning som kan te sig mer precis i Karlssons fall än cyborg är begreppet *technobody*, enkelt uttryckt i betydelsen den teknologiserade kroppen eller kroppen som en ingenjörprodukt. Begreppet har exemplifierats med den superkontrollerade idrottskroppen som styrs medicinskt, farmaceutiskt osv. En *technobody* är resultatet av en ”cyborgteknologi vars utveckling pekar rakt mot en värld bortom traditionella uppdelningar mellan naturligt och konstgjort, kropp och sinne, man och kvinna”.<sup>14</sup> Karlsson-karaktären snittar också upp gränsen mellan naturligt och artificiellt, mellan kropp och sinne (genusfrågor är inte omedelbart aktuella i hans fall). Även det faktum att han lägger in sig på verkstad då och då för att få rundsmörjning är belysande. Karlsson kan verka besläktad med äldre föreställningar om *L'Homme machine*, den maskinella människan (i Julien de la Mettries roman från 1748), men som litterär gestalt tycks han alltför dikterad av kroppsliga begär och urmänskliga drifter för att svara mot en sådan modell. Han älskar köttbullar, plättar, gräddtårta, kolor, har en djup känsla för rikedom, i alla fall på det relativa planet (han dyrkar femöringar) och attraheras starkt av berömmelse. Till detta kan läggas en maktbegärlig syn på ting, människor och omgivning. Karlsson förkroppsligar också flera av de sju dödssynderna, jag tänker främst på högmod, girighet, avund

och lättja. Ta bara hans återkommande klagan över sin dåliga sömn. Om nätterna sover jag som sten, säger han, om förmiddagarna också, men om eftermiddagarna ligger jag bara där och kastar mig fram och tillbaka i sängen. Undantag måste göras för dryckenskap och vällust, även om det finns en svag antydning om det senare. När Karlsson för första gången konfronteras med TV-mediet (som han inte alls begriper), är han till att börja med mindre intresserad av tekniken än av den vackra hallådamen i rutan som så vackert ler mot honom – och han ler tillbaka.

## Karlsson som flygande technobody

Karlsson-gestalten har således kroppsliga egenskaper som gör honom möjlig att diskutera som cybernetiskt subjekt i olika former. Men vad innebär cybernetiken? Hans flygande kropp gör sig gällande auditivt genom surr och visslingar, perceptuellt genom uppvisningar av flygkonster. Han surrar vanligen omkring nånstans i höjderna vid en alldeles vanlig gata i Vasastan. Där bor en alldeles vanlig familj med tre vanliga barn, i ett alldeles vanligt hus, och om vi ska tro texten är vanligheten i dessa trakter snart sagt bedövande. Det enda ovanliga med denna vanlighet är, som texten omsorgsfullt påpekar, Karlsson på taket: ”Det finns bara en i hela huset som är ovanlig, och det är Karlsson på taket. Han *bor* uppe på taket, Karlsson, och redan det är ju ganska ovanligt. Det kan väl vara olika på andra håll i världen, men i Stockholm händer det nästan aldrig att någon bor i ett särskilt litet hus uppe på taket. Men det gör i alla fall Karlsson.” (*Lillebror och Karlsson på taket* )

Karlsson materialiserar sig allra tidigast inom läsarens synfält. Först därefter introduceras han för Lillebror. Fönstret i Lillebrors rum står öppet både mot vårvällen och ett nytt seende, en bild för övergången mellan två olika tillstånd.<sup>15</sup> När Karlsson annonserar sin ankomst aktiveras sinnen: först örat, sedan ögat:

Det var en ljus och vacker vårväll, och fönstret stod öppet. De vita gardinerna fläktade fram och tillbaka precis som om de vinkade åt de små bleka stjärnorna där uppe på vårhimlen. Lillebror gick fram till fönstret och ställde sig att titta ut. [...] Då hörde han ett litet surr. Surret blev starkare, och rätt som det var kom en liten tjock farbror sakta flygande utanför fönstret. Det var Karlsson på taket, men det visste ju inte Lillebror. (*Lillebror och Karlsson på taket*, s. 9f.)

Det visste ju inte Lillebror, står det, men snart nog blir han varse vem Karlsson är, och inte minst, vad han kan. Världens bästa konstflygare, så



presenterar Karlsson sig, och då har han redan gett syn för sägen. Innan de talar med varann – Karlsson kommunicerar först enbart visuellt – ger han en flyguppvisning, och med den följer en utförlig demonstration av de luftburna konster som Karlsson är förmögen till:

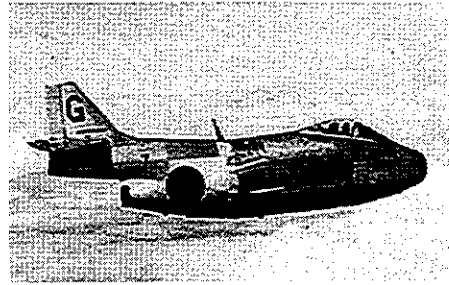
Karlsson kastade bara en lång blick på Lillebror, och så seglade han vidare. Han gjorde en liten tur över hustaket mitt emot, rundade skorstenen och styrde sedan tillbaka mot Lillebrors fönster. Han hade satt upp farten nu, och han visslade förbi Lillebror nästan som ett litet reoplan. Flera gånger visslade han förbi [...] Till sist saktade Karlsson in alldeles bredvid fönsterkarmen. (*Lillebror och Karlsson på taket*, s 10)

När Lillebror frågar om det inte är svårt att flyga sådär, blir svaret: ”Inte för mig. För mig är det inte alls svårt. För jag är världens bästa konstflygare. Men jag vill inte råda vilken hösäck som helst att försöka.”

Nej, att Karlsson inte är vilken hösäck som helst står klart. Sedd som en *technobody* satsar han mer på *techno* än på *body*, såtillvida att den trinda kroppen tycks vara i perfekt skick (enligt Karlsson själv), helt i harmoni med teknologin och vanligtvis under total kontroll (han lägger ju in sig på verkstad då och då). Satsningen på *techno* signaleras framför allt genom textens hänvisningar till olika typer av flygteknologi: de finns i textens introduktion av Karlsson, i Lillebrors första upplevelse av honom, i flyguppvisningen och Karlssons därpå följande självpresentation. En nyckel ger texten redan i början – den ovanlige Karlsson flyger alldeles själv, medan vanliga människor flyger i flygplan och helikoptrar. Karlssons *technobody* är relaterad till båda kategorierna, en luftburen kroppssyntes med del av såväl flygplan som helikopter. Den ryggplacerade propellern, det surrandet ljudet och tekniken att lyfta rakt upp i luften pekar åt helikopterhållet. Helikopterns lyft- och framdrivningskraft frambringas av en eller flera motordrivna horisontella rotoror, de består av två eller flera rotorblad. Till skillnad från andra luftfarkoster kan helikoptern stå stilla i luften (hovra) och även flyga bakåt och åt sidorna. Det kan också Karlsson, till exempel när han kretsar runt väggarna i Lillebrors rum och studerar tavlorna. Vid det tillfället liknas han signifikativt nog vid en ”jättestor humla”. Att humlans flygteknik har haft betydelse för utvecklingen av helikoptern, bland annat för ukrainaren Igor Sikorskys experiment i början av 1900-talet, är således belysande för sammanhanget.<sup>16</sup>

Men Karlssons flygkonst kännetecknas också av speciell snabbhet och ett visslande ljud som omger honom när han är som mest i farten. Det är karaktäristiskt för en helt annan typ av modern flygfarkost. När Karlsson först visar upp sig för Lillebror, visslar han förbi ”nästan som ett litet reoplan”, och senare i trilogin uppfattas och omtalas han som en ”ytterst

liten flygande tunna” – så benämner han även sig själv vid ett par tillfällen (först i *Karlsson på taket flyger igen*). Här går Karlsson i omedelbar dialog med samtidens svenska flygteknologi, en legering av text och teknik av den typ som H.C. Andersen arbetade med i sina ”nutidseventyr”. Sedd som en ”flygande tunna” utgör Karlsson en minimaliserad personifikation av den svenska flygplansmodellen SAAB J29, det ensitsiga och enmotoriga jaktplan som gick under namnet Tunnan eller Flygande tunnan.<sup>17</sup> Det provflögs 1948, introducerades 1951 och användes av flygvapnet fram till 1976, vilket mer än väl täcker in tiden för Karlsson-böckerna. Även helikoptern var vid tiden förknippad med krigiska sammanhang; den fick sitt genombrott under Koreakriget (1950–55). Helikoptern och Tunnan var alltså bägge högaktuella åren före Karlssons uppdykande på den litterära arenan (1955).



*A-29 B Saab Tunnan, en version av "flygande tunnan". SAAB AB, Linköping/The Saab Group*

Mellan 1951–56 levererades olika versioner av Tunnan till det svenska flygvapnet för jakt, attack och spaning, aktiviteter som Karlsson gärna ägnar sig åt. Han kan vara tämligen krigisk i sin attityd. Vi behöver bara tänka på den grandiosa dekonstruktionen av Lillebrors fina ångmaskin, som exploderar under Karlssons vårdslösa behandling (intentionen är att säkra den) eller på hans hämningslösa begär efter Lillebrors innehav av till exempel chokladkakor och kolor. Turbojetmotorn i J29 var av typen Havilland Ghost och själv beskriver sig Karlsson vid ett par tillfällen (bland annat i *Karlsson på taket flyger igen*) som ett motoriserat spöke. Det är påfallande hur Karlssons kropps-konstitution (den trinda kroppen), flygkonster (som frambringar det visslande ljudet) och farten (som ett litet reaplan) korresponderar med Tunnans typiska kännetecken. I en av de i tiden så populära mysteriedeckarna av författarbolaget Sivar Ahlrud (*Tefatsmysteriet*, 1960) sammanfattas Tunnans auditiva och visuella särdrag på ett illustrativt sätt: ”Det visslade till i luften ovanför husen. [...] Det måste vara en Flygande Tunna. [...] där kom ännu ett flygplan dansande mot den blå himlen. Det syntes bara en kort sekund; sedan var det försvunnet. Först därefter kom det visslande ljudet. Vilken fantastisk fart!”<sup>18</sup> Den flygande tunnan var ett levande begrepp i det folkliga medvetandet under 1950- och 1960-talen: att ”allmänheten” som

då och då får en glimt av Karlssons framfart genast identifierar honom med jaktplanet är logiskt i sammanhanget. Liksom Tunnan kan han dyka upp och försvinna med blixstens hastighet.

## Karlsson som påhitt

Vad ögat kan se, uppfatta och tolka är styrande faktorer i Karlsson-texterna. Flygandet är centralt i sammanhanget. Det kan vidga sinnena, skärpa seendet och blicken och öppna för en form av perceptuell estetik, både för flygaren själv och för den som ser flygaren. I sin intressanta bok om metamorfoser i litteratur och bildkonst diskuterar Marina Warner fenomenet "the eye of the imagination", medan Karen Jacobs i sin bok om modernismens visuella kulturer analyserar olika former av "the eye's mind".<sup>19</sup> Deras tankar om hur ögat skapar en sorts medvetande, begåvas med en optik som består av seende och "imagination", går tillbaka på föreställningar bland annat inom 1600-talets filosofi.<sup>20</sup> Ögat förvandlar verkligheten och transformerar den genom seendet till dikt eller fantasi eller, annorlunda uttryckt, skapar en projektionsyta för imaginära upplevelser som bottnar i det sedda. Vad ögat ser är också relevant för diskussionen om Karlsson som påhitt.

Upplevelsen och åsynen av gestalten Karlsson har att göra med hans ontologiska status inom fiktionen, vilken grad av verklighet han åtnjuter som litterär karaktär inom berättelsen. Vems påhitt är han egentligen? Och hur förhåller det sig med hans växande grad av synlighet och vilja att visa sig inför världen? Hur Karlsson uppfattas i texten har att göra med *vem* som ser honom och *hur* man ser honom. De beskrivningarna kan variera, alltifrån Lillebrors fasta tro på Karlssons självdeklarationer, till beskrivningar av honom som "en ovanligt tjock liten skolpojke" i den sista boken. Den största Karlsson-tvivelaren är husföreståndarinnan fröken Bock (som tar hand om Lillebror), men hans rörelser i luften får henne trots allt att likna Karlssons uppenbarelse vid en "fäfluga". Hon är dock varken imponerad av Karlssons propeller eller av hans flygande, och menar att hans motor är något som kan köpas i vilken leksaksaffär som helst. "Snart flyger dom [ungarna] väl till månen också, innan dom ens har börjat skolan", summerar hon (i *Karlsson på taket flyger igen*).<sup>21</sup> Därmed skriver texten också in hennes ståndpunkt i samtidens luft- och rymdtrafik. Jurij Gagarin blev den första människan i rymden 1961 och året därpå cirklade John Glenn runt jorden. Det var samma år som *Karlsson på taket flyger igen* gavs ut. Perspektiven på Karlsson växlar mellan ytterligheterna och är en del av textens spel med fiktionen.<sup>22</sup>

Till att börja med är det enbart Lillebror som ser, hör och förnimmer Karlsson, men hans bostadsplats vid skorstenen har, upplyser texten i den

första boken, en gång noterats av en observant sotare.<sup>23</sup> För Lillebrors del skulle man kunna tala om en form av "magical thinking" (med Freuds ord den omnipotenta tanken), att tron på tankar och önskemål kan få en transitiv effekt och transformeras i den materiella världen.<sup>24</sup> Karlsson kunde därmed ses som en transformering av Lillebrors önskan om en hund (alltså en vän). Men allt eftersom berättelsen fortskrider utvidgas successivt skaran av ögonvittnen, och till slut omfattar de seendes krets både barn och vuxna. (Dessutom fortlever Karlsson även sedan Lillebror fått sin hund.) Kulmen på denna verklighetsgörning infaller under Lillebrors födelsedagskalas (i den första boken) när hans misstroagna föräldrar konfronteras med åsynen av en "liten tjock farbror med gräddtårta långt upp över öronen" i sonens rum. Han presenterar sig ärligt som Karlsson på taket. Föräldrarna drar sig förkrossade tillbaka, och pappan tar ett löfte av hela familjen att aldrig berätta om Karlsson för någon. "Ingen skulle tro det", säger han, och det ligger onekligen en del i den ståndpunkten. Viktigt för tron på Karlsson är att Lillebror inte är närvarande i den situationen (Karlsson exponerar sig just här inte heller som flygande *technobody*). Men det är i trilogins sista del, *Karlsson på taket smyger igen* (1968) som verklighetsgörningen når sin absoluta höjdpunkt. Här kommer Karlsson i tidningen (som tidigare skrivit om den mystiska flygande tunnan i Vasastan). Han intervjuas och avbildas på två fotografier. Det ena visar hur han flyger över Västerbron i Stockholm. Det andra är en närbild, där han förevisar sin hopfällbara propeller och sin startknapp på magen. Det är fiktionens sanna triumf som vi bevittnar, en triumf med visionära förtecken. Karlsson bekräftar sig genom medierna, och verkliggör sig själv en gång för alla.

Karlsson har, som jag berört ovan, betraktats som en låtsaskamrat ("imaginary companion"), vilket jag menar är att reducera hans tolkningspotential.<sup>25</sup> Som fiktiv varelse har han vidare dimensioner. Han är utomordentligt väl insatt i berättandets villkor, vilket hänger ihop med hela idén om honom. Ett ytterst belysande exempel i den första boken är när Lillebror en dag kommer hem från skolan med en stor bula i pannan. Han har slagits med sin kamrat Krister, anförtror han sin bekymrade mamma, eftersom Krister och Gunilla hävdar att Karlsson på taket är "inbillning", alltså fiktion. Enligt deras bestämda åsikt är Karlsson kort och gott ett påhitt. (Texten använder här inbillning och påhitt i synonym bemärkelse.) Om det har Karlsson givetvis själv en del att säga. På Lillebrors direkta fråga blir svaret att *om* han (dvs. Karlsson) varit ett påhitt, så hade han varit världens bästa påhitt. Nu är Karlsson händelsevis *inte* ett påhitt, fastslår Lillebror i sin framställning för sin mamma, och gör sedan det i sammanhanget högst intressanta tillägget: "Karlsson tror att det är Krister och Gunilla som är

påhitt. Ovanligt fåniga påhitt, säger han, och det tycker jag också.” (*Lillebror och Karlsson på taket*, s. 51)

Därmed försvarar både Lillebror och Karlsson fiktionens grundläggande villkor. Berättelsen är ingenting annat än dikt från början till slut. Karlsson har rätt. Alla karaktärerna är lika mycket påhitt, sedan må de uppfattas som fåniga eller inte. Inom texten är de alla lika. Diskussionen är ett lysande exempel på metafiction; den litterära karaktären Karlsson kommenterar sig själv på ett ontologiskt plan och refererar till sin egen aktivitet som fiktiv varelse inom berättelsen. Han ”figurerar” som påhitt, för att använda hans egen vokabulär. Man kan med andra ord hävda att han representerar fiktionens idé inom berättelsen.<sup>26</sup> Därmed snittar Karlsson upp gränserna mellan vad som är och vad som kan (eller kunde) vara: han betvingar ”vanligheten” genom sin ”ovanlighet”. Låt oss återgå till cyborgens för ett ögonblick. Den är, skriver Donna Haraway, en kondenserad bild av fantasi (imagination) och materiell verklighet, en fiktion som kartlägger sociala och kroppsliga realiteter, men den är också en kreativ resurs som antyder produktiva sammankopplingar.<sup>27</sup> Karlssons komplexa varande (hans Jekyll/Hyde-status) skulle kunna beskrivas i sådana termer; han fungerar definitivt som en kreativ resurs för Lillebror och kartlägger på sitt speciella sätt sociala och kroppsliga realiteter. Om vi ser Lillebror som en Dr. Jekyll och Karlsson som hans dolda Mr. Hyde kan man också tala om en produktiv sammankoppling för Lillebrors psykologiska utveckling.

Men inom Karlssons moderna *technobody* ryms dessutom spår av sagans och berättandets ande. När han gör sitt offentliga framträdande i den stora tidningsintervjun talar han något motvilligt ut om sina biologiska rötter. Farsan, yppar han till sist, heter ”Jon Plunt”, och den redaktionella texten kommenterar: ”Plunt låter engelskt, kanske är gossens far engelsman, i varje fall tycks han vara en berömd flygare [...] Och flygintresset har tydligen gått i arv till sonen” (*Karlsson på taket smyger igen*). Sådana dubbelverkande formuleringar styr över satsningen på *techno* i Karlssons kroppskonstitution i riktning mot *body*. Tidningstexten omtalar honom till exempel som ”gossen” (en ”ovanligt tjock liten skolpojke”) vars enda ovanlighet uppges vara motorn som han kan flyga med. Oavsett om Karlsson filurar pressen om sin genetiska bakgrund eller ej (och det har vi ingen aning om), finns det klara element av Jon Blund i hans varande. Sagofiguren som strör sand i barnens ögon för att få dem att somna är känd sedan 1600-talet.<sup>28</sup> *Der Sandmann* i E.T.A. Hoffmanns berättelse (1816) skildras som en skrämmande och hotfull varelse, förknippad med djup skräck, vanvettig ångest och fruktansvärda mardrömmar. Men han är ingen flygare, som till exempel H.C. Andersens Jon Blund. Karlsson är nämligen varken Sandman eller Blundman. Hans operationer verkar åt rakt motsatta hållet. Inför hans

flygande uppenbarelse blir ögonen vidöppna – sinnena skärps och intrycken förhöjs. Det är den stora poängen med honom: pendlingen mellan vad som är och vad som inte är utmärker hela hans uppenbarelse. Är verkligheten en fiktion eller är fiktionen en verklighet? Den ontologiska frågan med rötter hos Platon är Karlsson-trilogins surrande motor.

Det finns mer mellan himmel och jord än vad man har en aning om, yttrar ett vittne till Karlssons flygövningar i den sista boken, och den allusionen på Hamlets berömda replik summerar på det poetiska planet vad Karlsson står för. Han är en varelse som svävar fritt mellan olika zoner och positioner: mellan jord och himmel, mellan barn och vuxen, mellan maskin och människa, mellan konst och sinnen, mellan påhitt (fiktion) och icke-påhitt, mellan Dr Jekyll och Mr Hyde. Sedd från perspektivet av misstankens hermeneutik kan varelsen Karlsson skrivas in i ständigt växlande kontexter och fortlöpande relateras till nya samtider. Som representation för det cybernetiska subjektet är Karlsson ett uttryck för människans mekanisering, men samtidigt är han en flygande inkarnation av de mänskliga begären, allt från sug efter godsaker till brutal maktutövning, narcissistisk självbeundran och den ständigt levande driften att behärska luftrummet och tekniken. En cybernetisk tunna som kan relateras både till teknologin och till den trinda kroppen. Karlsson är en egen form av narrativ ingenjörskonst, men också en *technobody* som förenar superteknologi med mänskliga urdrifter.

## NOTER

- 1 L.T.C. Rolt, *The Aeronauts. A History of Balloning 1783-1903*, 1966.
- 2 Se dock Klaus-Ulrich Pech, *Technik im Jugendbuch : Sozialgeschichte populärwissenschaftlicher Jugendliteratur im 19. Jahrhundert*, Weinheim 1998. Jag undantar i detta sammanhang den omfattande forskningen om science fiction; t.ex. Carl Freedman, *Critical theory and science fiction*, Hanover, N.H. (Univ. Press of New England), 2000.
- 3 Se Göte Klingberg, *Svensk barn- och ungdomslitteratur 1591-1839. En pedagogikhistorisk och bibliografisk översikt* (diss.), Stockholm 1964, s 198f: om *Then engelske flygaren* som utopi, se Sarah Ljungquist, *Den litterära utopin och dystopin i Sverige 1734-1940* (diss.), Hedemora 2001, s 72ff. Månen och flygfärden dyker upp i flera 1700-talsberättelser, se Anna Rasks uppsats om Robinsonader i detta nummer, historien om John Daniels 1751.
- 4 En kortversion av denna uppsats publiceras i *Nordisk Tidskrift*, nr 4 2003.
- 5 Se t.ex. Vivi Edström, "Karlsson - en lurifax" i *Astrid Lindgren. Vildtoring och lägereld*, Stockholm 1992, Anna Carlssons uppsats "Landet som icke är och Landet i fjärran - det är en världslig sak : de fantastiska intertexterna i Astrid Lindgrens Karlsson-böcker, i *Bild och text i Astrid Lindgrens värld*, red. Helene Ehriander och Birger Hedén, Lund, 1997, samt Keth Strömdahs progradu-avhandling *Karlsson på taket som litterär trickstergestalt*, Helsingfors 1994.
- 6 I Freud-essän "De l'interprétation"; se också *The Conflict of Interpretations. Essays in Hermeneutics*, ed. by Don Ihde, Evanston, 1974.
- 7 Eva Adolfsson, Ulf Eriksson och Birgitta Holm, "Anpassning, flykt och frigörelse: barnboken och verkligheten", i *En bok om Astrid Lindgren*, red. Mary Ørvig, Stockholm 1977, s 51. Först publicerad i *Ord & bild*, nr 5, 1971.
- 8 En belysande samling ges i utställningskatalogen *Von Ikarus zur Raumstation. Luft- und Raumfahrt in der internationalen Jugendliteratur*, hrsg. Andreas Bode und Marianne Reetz, München 1991.
- 9 Staffan Bergsten, *Mary Poppins and Myth*, Stockholm 1978, s 28.
- 10 Hänvisningar ges i det följande till originalutgåvorna.
- 11 Den engelske tecknaren William Heath Robinsons *Adventures of Uncle Lubin* (1902) kombinerar luftballong och propeller, och skriver därmed in sig i luftskeppsmekanikens utveckling. Det första luftskeppet drevs av en ångmaskin med en propeller.
- 12 Om begreppet protes mm. se Jonas Ingvarssons avhandling *En besynnerlig gemenskap. Teknologins gestalter i svensk prosa 1965-1970*, Göteborg 2002, ss 49-60. Det förtjänar att nämnas att Norbert Wieners bok *The Use of Human Beings* utkom på svenska 1952 och bl.a. anmäldes i *Stockholmstidningen*, se Ingvarsson, s 24. Se även Ove Eliassens uppsats om den naturliga maskinen i *Res Publica*, temanummer Människa och maskin, nr 52, 2001.
- 13 Donna Haraway, "A Cyborg Manifesto. Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century," i *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*, New York 1991, ss 149-181. Det finns massor av kommentarer och forskning kring cyborg-begreppet och Haraway. Jag förtecknar dem inte här.
- 14 Eliassen, s 5.
- 15 Fönstermetaforen är klassisk i den litterära ikonografin, se t.ex. Hans Lund, *Texten som tavla. Studier i litterär bildtransformation*, (diss.) Lund 1982. Se även Carlsson, s 98.
- 16 Om helikopterns utveckling, se *Nationalencyklopedin*.
- 17 Om tunnan, se antologin *Flygande tunnan*, red. Lennart Berns, Linköping 1996.
- 18 Sivar Ahlrud, *Tefatsmysteriet*, Stockholm 1960, s 9f.

- 19 Marina Warner, *Fantastic Metamorphoses, Other Worlds. Ways of Telling the Self*, London 2002, kap. "Doubling" och Karen Jacobs, *The Eye's Mind. Literary Modernism and Visual Culture*, Cornell University press, Ithaca 2001. Se även Sara Danius, *The Senses of Modernism. Technology, Perception and Modernists' Aesthetics*, (diss.) Uppsala 1998.
- 20 Warner hänvisar bland annat till Oxfordfilosofen Robert Fludd, Karen Jacobs till Descartes.
- 21 Uppsättningen av barnpjäsen *Lille Petters resa till månen* på 1950-talet föranledde recensenter att associera till satelliten Sputnik, som skickades ut i rymden 1957, se Karin Helander, *Från sagospel till barntragedi. Pedagogik, förströelse och konst i 1900-talets svenska barnteater*, Stockholm 1998, s 46.
- 22 Om vi ser fiktion som något som kan referera till resultatet av en imaginär aktivitet och som kan beskriva aktiviteten själv: bägge delarna är aktuella för Karlsson-trilogin. Se Gregory Currie, *The Nature of Fiction*, Cambridge University Press 1990, särskilt delen om The Structure of Stories.
- 23 Benämningen "Karlsson på taket" är intressant i förhållande till valet av boplats. Karlsson på taket är ett uttryck i analogi med "ingen fara på taket", dvs. så länge skorstenen står finns ingen anledning till oro. (I fallet Karlsson kan det förstås vara tvärtom.)
- 24 Pamela Thruschwell, *Literature, Technology and Magical Thinking 1880-1920*, Cambridge University Press, 2001, s 6f: (hon refererar bland annat till Freuds idéer i *Totem and Taboo*).
- 25 Se t.ex. Eva von Zweigbergk i *Barnboken i Sverige 1750-1950*, Stockholm 1965, s 462. En finstämd diskussion gör Olle Holmberg i uppsatsen "Astrid Lindgren, låtsandet och det ensamma barnet", bl.a. publicerad i *En bok om Astrid Lindgren*, red. Mary Ørvig, Stockholm 1977. Se även hans *Inbillningens värld (1927-30)*.
- 26 Berättande var för Astrid Lindgren uppenbarligen synonymt med "påhitt", se hennes *Mina påhitt (1971)*.
- 27 Haraway, "A Cyborg Manifesto".
- 28 Om Jon Blund-gestalten, se Margareta Terenius, *Jon Blund. En etnologisk studie av Jon Blund och med honom besläktade sömnväsen*, (diss.), Uppsala 1983.



## Recensioner

RICHARD WUNDERLICH  
THOMAS J. MORRISSEY  
*Pinocchio Goes Postmodern.*  
*Perils of a Puppet in the United States*  
Routledge  
New York & London 2002

Någonstans i det enorma materialet på Internet skimtar uppgiften förbi: i hela världen är Carlo Collodis *Pinocchio* "outsold only by the Bible". Om den äran strider många, men nog har han haft genomslag, den ikoniserade trädockan som 1881 introducerades av en 55-årig journalist och ämbetsman i följetongen *Storia di un burattino* (= marionett) i *Giornale per i bambini*. De 15 första avsnitten utökades med 21 nya de följande två åren. Till redaktörens (och läsarnas!) krav på fortsättning bidrog säkert slutet på avsnitt 15 där Pinocchio hängs av banditer i en jätteek – en sannskyldig treehanger! I bokform kom *Le avventure di Pinocchio* 1883 och den trycktes om fyra gånger fram till författarens död 1890. Succén var ett faktum och trots avsaknaden av Bolognamässor började översättningar snart uppträda. Den första engelskspråkiga versionen av Mary Alice Murray publicerades 1891 i London med Enrico Mazzantis originalillustrationer. Omtryckt ett otal gånger tycks den stå sig bra, ty det är den sociologiprofessorn Richard Wunderlich och litteraturprofessorn/

filologen Thomas J. Morrissey, brukar för sina citat i rubricerade studie. Motiveringen är pragmatisk: vi gillar den och den har troligen lästs mest av alla versioner i USA.

Författarnas kompetens att behandla ämnet är fullgod. Wunderlich är samlare av Pinocchiana (eller vad det nu kan heta) och publicerade 1988 en jättelik bibliografi över Pinocchio-utgåvor i USA 1982–1987 (fortlöpande uppdaterad). Morrissey har bl a skrivit en musikal "featuring the great-granddaughter of Pinocchio". Båda har skrivit och undervisat om barnlitteratur. Samt i över 20 år intresserat sig för Collodis bok. Inte heller finns anledning att ifrågasätta intentionerna bakom boken: att undersöka den alltmer vidgade klyftan mellan originalet och de "alternative Pinocchios" som översvämmat USA-marknaden (s xiii), att studera förändringarna mot en bakgrund av sociala omvälvningar i det amerikanska samhället (s xv) och att inspirera till utgivning och nyöversättningar av originaltexten – även i former som når barnen. Den viktigaste drivkraften formuleras så: boken är helt enkelt bra – "a text that resonates" (s 197). "Collodi has left us an intriguing book that is worth discussing and whose history tells us much about our culture" (s 204).

Samarbetet har varit långvarigt och fruktbart och skivarbetet har fördelats så att Morrissey står för det inledande

kapitlet "Pinocchio's world and the search for the just community" och de tre sista med presentationer och analyser av nydiktade Pinocchioäventyr, "postmoderna" varianter samt en framåtblick "W(h)ither Pinocchio?". I fyra mellanliggande kapitel tecknar Wunderlich en bild av bokens ibland både kärleksfulla och hårdhänta behandling, "perils", i USA från 1892 till 2000. Ansvarsfördelningen kunde ha förtydligats med författarnamn i innehållsförteckningen; det händer åtminstone i början att man undrar vem den resonerande "I" är. En annan av mina fåtaliga invändningar gäller bibliografin, som är omfattande men inte helt lätt att använda. Som "primary sources" anges både ett stort antal Pinocchio-utgåvor, transmedieringar etc och analyser av boken. När det gäller själva studiematerialet, utgåvorna, är det omöjligt att genomskåda ordningsföljden som varken är alfabetisk eller kronologisk. Men bibliografin omfattar också en fyra sidors uppräknings av "Secondary Sources Directly Related to *Pinocchio*" och en ännu längre räkka "General Sources". Inget tvivel således att författarna lagt en stark grund till sitt verk, även om man uppskattat en mer överskådlig redovisning av materialet.

Dock: kritiken bleknar i skenet av den lustfyllda upplevelse det är att ta del av samarbetets resultat. Sällan ser man en så lyckad blandning av lärdom, klok kringsyn och elegant formuleringskonst. Nyttiga referat av behandlade böcker och beskrivningar av Pinocchios otaliga andra uppenbarelsereformer varvas med övertygande analyser av både litteratur och samhällsförändringar. Engagemang – författarna *bryr*

*sig* verkligen om både böcker och samhälle – balanseras av uddiga ironier och välgörande benägenhet att ta tydlig ställning. Här finns åtskilliga närmast enigmatiska formuleringar som jag livligt uppmanar mina läsare att själva ta del av.

Men hög tid att se närmare på vilka öden Collodis bok rönt i USA. Den kronologiska genomgången i Wunderlichs kapitel 2–5 är disponerad i signifikanta perioder (1892–1919, 1920-talet, 1930-talet, 1940–2000) och rubrikerna fyndigt turnerade à la Pinocchio-bokens omständliga, berättande utläggningar. Text inleds kapitel två: "How Pinocchio came to America poor and friendless, was beset by rogues and villains, yet persevered steadfastly, and by luck and pluck, made a name for himself: 1892–1919"! Därmed är ju nästan sagt vad saken handlar om. Denna *success story* fortsätter under de två följande decennierna med 1930-talet som "the height of Pinocchio's renown". Otaliga utgåvor kommer, varav många oförkortade. Förvisso uppträder också komprimerade versioner, liksom läroboks- och antologitexter med starkt uppfostrande avsikter. Men tillräckligt mycket behålls oförändrat i bokform för att motivera slutsatsen att USA fram till 1940-talet grundligt lär känna Collodis verk och införlivar det bland sina klassiker.

Som ett bevis för detta skall naturligtvis också alla transmedieringar ses. Den första filmen gjordes 1911 (och den senaste 2002 av Roberto Benigni) och dramatiseringarna har varit legio. Men Wunderlich redovisar mängder av andra uppenbarelsereformer: tecknade serier, målarböcker, grammofonskivor, radio- och TV-teater, operetter, pantomimer, symfonier och Morrisseys egen

musikal från 2000. Ja t o m en Pinocchio-foxtrot omtalas! Därtill nämns mer övergripande rena leksaker (dockor) och all sorts merchandizing, inte minst i Disney-form.

Walt Disney får av naturliga skäl visst utrymme. Och här kommer en av bokens myttnedmonteringar. (En annan är det i och för sig inte ouppmärksammade faktumet att sambandet lögn-växande näsa i originaltexten är ganska svagt.) Dels visar det sig att en dramatisering av Jascha Frank för Federal Theatre Project 1937 i Los Angeles föregick och klart inspirerade till Disney's infantiliserande tendens i den tecknade film från 1940 som vi alla känner, dels blev denna film (trots att marken bereddes genom flera böcker, tecknade färgstrips i söndagstidningar och en radioutsändning) ingalunda en ögonblicklig succé. Orsaken både till filmens starka idyllisering och den måttliga initiala framgången ser Wunderlich i krig och långvarig depression. Nu var det Shirley Temples barnsliga korkskruslockar och inte Pinocchios pikareskliknande erfarenheter och ständigt demonstrerade uppror som gällde. Fast i längden vann Disney – därom vittnar bokens senare delar. Efter kriget återvände kvinnorna till hemmet från sina beredskapsuppdrag samtidigt som ett tilltagande välstånd satte familjerna i stånd att "låta barn vara barn" och konsumera. (En kuriositet: den nu aktuella Maurice Sendak har klart sagt sig föredra den familjevänliga Disneyversionen framför originalets svartsyn.)

En jämförelse med Pinocchios öden i Sverige har – även med hänsyn tagen till ländernas storlek – betydligt mindre är att berätta. Första översättningen är finlandssvenskan

Aline Pippings *Pinocchios äfventyr* från 1904, parallellt utgiven av Chelios förlag i Helsingfors och Björk & Börjesson i Stockholm. I huvudsak oförkortade upplagor är Margareta och Sven Gunnards *Pinocchio* i Natur och Kulturs Skattkamarbibliotek 1954 och nu senast Roberto Innocentis vitt spridda bilderbok *Pinocchio* i Elisabeth Jörgensens översättning (Bonniers 1988). Därutöver en mängd starkt förkortade versioner utgivna på massmarknadsförlag, inklusive – förstås – alla Disneyuppstyckningar med titlar som *Pinocchio får sig en läxa* och *Pinocchio på Glädje-ön*. Den mest kuriösa och förmodligen raraste av alla svenska utgåvor tycks vara det fyrasidiga häfte som Ciba 1964 utgav som reklam för näsdroppen (!) Otrivin. (En donation till Svenska barnboksinstitutet välkomnas. Och en nyutgåva av Pippings översättning som *En bok för alla* skulle inte heller vara ur vägen.)

Men tillbaka till Pinocchio-bokens amerikanska öden som med Morrissey's formulering inte främst vittnar om "competing translations but, rather, of competing visions" (s 29). Och nog har den boken inspirerat till visioner av det mest skiftande slag. Utöver förkortningar, transmedieringar och alla andra bearbetningar av den ursprungliga texten redovisas sålunda ett stort antal djupt egensinniga versioner. Morrissey urskiljer två huvudkategorier i varsitt kapitel. Under rubriken "Pinocchio perverted, Pinocchio preserved" behandlas fyra tidiga uppföljare där huvudpersonen sänds på nya äventyr av helt andra författare, från Eugenio Cherubinis rasistiskt hållna *Pinocchio in Africa* 1911 till Josef Marinos beskrivning av vår hjälte som immigrant med

ambition att smälta in (*Hi! Ho! Pinocchio* 1940).

(Till uppföljarna kunde faktiskt ha lagts den serialiserade fortsättning som Collodi 1883–85 publicerade i samma barntidning som *Pinocchio* uppträtt i. Titeln ”Pipì, lo scimmiettino color di rosa”/ Pipì den rosa lilla apan / kunde möjligen föra tankarna till vår egen Pippi med apa, men sammanträffandet torde vara tillfälligt. Till skillnad från både *Pinocchio* och Pippi har den berättelsen förblivit svenska okänd utanför ursprungslandet, där den dock fortfarande ges ut.)

Den postmodernism som förutskickas i bokens titel upprepas i rubriken till det näst sista kapitlet ”*Pinocchio goes postmodern*” men med ett betydelsemättat tillägg: ”– and adult”. Även här behandlar Morrissey fyra böcker, av vilka den mest uppmärksammade är Robert Coovers *Pinocchio in Venice* (1991) men nu med betydligt större entusiasm. Här framskymtar också en liten oenighet mellan de två författarna i det att Wunderlich i sin tidigare framställning uttalar viss tveksamhet inför dessa ”vuxna” texter som varken avstår våld, queerperspektiv eller pornografi. Det litteraturvetaren (men alltså inte sociologen) uppskattar är suggestionen, individ- och språkupplösningen, den allmänna tvetydigheten i sådana moderna nydiktningar. Dessa vuxenböcker erbjuder enligt Morrissey en välkommen och tidsenlig motvikt till de otaliga trivialiseringar och naiveringar som Collodis verk också utsatts för. Och – hävdar han med viss rätt – här återtas en av de stora kvaliteter som barnadaptationerna av boken helt bortopererat: samhällskritiken och den arketyfiska motsättningen mellan generationerna, dvs

Gepetto och Pinocchio.

Som svensk erinrar man sig gärna motsvarande tendens att – i varje fall i illustrationerna – göra vår egen Nils Holgersson till gullig 5-åring, medan han i boken klart och tydligt hela tiden är 14 år och med författarens goda minne på väg att frigöra sig och efter konfrontationer med natur och samhälle inlemma sig som människa bland människor.

Detta är bara ett av de många stimulerande uppslag som inställer sig vid läsningen. Fler kunde gälla pika-reskmotivet i ungdomsskildringar, begreppet cross-writing och – det viktigaste – undersökningen av klassiska barnböckers förvandlingar över tid som uttryck för samhällets skiftande ”competing visions”. I det sammanhanget kan också påpekas att framställningen inte bara är tillbakablickande; här dras t ex också paralleller mellan Pinochios och Harry Potters skepsis mot myndighetspersoner och vuxnas översitteri.

Mina läsare har säkert gjort reflektionen själva: recensenten är benägen att ta texten till utgångspunkt för refererat och egna teser snarare än att just recensera – en tendens som ibland starkt irriterar även mig. För att urskulda: detta är en bok som i sin goda blandning av slående ”hard facts”, kloka analyser och entusiasmerande formuleringar i hög grad inbjuder till eget tänkande och lusten att gå vidare och relatera till mer näraliggande sammanhang.

Till sist: denna grundliga *case study* är i mycket en ”American affair”. Trots den enorma kraft författarna ägnat Collodis världsberömda trädocka hittar jag ingen uppgift som tyder på att de behärskar italienska. Ingenstans nämns att bokens

studieobjekt lästs i original och ingen italiensk utgåva eller för den delen teoretisk uttolkning citeras, åberopas eller förtecknas i bibliografin. Någon gång saknar man också i diskussionerna om författarens avsikt och bokens tankeinhåll referenser till andra verk av Collodi liksom till förhållanden i det samtida italienska samhället. En aspekt som kunde ha berikat bokens diskussioner av amerikanska politiska förhållanden, och som Collodi själv underströk genom titeln på sin bok, är den samhällskritik som möjliggjordes av Pinocchios burattino/marionett-karaktär. Kasperdockor har ju (liksom förvisso barnböcker) ofta ostraffat kunnat användas i sådana sammanhang, och det är därför synd att bokens för övrigt omfattande och mycket övertygande samhällsdiskussioner inte kompletteras på den punkten.

Ett frågetecken kan också sättas för att den använda engelska översättningen ibland behandlas som vore den Collodis originaltext. Men hekatomber av studier som åberopar italienska uttolkningar av boken om Pinocchio, dess författare och hans samhälle finns redan, och denna analys har ett annat syfte och är minsann god nog. Ja, en sådan kärleksgärning för en italiensk klassiker borde nästan rendera teamet Morrissey och Wunderlich ett hedersmedborgarskap.

*Sonja Svensson*

HELENE EHRIANDER

*Humanism och historiesyn i Kai Söderhjelmns historiska barn- och ungdomsböcker*

Critica litterarum lundensis 3  
Lund 2003

Ända sedan Walter Scotts dagar har den historiska romanen utövat en stark dragningskraft på barn och ungdomar. Men så har det också för det mesta varit fråga om äventyrsromaner – förlagda inte till exotiska främmande länder utan till ett avlägset men lika fantasieggande förflutet. Äventyren har nästan alltid utspelats i orostider, hjältarna har dragits in i krig och politiska konflikter. Men medan kriget hos klassiker som Zackarias Topelius, Carl Georg Starbäck och Nils Hydén ofta framställdes som ett muntert och heroiskt äventyr i kungens och nationens tjänst ger författarna numera en mörkare och mera realistisk bild. Civildbefolkningen och dess lidanden har skjutits i centrum och böckerna har ofta en närmast pacifistisk tendens.

En av dem som i bok efter bok skildrade kriget på detta kritiska sätt var Kai Söderhjelm (1918–1996), den kanske intressantaste svenske författaren av historiska romaner för ungdom under 1900-talets senare hälft. Han är väl värd den doktorsavhandling som Helene Ehriander nu skrivit om hans sammanlagt 19 böcker i genren, *Humanism och historiesyn i Kai Söderhjelmns historiska barn- och ungdomsböcker*. Ehriander har valt ut sju romaner (urvalet motiveras tyvärr aldrig) som undersöks utifrån fyra aspekter: historiesyn, berättandets former, ideologi och humanism. Dessa fyra begrepp har

fått styra hela uppläggningsen och återkommer (på ett lite mekaniskt sätt) som underrubriker i alla de sex kapitlen.

Kapitlen innehåller inte bara analyser utan också (i Stefan Mählqvists efterföljd) spännande inblickar i Söderhjems situation på marknaden och hans förhållande till sina förläggare. Särskilt intressant är konflikten kring *Aldrig den sommarn*, en berättelse om det finska vinterkriget som Söderhjelm valde att presentera under pseudonymen Jonas Bergman. När Söderhjelm 1955 sände in manuset till Rabén & Sjögren refuserades boken av ingen mindre än Astrid Lindgren. Hon tyckte att boken gav "författarens syn på ungdom och krig nästan till övermått" och att den inte var tillräckligt spännande. Hon uppmanade Söderhjelm att göra om boken så att den blev "lite 'underbarare' än verkligheten". Vad hon reagerade på var uppenbarligen att bokens tilltal i så hög grad riktade sig till vuxna läsare. Söderhjelm hade själv deltagit i kriget som frivillig och redovisade här (i en metaroman med två tidsplan) sina egna erfarenheter. Även ett par andra förlag refuserade boken, som utmanade också av det skälet att den indirekt kritiserade Sveriges passiva hållning under vinterkriget. Boken kom ut först 1961, på Bonniers förlag, i en nystartad serie som medvetet ville gå emot olika tabun i barnboksutgivningen. En annan bok i samma serie var Birgitta Järvstads *Väg mot morgon*, berömd för att innehålla den första samlagsskildringen i svensk ungdomslitteratur.

Vad blir då resultatet av Ehrianders undersökning av humanismen och historiesynen i Söderhjems böcker? Jo, hon anser sig ha visat att

samma "värden" återkommer i alla berättelserna, från den första till den sista (221). De historiska romanerna sägs innehålla tre återkommande huvudteman: fred, det förflutnas betydelse för nuet samt kvinnofrågor (236). Det finns ingen "påfallande utveckling" i författarskapet. Det enda som förändras är att "tempot i böckerna tidsenligt ökar" och att Söderhjelm "använder sig av något mer invecklade berättartekniker och formexperiment" (221).

Inga förändringar alltså, samma "värden" och samma "humanistiska stomme" hela tiden. Det låter inte särskilt spännande. Men är denna bild verkligen är sann? Efter att ha läst om några av böckerna betvivlar jag detta. Har inte Ehriander använt en håv med alltför grova maskor? Begreppet "humanism" som används till övermått är ett honnörsord som är så vagt och allomfattande att det i praktiken blir oanvändbart. Ehriander citerar olika definitioner men talar aldrig om vilken innebörd hon själv vill ge termen. Det gör hon heller inte när det gäller de övriga tre centrala begreppen, "historiesyn", "berättandets former" och "ideologi". Särskilt problematiskt är det att hon inte definierar termen historiesyn som ju är ett nyckelbegrepp i undersökningen.

I själva verket döljer talet om samma värden och den återkommande klassificeringen "humanism" de skillnader som faktiskt finns mellan böckerna – och som Ehriander i förbigående ofta noterar. Ta synen på kriget. Ehriander skjuter här fram fredsbudskapet som en konstant (235f). Ändå är hon medveten om att Söderhjems pacifism "är långt ifrån entydig om man ser till författarskapet i sin helhet" (180). I

*Aldrig kom den sommarn* betraktas kriget i sig som något ont men boken ställer sig samtidigt helhjärtat bakom Finlands försvarskrig och de svenskar som frivilligt deltog i detta – och i det följande kriget mot tyskarna i Norge. "Blir ens granne överfallen, måste man väl hjälpa till att hejda våldsverkarna." (*Aldrig kom den sommarn*, 1961/1989, 119). Detta är inte pacifism. (Tvärtom drabbade boken i praktiken den med fredsrörelsen befryndade tredje ståndpunkt som diskuterades så flitigt i Sverige under 1950-talet – en koppling som Ehriander tyvärr inte gör.) Söderhjelm var själv medveten om att han efter det att boken skrevs utvecklats i mer fredsvänlig riktning. Detta var, skrev han senare, en av anledningarna till att boken fick behålla sin pseudonym när Bonniers gav ut den 1961. Han ville tydligen inte längre riktigt stå för bokens aktivistiska budskap. Det är Ehriander som själv meddelar detta i en not (64). Varför skyla över denna förändring och bara framhäva det oföränderliga?

Jag tycker också att Ehriander överdriver när hon skriver att människorna i Söderhjelm's böcker genomgående betraktas på ett optimistiskt sätt (236). Ta t ex *Och havet frös* (1980). Den är enligt min mening en ödslig, mörk bok, där huvudpersonen står mycket ensam i världen. Fadern har försvunnit för tolv år sedan och modern är död. När Jens återvänder till Halmstad efter sina omskakande krigsupplevelser är han lika ensam som när han gav sig av. Lika illusionslös är för övrigt Söderhjelm's sista bok, *Okänt land* (1993), som utspelas under 300-talet. Här är fientligheten mot alla främlingar eller andra avvikare är total. Redan i närmaste by riskerar

ungdomarna Björn och Tova att få en pil i ryggen sedan de rymt hemifrån. På slutsidorna överger Tova dessutom Björn för en annan man. Han står helt ensam. Byns katt visar sig vara den enda "som behövde honom och brydde sig om honom" (*Okänt land*, 1993, 167) Mamman och pappan är i livet men i det närmaste osynliga. Känslan av meningslöshet är stark. "Varför for de runt så här på havet?" frågar sig Björn då han blivit fånge på ett romerskt fartyg. "Men så var det med det allra mesta. Varför gjorde man så eller så? Vad var meningen med det hela?" (*Okänt land*, 1993, 73). Optimism? Nog behöver den bilden granskas i sömmarna.

En annan sak som Ehriander skjuter i bakgrunden är den äventyrslängtan som är ett så påfallande inslag i böckerna. *Okänt land* heter så inte bara därför att ett huvudtema är rädslan för främlingar utan också därför att personerna hyser en stark längtan efter det okända. Det är i hög grad därför de båda ungdomarna rymmer hemifrån och det är därför Tova, som är den mest äventyrslystna, på slutet ger sig av ut på havet tillsammans med en annan och mera erfaren man. Återigen noterar Ehriander detta. Men förblindad av sin "humanistiska" tes ser hon inte att längtan efter spännande äventyr och nya upplevelser faktiskt också är ett av författarskapets huvudteman.

Visst är Söderhjelm som Ehriander hävdar en stor "humanist" med ett starkt engagemang för värden som fred, förnuft, kunskap och människokärlek. Det råder det inte någon tvekan om. Synd bara att hon inte också framhävt sprickorna, motsägelserna, skiftningarna, allt det som komplicerar bilden. Hon har ju sett dem!

Ulf Boëthius

FREDRIKA RUNEBERG  
*Receptbok*  
 Inledande artiklar av  
 Agneta Rahikainen och  
 Marketta Tamminen.  
 Skrifter utgivna av  
 Svenska litteratursällskapet  
 i Finland 652  
 Helsingfors 2003

När man inför Runebergs 200-årsjubileum 2004 började rusta upp familjens hem i Borgå återfann man Fredrika Runebergs sedan länge förkomna, handskrivna receptbok. Detta fynd har nu Svenska litteratursällskapet i Finland givit ut.

Boken är en riktig pralin – liten, söt och välmatad. Bandet liknar originalets, texten återges föredömligt genomtänkt så att den både skall vara lättläst och begriplig, med grundliga ord- och teckenförklaringar, och samtidigt ligga så nära det handskrivna dokumentet som möjligt vad gäller stavning och liknande.

Receptboken innehåller cirka 150 recept på allt från kakor och mediciner till textilfärgning och råttgift, endel utförligt skrivet, annat summariskt. Det rör sig inte i första hand om något vi i dag har praktisk användning av, även om man gott kan pröva ett eller annat kakrecept.

Att läsa detta som roande kuriosa är inte svårt, och utgåvan är på det hela taget så förtjusande och perfekt, att man nästan glömmer att ställa sig frågan om en text av detta slag verkligen behöver ges ut i bokform.

Anknytningen till familjen Runeberg är möjligen anledning nog. Det finns dock utan tvekan ett mer allmängiltigt intresse – ett där det är fullkomligt egalt om skribenten heter Fredrika Runeberg eller något helt annat, där det väsentliga är den

inblick vi får i en borgerlig husmors arbetsvardag. I det sammanhanget fungerar hon som representant för en grupp produktiva människor, blott alltför ofta slentrianmässigt beskrivna som en samling blodfattiga och sysslolösa parasiter.

Agneta Rahikainen och Marketta Tamminen belyser i varsin utmärkt, inledande artikel bland annat bredden på den kompetens Fredrika Runeberg i egenskap av husmor besatt och den tid hon måste investera i den mångfacetterade hemindustri hushållet utgjorde. Även om båda i första hand fokuserar den specifikt Runebergska anknytningen, visar flera av de aspekter de lägger på materialet, att en intelligent undersökning av denna texttyp kan leda vidare till många intressanta frågeställningar.

En annan anledning att ge ut just denna receptbok är den för varje sann finländare brinnande intressanta frågan om den innehåller ursprungsreceptet på de traditionella Runebergstårtorna. Och här finns ett recept på "Runebergs bakelse". Tamminen argumenterar dock övertygande för att Fredrika Runeberg troligen har försökt imitera den lokale bagarens kakor – vilka torde ha innehållit den hemliga ingrediensen bakpulver.

Även solen har dock någon enstaka fläck. Att Tamminen varnar läsaren för att göra pickels av "potatisknoppar", potatisplantans solaninrika bär, är naturligtvis bra, men uppgiften att bittermandel skulle vara så giftigt att det blivit förbjudet att sälja undrar jag var hon fått ifrån. Bittermandel är giftigt, men den cyanid som finns naturligt i mandeln försvinner vid upphettning. I Sverige, och jag förmodar även i Finland, säljs bittermandel fritt i vanliga



livsmedelsbutiker. Och tur är väl det; annars skulle vi inte kunna baka Runebergsbakelser enligt Fredrikas nu återfunna recept.

*Britta Wedin*

LARS FR H SVENDSEN  
*Långtråkighetens filosofi*  
 (1999, svensk översättning  
 Natur och Kultur 2003)  
*Kunst – en begrepsavvikling*  
 (Universitetsforlaget, Oslo 2000)

Humanister har inte längre något viktigt att säga till sin omvärld. De får allt svårare att berättiga sin egen existens, både inför sig själva och inför andra. Humanioran är i kris. Dess underavdelningar – som filosofi, konst och litteraturvetenskap – är i kris. Så här har det låtit då och då. Och så kan det låta fortfarande. Var och en har sin åsikt om vad "humaniorans kris" skulle innebära. Är det en brist på pengar? En brist på fungerande institutioner? Eller är krisen ett resultat av ämnet som sådant? Något som finns i ämnets teoretiska grundvalar? Men alla är överens om att krisen inte är ny.

Det skulle gå att argumentera för att det sedan en av de senare kriserna – den KRIS som skapades av det poststrukturalistiska tänkandet – har uppstått en slags vilshenhet. En vilshenhet som gärna kläs i teoretiska termer. Lite elakt skulle man kunna påstå att den postmodernitet, eller poststrukturalism, som aldrig blev särskilt utbredd i Sverige har gett oss teoretiska begrepp för att på ett stringent sätt identifiera våra egna tillkortakommanden. Eftersom de stora frågorna inte går att tala om och eftersom de slutgiltiga svaren inte existerar så är det helt i sin ordning

att inte försöka säga något slutgiltigt eller stort. Den stora berättelsen, den som lyckas få med allt det viktiga, är död. Den lilla berättelsen... ja, tar man fram förstoringsglasat ser man att den lever, den sprattlar. Men oroligt ställer vi frågan: Är detta sprattel tillräckligt för att hålla liv i humanioran?

I ljuset av detta är det anmärkningsvärt att en norsk filosof, Lars Fr. H. Svendsen (född 1970), efter att ha disputerat på en avhandling om Kant i rask takt ger ut fyra böcker som behandlar: 1) Ledan och långtråkighetens filosofi, 2) Ondskans filosofi, 3) Konstbegreppets avveckling under 1900-talet och 4) Människan, moralen och generna. Även om man anstränger sig är det svårt att hitta ämnen och frågeställningar som är bredare och viktigare än dessa.

På kort tid har Svendsen blivit en stjärna, hans böcker är omdebatterade försäljningssuccéer och har översatts till ett flertal språk. Likt vår svenske Peter Englund, har han lyckats skapa sig en plats i televisionens samtalssoffor utan att för den skull tappa sin akademiska status.

I det följande skall jag diskutera några av Svendsens böcker. Jag kommer att lägga tyngdpunkten på *Långtråkighetens filosofi* (1999, på svenska 2003). Detta gör jag framför allt för att det är här han allra tydligast använder sig av skönlitteraturen i sitt argumenterande. En lång rad poeter och prosaförfattare används för att försöka visa hur långtråkigheten eller ledan är ett av vår tids mest akuta samhällsproblem. Jag kommer också ge plats åt *Kunst – en begrepsavvikling* (2000) om konstbegreppets avveckling under 1900-talet eftersom denna avveckling, vilket Svendsen återkommer till flera gånger, går att spåra också inom skönlitteraturen.

Jag kommenterar inte Svendsens bok om gener, moral och biologi, eftersom den till stor del handlar om naturvetenskaplig forskning. Jag berör inte heller hans bok om ondskans filosofi, *Ondskapens filosofi* (2001), eftersom jag finner att flera av bokens ledande resonemang är så problematiska, för att inte säga direkt felaktiga, att jag genast skulle tvingas lämna det konstruktiva för en direkt konfrontation.

Svendsens tes i *Långtråkighetens filosofi* är att vi lever i en långtråkighetens kultur. En etikett på vår kultur hämtar han från ett citat av Byron: "There's little left but to be bored or bore." Medan mängden glädje och ilska har varit konstant genom historien är ledan ett moderntetsfenomen:

Världen har av allt att döma blivit tråkigare. Före romantiken tycks det ha varit ett marginellt fenomen, förbehållet munkar och adel, att ha tråkigt. Tristess var länge en statussymbol, det vill säga så länge den var förbehållen de övre samhällslagren som var de enda som hade de materiella förutsättningarna som krävs för att kunna ha tråkigt. I takt med att ledan bredd ut sig till alla befolkningslager har den förlorat sin exklusivitet. (s. 26)

Det är som synes ett mycket brett påstående som Svendsen för fram. För att precisera sig skiljer han på situativ tråkighet och existentiell tråkighet. Den förra tråkigheten har alltid funnits och innebär helt enkelt att man blir uttråkad av något i den konkreta situation man befinner sig i. Diska, städa eller se på *Kvinnofängelset* på teve för att man inte kan somna

är typexempel på något som kan uppfattas som "situativt tråkigt".

Den andra formen av tråkighet, den existentiella, är den som breder ut sig och som är farlig för det allmänna välmåendet i vårt samhälle. Denna tråkighet har ingenting att göra med att det ena eller andra tråkar ut oss, den skulle inte försvinna om så alla fick datoriserad hemhjälp eller om det började sändas bättre teveprogram timmarna efter midnatt. Det är en tråkighet som drabbar människans hela existens. En tråkighet som, för att citera Joseph Brodsky, lär dig ditt livs mest värdefulla lärdom, "nämligen lärdomen att du är totalt betydelselös."

Heidegger har liknat denna existentiella tråkighet vid en "tigande dimma". Pascal går rakt på sak i sina *Tänkar*: "Det behövs inget överlägset förstånd för att fatta, att det inte finns några glädjemöjigheter som verkligen och på ett varaktigt sätt kan tillfredsställa oss här på jorden." Kafka skriver i sin dagbok – som ju är en av världslitteraturens mest gnälliga texter – att det är: "Som om allt jag ägde hade övergivit mig, och som om det knappt vore nog för mig om det skulle komma tillbaka." Pessoa, som är en av dem som Svendsen citerar flitigast, liknar i *Orons bok* denna djupa långtråkighet vid en "psykisk förkylning".

Långtråkigheten beror, menar Svendsen, på att det finns en meningsförlust. Människor uppfattar inte längre sina liv som meningsfulla. Vi förmår inte sätta tilltro till någon kollektiv mening och den individuella meningen som var och en skapar är inte tillräcklig. Den moderna människan leds. Svendsen gör en fin iakttagelse när han diskuterar hur tråkigheten visar sig rent kroppsligt:

Medan den situativa tråkigheten uttrycks genom att man gäspar, att man vrider sig på stolen, sträcker på armar och ben och så vidare, är den djupa existentiella ledan mer eller mindre uttryckslös. Medan de kroppsliga uttrycken för den situativa tråkigheten tycks förutsätta att man kan kasta av sig detta ok, vrida sig loss och komma vidare, är det som om frånvaron av uttryck för den existentiella långtråkigheten inrymmer en underförstådd insikt om att den inte kan övervinnas genom någon viljeakt. (s. 50)

En av de frågor som Svendsen diskuterar mest ingående är hur denna existentiella leda skall uppfattas. Är den ett samhällsstrukturellt, och därmed sociologiskt problem? Eller är den ett individuellt och därmed psykologiskt problem? Han argumenterar, som jag menar fullständigt riktigt, för att ledan absolut inte får uppfattas som ett psykologiskt problem, detta utan att vi därmed kan bortföra individen ur diskussionen och kalla det hela ett samhällsstrukturellt problem. För att visa vad han menar använder han sig av det av Martin Heidegger skapade, och av Otto Friedrich Bollnow utvecklade, stämningbegreppet.

I korthet går denna analys ut på att en (sinnes)stämning av det ena eller andra slaget är ett tillstånd som människan alltid redan befinner sig i. Denna stämning bestämmer hur vi förhåller oss till världen. Om vi vaknar upp på morgonen i en usel stämning, vi är på dåligt humör, så bestämmer detta hur vi agerar och hur vi rör oss i världen. Detta utan att det har förekommit en viljeakt från vår sida.

Det finns många stämningar,

menar Heidegger, som vi inte väljer och som vi inte styr över. Ett typ-exempel på en sådan icke vald, icke styrbar stämning är ledan. Det utmärkande för ledans stämning är att varje aktivt, viljemässigt, försök att ta sig ur stämningen av ledan själv bestäms som meningslöst. Det skapas ett Moment 22. Endast den klarsynte kan avgöra om han med en viljeakt borde ta sig ur ledan eller inte. Men eftersom den som leds uppfattar sig själv som den mest klarsynte så leder varje ögonblick av tillfällig klarsyn endast till att man blir ännu säkrare på sin sak: Alla andra sinnesstämningar är undantagstillstånd, tillfälliga och lögnaktiga, endast meningslösheten är sann!

*Kunst – en begrepsafvikling* är såvitt jag kan se – jag är ingen expert på konstmodernismens historia – en traditionell genomgång av den moderna konstens utveckling. En av de saker som Svendsen kritiserar hårdast är det konstfilosofierande som sker vid universiteten. Här är det vanligt att man utifrån några få kanoniserade exempel som används om och om igen – säg Duchamps pissoar – ställer frågan: Vad är konst? Kan konsten definieras? Konsten diskuteras i allmänna termer och framförallt, man diskuterar konst som om detta vore något enhetligt, något vars essens det är filosofens uppgift att fastställa.

Svendsen vill istället se en konstfilosofi som inte suddar ut skillnaderna mellan olika former av modernism. Vi kan inte bunta ihop Pollocks expressionism (inriktad på att uttrycka det omedvetna) med minimalism och popkonst. För att över huvud taget bli relevant måste konstfilosofin lära sig att se skillnaderna, den måste syssla med det partikulära, inte det generella.

Ett kapitel i boken handlar om Beckett, men detta förefaller en smula lösryckt. Resten av boken handlar om det som man traditionellt talar om när man talar om konst, den målade konsten och dess efterföljd. Svendsen är stark motståndare till en essentiell syn på vad konst är. Han avslutar sin bok med att säga att man inte heller kan acceptera en institutionell konstdefinition. Det som visas på institutionerna, det som konstvärlden accepterar, säger oss inte vad konst är eftersom konst nu för tiden kan förkomma överallt. Till och med genteknik kan vara konst. Konsten går inte att avskilja "för den er ikke længre noget andet end alt andet." (s. 162 i dansk översättning, 2003)

Det underliga med att avsluta en historieskrivning över 1900-talets konstbegrepp på detta sätt är att det isåfall förefaller högst konstruerat att endast tala om den konst som sker i den målade konstens efterföljd. Om begreppet "konst" inte har en essens och inte definieras av konstvärlden själv, vad är det då vi talar om?

Svendsen skriver konstbegreppets avvecklingshistoria vilket får till resultat att när han når samtiden är denna historia inte längre förpliktigande, den är ju avvecklad. Men varför skall då en modern konstnär – eller en modern konstfilosof som Svendsen – syssla med den av konstvärlden accepterade och kanoniserade traditionen? Konsten är ju inte längre något annat än allting annat?

Svendsen poäng är att vi inte längre får se konsten som ett privilegierat sätt att närma sig världen. Men man kan fråga sig om det verkligen är en konstens avvecklingshistoria han har frilagat? Kanske är det också något annat och mer vardagligt som blivit

synligt? Man får inte vara blind för att den konst som skapats tidigare i historien av oss har generaliserats och delats in i olika ismer. Den egna samtidskonsten (som intimt hänger samman med vår självförståelse som ju inte är en avslutad händelse) kan vi inte förstå på samma avrundade eller uppspaltade sätt.

Dåtiden är ordnad och avslutad, samtiden pekar framåt och är därmed alltid oavslutad. Svendsen säger på ett ställe – i sista kapitlet – att han läst en bok om samtida konst. Han menar att här går det inte längre att generalisera. Men är detta ett resultat av konstbegreppets avveckling? Beror det på att konst nu kan vara lite vad som helst? Har Svendsen läst likadana böcker från 20- eller 40-talet? Kunde de generalisera om sin samtid? Och om de kunde, var det en i våra ögon riktig generalisering de gjorde?

Det finns en likartad rörelse i alla Svendsens böcker. Han tar tag i de stora frågorna och letar i historien för att se vilka de stora svaren på dessa frågor har varit. Men när Svendsen skall formulera sin egen ståndpunkt så underkänns de stora svaren, då får texten en annan ton.

*Ondskapens filosofi* slutar med att han säger att ondskan hör hemma i ett konkret moraliskt och politiskt fält, inte i teologin, samhälls- eller naturvetenskapen, "knappt nok i filosofien". I *Långtråkighetens filosofi* upplever man inledningsvis en panisk känsla inför ledan. Detta att ha tråkigt, att vara utled på allting, är en livsfarlig stämning. Vi måste försöka komma åt denna leda, annars är det möjligt att hela generationer av människor kommer att dö glädjelösa. Men på de sista raderna i boken läser vi: "Tråkigheten måste accepteras som ett ofrånkomligt faktum, som

livets egen tyngdkraft." I *Kunst – en begrepsafvikling* slutar han med att konstatera att varken filosofin eller konsten är död, men att vi "herefter må klara os med en mindre filosofi og en mindre kunst."

Det är som om den gnagande oro som fick Svendsen att fatta pennan sedan sakta men säkert försvinner under själva skrivakten för att sluta i ett: jamen så farligt var det väl ändå inte! Denna lindring av oron verkar hos Svendsen hänga samman med att han kan visa hur de stora problemen som Ondskan, Konsten och Långtråkigheten – som förefaller kräva de Stora svaren – trots allt kan skrivas med små bokstäver. Medan den moderna människans brist på Mening är mycket oroande så är människans brist på mening hanterbar. De små bokstävernas språk kan inlemmas i vår vardagsproblematik. Därmed blir det också etiskt försvarbart att inte alltid ha dessa problem för ögonen. En Meningsförlust är man skyldig att akut åtgärda, men en meningsförlust kan vänta till efter weekenden i London.

Det finns alltså denna rörelse från något akut till något hanterbart i Svendsens böcker. Jag tror att denna glidning hänger samman med Svendsens paradoxala syn på filosofins uppgift och konstens möjligheter. Och här delar han delvis syn med det som jag väljer att kalla en dekonstruktiv tradition. En tradition som jag tror har skapat en slags vilshenhet i delar av dagens humaniora.

Filosofin och konsten kan inte längre hänvisa till sin egen privilegierade ställning. Det går inte längre att skapa en hierarki där det utifrån en upphöjd position talas om världen. Filosofin och konsten är istället i världen. Denna förskjutning från att tala om till att vara i sker

genom en dekonstruktion av den egna kanoniserade traditionen.

I *Långtråkighetens filosofi* sker denna dekonstruktion på ett praktiskt plan genom att Iggy Pop och Franz Kafka sätts bredvid varandra. I *Kunst – en begrepsafvikling* sker detta teoretiskt genom att 1900-talets modernistiska konsthistoria destrueras. I det ena fallet dekonstrueras kanon genom att sättas jämsides med det icke kanoniserade. I andra fallet dekonstrueras kanon genom att den inte längre är viktigare än någonting annat för att förstå samtidskonsten.

Det intressanta är att denna dekonstruktion till stora delar sker inom den egna traditionen. Det som får ta plats i *Långtråkighetens filosofi* är Ludwig Tiecks *William Lovell*, Nietzsche, Beckett, Pessoa, Andy Warhol, Bret Easton Ellis *American Psycho* och Cronenburgs film *Crash*. Och hela analysen vilar tungt på Martin Heideggers stämningbegrepp, som här används som en antropologisk term. Samtliga dessa tänkare och konstnärer är namn som inte hade skämts för sig på ett seminarium på en normal akademisk institution någonstans i västvärlden. I *Kunst – en begrepsafvikling* är det ännu tydligare, här är det idel klassiska konstnärer som diskuteras.

Svendsen kan inte dölja att det som fascinerar honom – det som ger "food for thought" – trots allt är detsamma som fått tidigare generationer att stanna upp och fundera: nämligen de stora filosoferna och de stora konstnärerna. Svendsen sysselsätter sig trots allt med det kanoniserade. Därmed blir han själv förste byggmästare till det torn han ägnar stor möda åt att rasera.

Ketil Johansson

KRISTINA FJELKESTAM  
*Ungkarlsflickor, kamrathustrur  
 och manhaftiga lesbianer.  
 Modernitetens litterära gestalter  
 i mellankrigstidens Sverige*  
 Brutus Östlings Bokförlag  
 Symposion  
 Stockholm/Stehag 2002

*Den Nya Kvinnan*

”Det kan ej längre förnekas. Den nya kvinnan är kommen. Jag är själv en sådan och jag vill förtälja er om henne”, säger kvinnan i Elisabeth Dauthendeys över hela Europa spridda och omdiskuterade skrift *Das Neue Weib und ihre Liebe*, som kom ut 1901 och översattes till svenska året därpå. Edith Södergran hade läst den och inspirerats till sina övermodiga, nietzscheanska dikter i *Septemberlyran*. Där talar det frigjorda feminina jaget, förlöst ur den inspärning i trånga kvinnoöden som beskrevs i hennes tidigare dikter: ”Triumf att leva, triumf att andas, triumf att finnas till!”

På tröskeln till 1900-talet öppnades allt fler dörrar mot världen för kvinnorna. Den forna fadersauktoriteten med dess hierarkiska världsbild bröt successivt samman, om än långsamt, när kvinnor så småningom fick tillträde till utbildning och arbetsmarknad, och när den gifta kvinnans målsmanskap under mannen upphörde och makarna jämställdes juridiskt. Efter det första världskriget kunde man finna den moderna kvinnan utanför hemmet, i stadens offentliga rum, promenerande på gatorna och intagande sina måltider på restauranger utan manlig eskort.

Denna moderna kvinna var en fri kvinna, i bemärkelsen oberoende. Hon var självförsörjande och ogift.

”Hon var verkligen (...) en ny typ”, skrev Gustaf Hellström om ett möte med den unga Elin Wägner på krogen så tidigt som 1908. Han betonar den kvinnliga självständigheten, den fria personligheten bortom alla schabloner: ”Hon var inte bara olik de gamla emancipissorna med deras reformklänningsfodral, manshattar och karlfysionomier. Hon hade inte heller något gemensamt med universitetsstudentkans ängsliga jungfrulighet eller med Ellen Keyarnas tempelinstängda rökelse-romantik. Hon var frisk och naturlig... Var hon verkligen en ny typ, representanten för ett flertal som vuxit fram ur större förhållanden, ur en vidare erfarenhet?” På hans fråga om hon har sin like svarar hon att det finns många av hennes sort: ”Kvinnor som genom egen erfarenhet kommit underfund med att ekonomiskt oberoende är den säkraste vägen till både personlig frihet och moralisk ansvarskänsla. Och vi blir flera för varje år”. (*Det var en tjugande idyll*, 1908)

Citatet återfinns i begynnelsekapitlet till Kristina Fjelkestams avhandling om modernitetens litterära kvinnliga gestalter i mellankrigstidens Sverige, dvs under två årtionden mellan två världskrig: 1920- och 1930-talen. Den övergripande frågeställningen är: Vad blev det av Den Nya Kvinnan från förkrigstiden? Försvann Hon – eller utvecklades Hon? Och i så fall hur?

För att söka ett svar på detta har Kristina Fjelkestam undersökt ett stort antal skönlitterära romaner på svenska. Detta primärmaterial avgränsas sålunda: ”Den svenska mellankrigstidens samtidsromaner författade av kvinnor och som utspelar sig i tillkomsttidens nu och med en kvinnlig huvudperson”.

(s. 10). Fjelkestam avgränsar 83 sådana romaner, vilket omfattar ca tre procent av de två decenniernas litterära produktion i Sverige. Bland dessa romaner finns åtskilliga numera bortglömda verk som vid sin utgivning varit bästsäljare, liksom en och annan bok av etablerade kvinnliga klassiker.

Samtidsromaner av och om kvinnor var populära på bokmarknaden och lästes och diskuterades av många kvinnor, framför allt av yrkeskvinnor och s.k. bildade damer i mellanskikten. I det register över behandlade romanförfattarinnor som Fjelkestam bifogat avhandlingen möter jag namn som jag känner igen från min mammas läsecirklar: Eva Berg, Dagmar Edqvist, Marika Stiernstedt, Alice Lyttkens, Viveka Starfelt, Margareta Suber. En titt i *Litteraturhandboken* (Forum 1999) ger vid handen att de finns med även där. Till klassikerna hör Elin Wägner, Agnes von Krusenstjerna, Karin Boye och Hagar Olsson. Men dessa är snålt representerade i Fjelkestams lista: Elin Wägner med en enda roman – *Natten till söndag* – Krusenstjerna med ingen alls, Boye med en – *Kris* – och Olsson med ingen. Var finns alla Elin Wagners radikala 30-talsromaner: *Dialogen fortsätter*, *Mannen vid min sida*, *Vändkorset*, som alla faller under genren samtidsromaner med kvinnliga huvudpersoner? Och Agnes von Krusenstjernas sju volymer breda s.k. Pahlen-serie som tilldrar sig före, under och strax efter första världskriget är i allra högsta grad inriktad på aktuell kvinnoproblematik för sin tid. Att Hagar Olsson inte är medtagen med t ex *Det blåser upp till storm* eller *På Kanaanexpressen* kan skyllas på att hon är finlandssvensk – men är svårt att motivera eftersom

Ulla Bjernes konstnärsroman *Ingen mans kvinna* (1919) hör till de utvalda representativa verk som ägnas egna kapitel i avhandlingen. (Att Bjerne överhuvud inte förekommer med sitt namn i romanförteckningen måste väl bero på korrekturfel!)

Insamlingen av primärmaterial är dock något av en grundforskningsbragd. De svenska kvinnliga samtidsromanerna utgör, menar Fjelkestam, en hittills vit fläck på den litteraturhistoriska kartan. Avhandlingsförfattaren har sökt sig fram med hjälp av kataloger och register och gått igenom hundratals romaner i förstagångsutgivning mellan 1918 och 1940. De utvalda 83 verkens omnämns alla minst en gång i den löpande texten. I vart och ett av avhandlingens tre huvudkapitel analyseras dessutom en för kapitlets problemställningar särskilt representativ roman: i kapitel 2 Ulla Bjernes *Ingen mans kvinna* (1919), i kapitel 3 Margareta Subers *Charlie* (1932), i kapitel 4 Ester Lindins *Tänk, om jag gifter mig med prästen!* (1940).

Enligt avhandlingens målsättning kommer inte den skönlitterära och estetiska värderingen i första hand. Vad Kristina Fjelkestam vill göra är att ur ett genusperspektiv kartlägga hur föreställningen om "modern" kvinnlighet framträder i kvinnoromaner från svensk mellankrigstid samt placera sitt primärmaterial – de 83 utvalda romanerna – på den litteraturhistoriska kartan. (s. 11) Termen "modern" förblir tyvärr opreciserad avhandlingen igenom, med följd att resonemanget blir oklart ibland. Talas det om "modern" i tidstermer, dvs gällande alla under en viss tid utgivna verk, eller är "modern"

ett värdeomdöme, utmärkande för vissa romaner i förhållande till andra med egenskapen "omoderna"?

Kristina Fjelkestams avhandling är alltså upplagd som en undersökning av den litterära gestaltningen av representativa kvinnotyper i svensk skönlitteratur av och om kvinnor under mellankrigstiden. I varje kapitel samlas intresset kring en framträdande, fiktiv centralgestalt och denna omges av en rymlig kontext av historiska, litterära, ideologiska, politiska, sociala och teoretiska fakta och resonemang som stöder romananalysen och belyser den diktade kvinnogestalten från olika sidor. De fiktiva, men från samtida verklighet hämtade kvinnotyperna kallas Ungkarlsflickor, Kamrathustrur och Manhaftiga Lesbianer. De utgör alla uppföljare till begreppet Den Nya Kvinnan. Fjelkestams intressanta och överraskande grundhypotes är att "representationerna av den Nya Kvinnan i början av undersökningsperioden har en politisk sprängkraft som med tiden successivt försvagas och nedmonteras".

### *Ungkarlsflickan*

Under kapitelrubriken "Den Nya Kvinnan och Nya kvinnor" möter vi den forna Nya Kvinnans "vildare lillasyster". Hon har internationellt påbrå och kopplas samman med den franske författaren Victor Marguerittes bestseller *La Garçonne* från 1922. Romanen var en försäljningssuccé av stora mått, den lär ha gått ut i miljontals exemplar. Svensk översättning kom 1923 och redan två år senare förelåg en svensk motsvarighet, *Den nya kvinnan* av Märta Björlingsson-Ivanovsky.

I denna roman förekommer en problematisering av begreppet ungtkarlsflicka och dess förhållande till fiktionen och till verkligheten. Finns hon på riktigt eller är hon en fiktiv skapelse av sedeslösa författare? Eller föreligger en ömsesidig växelverkan mellan litteratur och verklighet? Som central tvistefråga debatteras den "frigjorda" kvinnans förment "fria" kärleksliv. En medelålders dam fnyser: "Kvinnor som föra ett dåligt liv ha alltid funnits, men de tillhör det sorgliga undantaget. De hör till en klass man aldrig talar om." (s. 9) Men den omdiskuterade flicktypen visas snart upp i den svenska romanen, i typisk tjugotalsmundering: "En liten slank varelse i svart. Pagehår med lugg. Läppar som ett öppet sår. Förunderliga ögon". (s. 12) Så skulle hon framtona i oräkneliga filmer, veckotidningar, romaner. En frigjordhet demonstrerad i offentlighetens kalla ljus, med rekvisita som cigaretter och smink och korta kjolar för att visa sin fördomsfrihet och sitt avståndstagande från äldre tiders emanciperade moralantiter.

Fjelkestam företar en inventering av "ungkarlsflickans" framtoning i det svenska romanmaterialet och finner överallt samma kännetecken: shinglat hår, slank pojkkärlig figur som understryks av den minimalistiskt förenklade klädseln utan långa kjolar, trånga korsetter och stora hattar. Hon tillhör, menar avhandlingsförfattaren, "den tredje generationens Nya Kvinna, född kring förra sekelskiftet". (s. 21) Om hennes uppenbarelse och problematik finns mycket att säga och många idag okända romanexempel återopås. Det blir en roande rundvandring kring ett en gång utmanande och chockerande kvinnoideal. Men Hon reduceras med



tiden alltmer till enbart utseende och apparition. Grundtypen är visserligen den självförsörjande, frigjorda yrkeskvinnan, men förflackad och kommersialiserad till vacker yta med tomt själsinnehåll. Populärromanerna handlade allt oftare om självsäkra och finurliga, djärvt ”moderna” flickor som knep sig en miljonär eller tjugade till högste chefen på kontoret, med hjälp av sitt utmanande men utstuderade sex appeal. I rekvisitan kring den ”frigjorda” växte utrymmet för ”bantningstips, skönhetsråd, mode och gymnastik i damtidningarna”, konstaterar avhandlingsförfattaren. Till slut avlivas denna urartade representation av ungarflickan med ett väriliktat pistolskott mot hennes egen spegelbild. Det sker i Py Sörmans roman *Toto* (1929), som enligt Fjelkestam ”kan ses som en dekonstruktion av vad den kommersiellt urvattnade Nya Kvinnan kommit att innebära kring decennieskiftet.” (s 27)

#### *Konstnärinnan*

Det första kapitlet i Fjelkestams avhandling är inte lätt att komma igenom. Här hopas massor av stoff. Fakta, resonemang, teorier, metoddiskussioner samsas med litterära exempel och citat från ett rikt förråd av för dagens läsare tämligen obekanta romanförfattare och fiktionsfigurer. Här presenteras vidare avhandlingens syfte och historiska och feministiska kontext. En säkrare redigering hade behövts, med en bättre sortering av stoffet, kanske med hjälp av underrubriker som läsarorientering.

Men i kapitel 2:1 är det lättare att hänga med i galoppen. Det är mera sammanhållet kring ett motiv:

modernitetens Paris som topografisk plats för kvinnligt självförverkligande (s. 49). Paris var metropolen framför andra i 1920-talets konst- och kulturliv.

De kvinnliga konstnärerna stödde varandra i informella nätverk och studerade på målarskolor som Colarossi m fl som tog emot kvinnor. Thora Dardel har skildrat det manligt präglade bohemlivet i sina memoarer från 1920-talet (*Jag for till Paris*). Hon berättar om hur alla i hennes kretsar läste ”boken för dagen”, *La Garçonne* av Victor Margueritte, och om hur den orsakat anklagelser för osedlighet, som ledde till att Margueritte blev fräntagen Hederslegionen. Till svenska översattes den av Ture Nerman under titeln *Ungkarlsflickan: parisisk sederoman*, och utgavs av det vänsterradikala förlaget Fram. Här publicerades också en svensk efterföljare med kvinnlig författare, den tidigare nämnda *Den nya kvinnan* av den tjugoåriga journalisten Märta Björlingsson-Ivanovsky.

”Men den andra sidan av självförverkligandets mynt är självuppoffringen”, skriver Fjelkestam. ”När de kvinnliga konstnärerna och författarna tvingas offra kärleken på konstens altare gestaltas det både i termer av en parallell och en motpol till den självuppgivande kärleken till en man”. (s 49)

Som prototyp använder hon Ulla Bjernes roman *Ingen mans kvinna* från 1919, som hon utnämner till svenskt språks första kvinnliga konstnärsroman.

Att vara både konstnär och kvinna innebar vid denna tid en svår balansgång mellan att försöka vara en egen individ och samtidigt ingå i det könskomplementära systemet. I tidiga kvinnliga konstnärsromaner

beskrevs en process där antingen Konsten eller Kärleken måste offras. Detta mönster bröts visserligen i Bjernes roman, men till det priset att den älskade mannen offras i stället. Det sker bokstavligen i texten, där mannen dör i en olyckshändelse och därmed löser en närmast omöjlig valsituation: det kvinnliga valet mellan konstnärskap och äktenskap.

Huvudpersonen Irma har då redan bestämt sig för att uppoffra sitt konstnärskap. Med Ellen Key – och många, många medsystrar i samma valsituation – tycker hon sig inse att "det underbaraste människan äger är Kärleken", och den mest poetiska bild hon kan tänka sig består av "en kvinna som uppoffrar allt för sin kärlek". Det är bara kvinnor som måste göra detta val. Detta att vara kvinna innebar nämligen för Bjernes huvudperson, att hon "från början var bestämd att leva för en annan". I överhettade, expressionistiskt extatiska bilder skildras hur Irma offrar sitt Jag. Hon ser ett vitt marmoraltare och hör en röst som säger:

"– Välj, säger en röst. Den svarta rosen är konsten, längtan och saknadens ensamma väg. Den röda är kärleken. Det som ditt hjärta törstar efter.

– Varför skall jag välja, säger hon, och hon känner hur ångesten snör hennes strupe samman.

– Du kan endast äga ett, svarar rösten strängt och ogillande. En kvinna kan endast beträda konstens förgårdar på bekostnad av sin kärlek.

– Låt mig slippa välja, beder hon /.../" (s 78)

Citatet har de typiska ingredienserna för de kvinnliga samtidsromanernas

litterära utformning av det extatiska kärleksoffret. Religiösa anspelningar samsas med expressionistiska uttryck för starka och motstridiga känslor av både jubel och förtvivlan. Ellen Keys kärlekslära spelade säkert ännu en viss roll. Men Fjelkestam påpekar också träffande, att Edith Södergrans *Rosenaltaret* publicerades samma år som *Ingen mans kvinna*, och finner stora likheter i bildspråk och känsloläge i dessa "två försök att gestalta en kvinnlig variant av Konstnären, para doxa". (s. 79).

Ödesvalet mellan Kärleken och Konsten, eller mellan Självförverkligandet och Underkastelsen under mannen drivs till ren masochism i många av de kvinnoromaner som Fjelkestam undersökt. En äldre feministisk läsarinna som Ellen Kleman, recensent i *Hertha*, förklarade sig redan 1925 grundligt trött på skildringar av den självuppoffrande kärleken där kvinnan "lägger sig som en matta för den älskades fötter". (s. 89)

### *Den Manhaftiga Lesbianen*

I kapitlet "Kvinnlighetens inversion" riktar Kristina Fjelkestam in sin analys mot ett kontroversiellt ämne, nämligen kvinnlig homosexualitet. Det var ett ämne som låg i tiden, och uppmärksammades genom rättegångar mot böcker som D.H. Lawrences *Lady Chatterley's Lover* eller Radclyffe Halls *The Well of Loneliness*. De svenska motsvarigheterna i framför allt Agnes von Krusenstjernas Pahlenserierie åstadkom stort rabalder under den s. k. Krusenstjerna-fejden, där man försökte gå till storms mot "smutslitteraturen" och införa sedlighetscensur på modern skön-

litteratur, något som dock inte gick att genomföra.

Homosexuella handlingar var kriminaliserade genom strafflagen, som stadgade vite med upp till två års straffarbete för "brott som emot naturen är", en lagparagraf som stod kvar till 1944. Under framför allt 1930-talet kretsade det svenska kulturlivet kring rätten till sexuell frispråkighet i konsten och litteraturen. Riksdagsmotioner pläderade för straff lindring och legalisering av homosexualitet. Att betrakta avvikande sexuell läggning som en "sjukdom som inte borde bestraffas" blev vanligt.

Ungkarlsflickan och hennes yngre föregångare i flickböckerna, pojkflickan, var på modet, men var svåra att avgränsa från det enligt "doxan" förbjudna området, maskulinitet, som uppfattades som medfödd okvinnlighet och därför patologisk och "abnorm". Fjelkestam ägnar ett stort antal sidor åt att redogöra för den skiftande synen på homosexualitetens orsaker och verkningar enligt tidsdiskussionen. Det handlar om medfödd inversion kontra förvärvad, om sexuella trauman och preoidipal drift, om forskare som Krafft-Ébing, Freud, Weininger och Havelock Ellis. Det är lärt och ganska instruktivt, men känns alldeles för långt. När Fjelkestam äntligen kommer in på analysen av den roman som hon definierar som "Sveriges första roman med en lesbisk huvudperson" är man ganska utmattad efter 20 sidors teoretiska och kontextuella resonemang.

Romanen ifråga heter kort och gott *Charlie* och är i blygsamt format, men välskriven och lättläst. Intressant är den inte bara som efterföljare till den tyngre och

bastantare *Ensamhetens brunn* av Radclyffe Hall utan också därför att den unga huvudpersonen skildras som en charmfull, levnadsglad och sympatisk ung kvinna, utan tragiska offerstämningar och ödesdiger melankoli som i Halls roman.

Suber berättar levande och trovärdigt om en pojkflickas kamp mot doxans könskomplementering till både sätt och klädsel, och hur hon återförs bryskt till ordningen av fadern som tvingar henne att bära klänning, dansa med manliga kavaljerer och uppträda "kvinnligt". Han kontrollerar henne både dag och natt, och hennes pojkkaktighet, som uppriktigt sagt verkar ganska naturlig för en tonårsflicka, förvandlas småningom till en trotsreaktion mot Faderns Lag. Hon blir själv medveten om att det är "något fel på henne", då hon läser en bok av Weininger, som någon troligen avsiktligt lämnat i hennes väg. Men romanen slutar inte – som *Ensamhetens brunn* – tragiskt, utan hoppfullt. I slutet skildras hennes sömn efter den kris, som vetenskapen om hennes avvikelse inneburit, i positiva, utopiska ordalag. "Hon hämtade nya krafter i ungdomens helhjärtade, obrutna vila, som fullbordar det som växer.

Hennes kropp var nu mogen att börja leva det liv, för vilket vår Herre behagat skapa henne."

Så slutar *Charlie*: öppet och med möjlighet till flera olika tolkningar. Själv ser jag detta slut som en rörelse mot accepterandet av det egna erotiska livets berättigande. Tydligt är i alla fall att författarinnan, Margareta Suber, velat rentvå sin charmfulla lilla huvudperson från alla beskyllningar för sjukdom och snedvriden sexualitet, för sedeslöshet och kriminella begär. Jag vill själv gärna jämföra romanen

om Charlie med Karin Boyes mer kända roman *Kris* (1934) som skildrar en tjuugoårig flickas uppvaknande till medvetandet om att hon bär på ett ödesdigert och förbjudet begär. Redan 1924 uttryckte Boye i en liten enkel dikt, "Vårvisa", sin självständiga moral och sitt hoppfulla accepterande av en kontroversiell livsväg. Sista strofen lyder:

Så bort all min feghet!  
Jag hör min framtid till.  
Jag tar mig rätt att växa nu  
Som rotens krafter vill.  
(*Gömda land*, 1924)

### *Nymoderlighet*

"Framåtblickandets resignation" heter rubriken till kapitel 4 i Kristina Fjelkestams avhandling. Som motto väljer avhandlingsförfattaren några ord ur Eva Bergs roman *Ny kvinna* (1936), där det i slutet sägs om huvudpersonen Ingrid att "hon lärt sig att resignera och se framåt". (s. 131) Fjelkestam uttalar som sin målsättning att i detta kapitel "lyfta fram samtidsromanernas problematiserande attityd till folkhemspolitikens annektering av kvinnofrågan".

Detta kapitel är det mest lättlästa och överskådliga i Fjelkestams avhandling. Här gäller framför allt historiska och sociala förhållanden som kontext till romanfigurernas liv och leverne. Fjelkestam inleder med att erinra om de många revolutionerande reformer som gällde de svenska kvinnorna under mellankrigstiden. Särskilt avgörande var den nya giftermålsbalken 1921 som gjorde även gift kvinna myndig. I fortsättningen behövde inte en hustru

be sin make om lov för att arbeta utanför hemmet. Detta ledde till att gift kvinnas förvärvsarbete kom att bli ett hett debatterat ämne speciellt under 30-talet, då den ekonomiska krisen skapade stor arbetslöshet och en katastrofalt sjunkande nativitet. Den gifta yrkeskvinnans problem kom i fokus inom nutidsromanerna med kvinnlig huvudperson. Hur förena yrkesarbete med familjeliv? Hemmafru eller yrkeskvinna? Eller rentav ensamstående ogift mor?

Visserligen hade lagstiftningen givit kvinnor vissa formella rättigheter men det innebar inte i praktiken att kvinnorna i mellankrigstiden kom att inta en med männen jämbördig position i samhället. Ända fram till 1939 var det dessutom lagligen tillåtet att avskeda kvinnor när de förlovade sig, gifte sig eller blev med barn. "Kompromisslösningar" visade sig genom nya hjältinnetyper i samtidslitteraturen: "kamrathustrun" och den ogifta modern som med stolthet födde och försörjde sitt barn "utan ring på fingret".

Bland många litterära exempel väljer Fjelkestam för sin analys av den ogifta moderns problematik skandalromanen och publiksuccén *Tänk om jag gifter mig med prästen?* av Ester Lindin, en roman som kanske kunde föras till den rena underhållningsgenren. I varje fall visar den hur flytande, rent omöjlig att upprätthålla gränsen är mellan populärlitteratur och "seriös" skönlitteratur. Innehållet – om den fattiga men starka och sunda lärarinnan i en byskola som inleder ett kärleksförhållande med byns kyrkoherde, blir med barn och återvänder till byn med hög buret huvud – kommer kiosk- och snyftgenren betänkligt nära. Men

tematiskt ansluter den sig till tidens problemorienterande kvinnolitteratur, och den är dessutom skriven med en stundom frisk ironi, särskilt i återgivandet av det avgrunds djup i livsuppfattning som speglas i tankeutbytet mellan kvinnan av folket och den lärde gudsmannen.

Lindins roman tilldelades första pris i en skandinavisk litteraturpristävlan som ville ha bidrag som beskrev "tidens yrkeskvinna". Men det övergripande budskapet i romanen är, enligt Fjelkestams intressanta analys "att slå fast den ogifta moderns rätt till ett värdigt liv för sig och barnet." (s. 160) I detta överensstämmer Ester Lindins roman med en utpräglad trend i samtiden. Kvinnor som med glädje och stolthet födde barn utom äktenskapet och försörjde dem genom eget yrkesarbete var det gott om i folkhemmets Sverige under 30-talet, inte minst inom skönlitteraturen. "Att ensamma äga ett barn – det måste vara lycka för kvinnor", yttrar huvudpersonen i Agnes von Krusenstjernas Pahlenserie (*Älskande par*, 1935), och i Moa Martinsons debutroman *Kvinnor och äppelträd* (1933) föder den fattiga men starka och

självständiga Sally ensam på köksgolvet ett barn och tar emot det "darrande av glädje och ömhet, trots allt".

Dessa senare exempel från redan klassikerförklarade kvinnoförfattare i tiden har inte Kristina Fjelkestam tagit med i sin innehållsrika avhandling. Hon har haft mer än nog med arbetet att kartlägga det tomrum, den "vita fläck" på den litteraturhistoriska kartan, som utgörs av de många bortglömda romanförfattande kvinnornas bidrag till mellankrigstidens samtidshistoria. En hittills obegripligt försummad genre, fördunklad av proletärförfattarnas uppmarsch på trettiotalsscenen och de unga männens uppväxtberättelser från samma tid.

I återupprättandet av den kvinnliga samtidsromanen under mellankrigstiden har Kristina Fjelkestam gjort ett hedersamt upp-  
röjningsarbete. Hon har berikat den litterära kartan genom att inordna på deras rätta och betydelsefulla plats en rad romaner av kvinnoförfattare, som åtminstone jag, efter att ha läst hennes avhandling, känner ett pockande begär att stifta bekantskap med.

Birgitta Svanberg

## MEDARBETARE I DETTA NUMMER

**Ulf Boëthius** är professor emeritus i litteraturvetenskap, särskilt barn- och ungdomslitteratur, vid Stockholms universitet

**Elina Druker** är doktorand i litteraturvetenskap vid Stockholms universitet

**Gunnel Frid** är doktorand i litteraturvetenskap vid Stockholms universitet

**Ketil Johansson** är doktorand i litteraturvetenskap vid Stockholms universitet

**Barbara Knochenhauer** är doktorand i litteraturvetenskap vid Stockholms universitet

**Helena Magnusson** är doktorand i litteraturvetenskap vid Stockholms universitet

**Maria Nikolajeva** är professor i litteraturvetenskap vid Stockholms universitet och docent i barnlitteraturforskning vid Åbo Akademi

**Anna Rask** är doktorand i litteraturvetenskap vid Stockholms universitet

**Birgitta Svanberg** är fil doktor i litteraturvetenskap

**Conny Svensson** är professor i litteraturvetenskap vid Uppsala universitet

**Sonja Svensson** är docent i litteraturvetenskap vid Uppsala universitet och chef för Svenska barnboksinstitutet

**Eva Söderberg** är doktorand i litteraturvetenskap vid Umeå universitet och adjunkt vid Mitthögskolan i Härnösand

**Britta Wedin** är fil kand i historia och litteraturvetenskap vid Stockholms universitet

**Boel Westin** är professor i litteraturvetenskap, särskilt barn- och ungdomslitteratur, vid Stockholms universitet

**Lars Wolf** är docent i litteraturvetenskap vid Uppsala universitet och f.d. universitetslektor vid Mitthögskolan i Härnösand

# T<sub>F</sub>L

Tidskrift för litteraturvetenskap  
Institutionen för litteraturvetenskap och idéhistoria  
Stockholms universitet  
SE-106 91 Stockholm  
tfl@littvet.su.se

Hög tid att prenumerera på årgång 33 (2004).  
Inbetalningskort bifogas detta nummer.

Helårsprenumeration 180 kr (stud 140), Pg. 63 90 65-2

För utrikes betalningar (samma prenumerationspris):

IBAN: SE47 9500 0099 6034 0639 0652

BIC: NDEASESS

I nästa nummer bland annat:

Ny Strindbergforskning

ISSN: 1104 – 0556

**I detta nummer bl a:**

**Harry Potters hemlighet**

**Robinsonaden – överlevaren**

**E.T.A. Hoffman**

**ABC-verser**

**Zinken Hopp**

**Rune Andréassons spel med fiktionen**

**Vem är Annika?**

**Manlighetssträvanden i Kulla-Gullasviten**

**Pelle och Maja Svanslös**

**Karlsson som technobody**

**Recensioner**