

---

**T**idskrift

**F**ör

**L**itteraturvetenskap

1995:3-4

## TIDSKRIFT FÖR LITTERATURVETENSKAP

Redaktörer: Claes Ahlund (ansvarig utgivare), Margareta Björkman

Kassör: Nils Ekedahl

Prenumerationer: Marika Andræ

Recension & debatt: Marta Ronne

Produktion: Caroline Graeske

Redaktion: Marika Andræ, Nils Ekedahl, Otto Fischer, Bo Georgii-Hemming, Caroline Graeske, Eva Hemmungs Wirtén, Dorothea Hygrell, Maria Karlsson, Annika Olsson, Erik Peurell, Marta Ronne, Per Stam, Petra Söderlund

Redaktionens adress:

Tidskrift för litteraturvetenskap  
Uppsala universitet  
Litteraturvetenskapliga institutionen  
Slottet ing. A0  
752 37 Uppsala  
fax: 018 / 50 31 93  
e-mail: tfl@littvet.uu.se

Bidrag på upp till 25 A4-sidor (radavstånd 1,5) tas emot av redaktionen. De skall helst vara skrivna på Macintosh, företrädesvis i programmet Microsoft Word 5.1. Eventuella noter bör vara samlade i slutet av artikeln och utformas så att separat litteraturlista *inte* behöver användas. Titlar och citat bör vara väl kontrollerade. Bidragen levereras först som utskrift, och efter eventuell antagning också på diskett, alternativt per e-mail. Korrekturändringar kan inte göras mot manuskriptet.

Prenumrationsavgift för hel årgång om fyra nummer: 150 kr, för studerande 120 kr. Lösnummerpris 50 kr. Dubbelnummer 75 kr. Nummer ur äldre årgångar, 1994 och tidigare, 25 respektive 40 kr. Lösnummer rekvideras från redaktionen genom inbetalning på postgiro 63 90 65 - 2.

Tidskriften utges av Föreningen för utgivande av Tidskrift för Litteraturvetenskap, Lund. Medlemskap i Föreningen kan erhållas mot en avgift av 10 kr.

Tidskrift för Litteraturvetenskap utges med bidrag från Humanistisk-Samhällsvetenskapliga Forskningsrådet.

Omslag: Marta Ronne

Tryckning: Fyris-Tryck AB, Uppsala

ISSN 1104 - 0556

TIDSKRIFT FÖR 3 – 4 · 1995  
LITTERATURVETENSKAP

Tjugofjärde årgången

INNEHÅLL

Anna Williams: Där allting kan ses. Familjebilder hos Mare Kandre och Anna-Karin Granberg	3
Annelie Bränström Öhman: "...den vittra organisationens intelligenspinuppa". Rut Hillarp och modernismens vanartiga kvinnor	17
Eva Heggstad: Eva Brags <i>Sjefviskhetens offer</i> . Följetongsberättelsen som fick raritetsstämpel	28
Lisbeth Stenberg: Nationen som hem. Idyll, utopi och reella kontradiktioner i Selma Lagerlöfs <i>Jerusalem</i>	47
Birgitta Thompson: Victoria Benedictssons novell "Förbrytarblod"	70
Margareta Fahlgren : "Att få eller inte få". Kvinnliga författare och litterära priser i Sverige 1945–1991	86
Debatt: Maria Karlsson: 60-talist, doktorand och feminist. Doktorander samtalar om feministisk litteraturforskning	101
Birgitta Holm: Kvinnor, kanon och kvalitet	113

Horace Engdahl, *Beröringens ABC. En essä om rösten i litteraturen* – Martin Kylhammar, *Frejdiga framstegsmän och visionära världsmedborgare. Epokskiftet 20-tal – 30-tal genom fem unga och Lubbe Nordström* – Olle Thörnvall, *Novellisten Gustaf Rune Eriks. En studie i hans liv och författarskap* – Stephan Michael Schröder, *Literarischer Spuk. Skandinavische Phantastik im Zeitalter des Nordischen Idealismus* – Ulf Lindberg, *Rockens text. Ord, musik och mening* – Bo G. Ekelund, *In the pathless forest. John Gardner's literary project* – Anders Olsson, *Att skriva dagen. Gunnar Björlings poetiska värld*

#### Från redaktionen

Årets sista nummer är ett dubbelnummer och det har också ett tema: litteraturvetenskaplig kvinnoforskning. Under denna medvetet vida rubrik presenteras här ett antal bidrag som kan belysa bredden i den forskning som bedrivs på detta livaktiga fält.

För att få en bild av kvinnoforskningens ställning inom vårt ämne samlade *TFL* i november några kvinnliga doktorander – från fem olika universitet och alla med feministiskt inriktade avhandlingsämnen – till en dags samtal i Uppsala. Detta samtal kunde komma till stånd tack vare ett bidrag från Historisk-filosofiska sektionen vid Uppsala universitet. Utgivningen av detta dubbelnummer har möjliggjorts genom ett generöst bidrag från Svenska Akademien. Ett varmt tack till våra bidragsgivare.

Till sist vill vi också påpeka att prenumerationsavgifterna för 1996 har höjts: studerande betalar i fortsättningen 120 kr för en årgång, övriga 150 kr. Inbetalningskort medföljer detta nummer.

*Claes Ahlund och Margareta Björkman*

ANNA WILLIAMS

## Där allting kan ses

Familjebilder hos Mare Kandre och Anna-Karin Granberg

**N**ej, nej, nej och åter nej” – så inleder Mare Kandre sin roman *Aliide*, *Aliide*, som publicerades 1991 och som är en berättelse om en barndom, genomsyrad av upplevelsen av farfaderns sexuella övergrepp. Om sin familj tänker Aliide: ”De märkte ingenting. De såg ingenting. De gick i sina egna, helt avskilda världar medan hon gick i sin.” (s. 195)

Året därpå utkom Anna-Karin Granbergs bok *Där ingenting kan ses* med undertiteln ”En familjeberättelse”. Så här låter den berättelsen:

Ett barn levde med föräldrar och ett syskon i den lyckliga familjen. Där blev det lekt med, man log åt det, man tog dess sömn, man byggde en bur där det kunde tittas på. Man matade det med söta karameller, man penetrerade det oralt. O Ljuva Dröm att vara Allt för dem. Att bära dem till lyckans land, att göra deras dagar ljusa, att inte vara deras vredes källa. (s. 10 f.)

I den svenska samtidslitteraturen är den slutna, sargade eller splittrade familjen ett återkommande tema, ofta relaterat till sexuella övergrepp och incest. Det förekommer i såväl mer som mindre uppmärksammade romaner och diktsamlingar, t.ex. av Inger Edelfeldt, Katarina Frostenson, Anna-Karin Granberg, Per Hagman, Mare Kandre, Stig Larsson och Carina Rydberg. Det är inte en slump att dessa texter kommer ut i en tid då incestuösa och andra sexuella övergrepp uppmärksammas offentligt i stor utsträckning och i skilda sammanhang. Det är ett plågsamt ämne. Det öppnar obönhörligen familjens slutna rum.

Vad är det då som sker när detta ämne förvandlas till litteratur? Vad händer med familjebilden? Hos de kvinnliga författarna är gestaltningen av övergreppet ofta sammankopplat med formulerandet av en könsidentitet – ur framställningen av över- och underordningens mekanismer växer fram en skildring av den kvinnliga identitetens tillblivelse. Den processen slutar inte alltid i bilden av en individ på väg mot frigörelse eller försoning. I Carina Rydbergs roman *Osalig ande* (1990) är det signifikativt att den kvinnliga

huvudpersonen saknar kropp – Marika är efter sitt självmord förvandlad till en osynlig ande som kan betrakta sina vänner och anhöriga utan att själv bli sedd. Efter ett olyckligt liv fyllt av destruktiva förhållanden (hennes mor ser henne som misslyckad, hennes man bedrar henne, styvfadern förgriper sig sexuellt på henne, hon har ett incestuöst förhållande med sin tvillingbror Carl som är en uppmärksammas konstnär, hon misslyckas själv i sina försök som konstnär och skådespelare) fullbordas Marikas alienation i hennes död, och hon återföds dessutom i slutet av romanen – som sin brors son. För kvinnan i *Osalig ande* finns ingen utväg och fruktlösheten i Marikas utbrytningsförsök ger romanen dess stämning av kyla och distans. Våldshandlingar begås i ett slags känslomässigt vakuum och understryker den kvinnliga huvudpersonens väg mot utplåning. Det kvinnliga subjektet är uttraderat; det har ingen plats i det existerande systemet.

Andra texter skildrar ett alternativt förlopp, där berättelsens framväxt och själva skrivprocessen är intimt sammankopplade och synliga, och där det kvinnliga subjektet ges starkare konturer allt eftersom historien utvecklas. Jag har valt att se närmare på två sådana romaner, Mare Kandres *Aliide, Aliide* (1991) och Anna-Karin Granbergs *Där ingenting kan ses* (1992) – två 90-talsromaner<sup>1</sup> som skiljer sig mycket åt (bl.a. genom att Anna-Karin Granbergs bok är uttalat självbiografisk) men som båda placerar det sexuella övergreppet som det nav i berättelsen från vilket alla känslor, tankar och upplevelser strålar ut. När det gäller bilden av familjen i romanerna skulle man kunna formulera det så att den offentliga bildens yta perforeras av Aliides tiofaldiga nej på romanens första rad, och den perforeras därför att den inte visar någonting. Aliide tillägnar sig den fruktansvärda insikten att de vuxna är ”invändigt blinda” (s. 252) och ”att de ingenting kunde se” (s. 132, 259). *Där ingenting kan ses* heter Anna-Karin Granbergs berättelse – även här ogiltigförklaras alltså redan i titeln den konventionellt synliga bildens värde: den osynliggör i stället för att visa något sanningsenligt.

Överhuvudtaget är seendet, blicken och insikten centrala teman i båda romanerna. Det rör sig om en mångbottnad förträngning av seendet: familjen är inte förmögen att se vad som sker inom den och inte heller tillåter den någon insyn utifrån. Gestaltningen av denna blindhet blir ytterligt effektiv när det sexuella övergreppet görs till utgångspunkt. Det gör också att gestaltningen av huvudpersonernas gradvisa erövrande av seendet, som en kontrast till blindheten, blir lika verkningsfullt. Att erövra detta seende är i båda texterna nära förbundet med den kritiska formuleringen av en kvinnlig identitet och en egen, självständigt skapad röst.<sup>2</sup> Detta sker på olika sätt i de två romanerna.

Låt mig börja med *Aliide, Aliide*. I berättelsens början har familjen just återvänt till Sverige efter en vistelse i Nordamerika och Aliide vantrivs med tristessen i det höghusområde där familjen bosatt sig. Aliide uppfattar naturen och människorna omkring sig som stadda i förfall; hon uppehåller sig mycket vid tingens och människornas smutsighet, lukter och utsöndringar. Kongenialt sammanvävs Aliides förnimmelser av omgivningen med hennes upplevelse av sig själv, för allt eftersom handlingen framskrider ökar också Aliides

förakt och äckel inför sin egen kropp, vilket förstärks i och med att hon på olika sätt tvingas närma sig sanningen om incesten. Vistelsen utomlands har nämligen inneburit en resit och återkomsten till hemlandet är också en återkomst till tvånget att bearbeta händelsen, som inträffade innan familjen flyttade utomlands. Nu isolerar sig Aliide alltmer från familjen och vännerna. En utlösande händelse är en rutinartad läkarundersökning i skolan, till vilken Aliide kallas oförberedd. Den manlige läkarens beröring framkallar minnena av farfadern och Aliide börjar ägna sig åt rituella tvättningsceremonier och andra psykiskt betingade beteenden (s. 76 ff.). Hon gör sig dessutom ovän med sin närmaste kamrat, med vilken hon närt en skör vänskap, och hennes förnedring och isolering blir total. I romanens slut har sommarlovets kommit och familjen reser norrut för att hälsa på farföräldrarna. Aliides skräck växer, hon befinner sig i stormens öga och minnena tränger sig obevekligt fram. När de återvänt hem tystnar Aliide, hon slutar tala med sin omgivning och börjar i stället skriva ner sina tankar i en gammal kasserad kassabok. Hennes "KANSKE", "JAG VET INTE", "GE MIG DET OCH DET" och "NEJ" avslutar romanen.

Första intrycket av Mare Kandres roman är att barnets perspektiv renodlas. Konsekvenserna av farfaderns övergrepp nystas upp i den takt barnet självt tillåter. Men det är inte barnet som återger händelseförloppet: Aliides upplevelser berättas av en annan röst, som har kontroll över historien och som kan bestämmas som den vuxnare Aliide, som faktiskt bearbetat traumat och gjort det just genom att skapa berättelsen om Aliide. När Aliide i slutet av romanen står inför tvånget att minnas själva våldsdådet befinner hon sig dessutom "längst inne i den vindlande berättelse som var hennes egen" (s. 263). Därför är *Aliide, Aliide* också en roman om skrivandets villkor, om erövrandet av ett kvinnligt språk, om skrivprocessen. När Aliide nått in i det mörkaste och vågat lyfta fram minnet ur detta mörker, då har hon också tillverkat ett språk med vilket det mörkaste kan beskrivas. Resultatet är själva romanen. Symptomatiskt nog är det just avsaknaden av ord och språk som är akut för Aliide i berättelsens början:

Men det gick ju överhuvudtaget inte att med de vanliga ordens hjälp ge namn åt detta tillstånd. De ord hon hitintills använt sig av räckte helt enkelt inte till, för vad kallar man till exempel med ett enda ord skräck uppblandad med hjälplöshet, kryddad med bara en aning död och ett stort mått förtvivlan? Vad kallar man detta? Nej, det fanns inget ord. (s. 81)

Och romanens slutord gestaltar språkets utveckling: berättelsens inledande nej har modifierats, berikats och utvidgats med en viljesats. Ett skrivande subjekt agerar: "KANSKE, skrev hon. JAG VET INTE; skrev hon, GE MIG DET OCH DET. NEJ, skrev hon också [...]" (s. 272).

Projektet för romanens huvudperson är således att skapa en ny bild och att avhända sig den gamla som pålagts henne: bilden av henne själv som skyldig,

oduglig, värdelös, motbjudande och förtappad. Samtidigt har detta projekt en större räckvidd, som rör hela romanprojektet. Det gestaltar den förnedrade, underordnade kvinnans väg in i sitt språk; hennes konstruktion av ett eget språk som kan ge henne redskap att definiera det egna jaget och därmed jagets position i en hierarki av maktrelationer. Romanen beskriver flickans väg mot vuxenlivet och medvetandet om samhälleliga könsstrategier och dominansförhållanden. På romanens första sida längtar flickan Aliide tillbaka till den "paradisiska tillvaro" (s. 5) som det nya landet erbjöd, en oskuldsfull vistelseort där bearbetningen inte hotade henne och där hon kunde tillägna sig ett nytt språk som inte var befläckt av övergreppet. Det är en dubbel bild: dels erbjuder henne engelskan ett eget språk att upptäcka själv, där orden får de innebörder hon ger dem, och detta pekar framåt mot romanens skildring av Aliides egen språktillägnelse. Men samtidigt räddar henne det nya landets språk undan bearbetningen och mötet med det outhärdliga. Tillbaka i hemlandet inleds vuxenblivandets process. Från denna punkt beskriver romanen en resa in i det språk som *både* tvingar fram ett möte med smärtan och ångesten och erbjuder en förlösande befrielse.

Bilden av familjen i *Aliide, Aliide* är en konsekvent genomförd motbild som ställer det utsatta barnet i centrum. Aliides egen familj förmår inte se och den misshandlade skolkamraten Sunas hem upplevs av Aliide som i upplösning; rummet där de vistas "höll på att sluta sig om familjen" (s. 21). Det är överhuvudtaget i bilder av slutenhet och sönderfall, blindhet och tystnad som familjen beskrivs. Moders- och fadersfigurerna är hotande och bortvända, de har alltid övertaget och tar gestalt som den dominerande parten i ett maktspel där barnet alltid är förloraren. Incesten som maktdemonstration återspeglar sig på så sätt i barnets alla vuxenrelationer och det får därmed relevans som en mer generell beskrivning av förhållandet mellan över- och underordning. Men här blottläggs inte bara offrets maktlöshet utan även förövarens/maktutövarens låsning: i den yttersta akten, själva övergreppet, är farfaderns blick bortvänd och hans ansikte beskrivs i övrigt alltid som helt slutet, onåbart och känslöbedövat. I en skarp beskrivning av klasskamraten Sunas hem företar sig föräldrarna en grym lek med dottern Suna: de kastar saker på henne som hon vant och vigt väjer undan för. Men i denna maktutövning framstår föräldrarna (förövarna) i sin instängda lägenhet lika fastlåsta som offret (s. 22). När Aliide är barnvakt för grannens spädbarn prövar hon själv tanken att tillfoga barnet skada och i en intensiv scen skildras offret Aliide som en våldsverkare, vilket kastar ljus över hela den komplicerade räckan av övergrepp och förnedringar som präglat varje våldsutövare.

När hon stått så länge nog och hetsat upp sig och fyllts än med vämjelse och hat och än, strax därefter, ögonblickligen, med något slags vettlös skörhet, gick det, tvärsigenom allt detta, upp för henne att MAN JU FAKTISKT, OM MAN SÅ ÖNSKADE, KUNDE GÖRA VAD SOM HELST MED DETTA BARN! [-] MAN KAN GÖRA VAD SOM HELST MED ETT SÅ LITET BARN, VAD SOM HELST, INGEN KOMMER ÄNDÅ, NÅGONSIN, ATT KUNNARÄDDA



DET FRÅN EN, DET KOMMER ÄNDÅ ALDRIG ATT KUNNABLI NÅGRA  
MINNEN AV DETTA, BARA ETT MÖRKER OCH STOR FÖRVIRRING  
SOM FÖRTÅR — [—] Hon knöt nävarna och tänkte, nästan triumferande, men  
ändå i grunden förtvivlat —  
DIN LILLA JÄVEL!

Och hon kände till sin förtvivlan att hon nog måste döda ungen här och nu, i denna  
stund, få bort den ur livet och världen en gång för alla, göra sig kvitt den, detta  
lilla vämlösa, svaga som vem som helst kunde göra vad som helst med, för först  
när detta var gjort skulle allt bli frid och fröjd inom henne och hon skulle åter våga  
leva på en människas sanna vis. (s. 210 f., 213)

Aliide existerar i den tänkta våldsutövningen både som förövare och utsatt; hon kan mitt i sin destruktiva önskning också söka sig tillbaka till den smärta hon själv upplevt och gå in i ett slags symbios som tillåter henne att bearbeta sitt eget trauma. Aliide identifierar sig med spädbarnet och genomlever dess sårbarhet.<sup>3</sup> Genom denna terapeutiska handling kan hon också komma till insikt om den frigörelseprocess hon måste genomgå.

Samma koppling mellan makt och ett känslomässigt bristtillstånd framträder i de framställningar av fäder och mödrar som förekommer i romanen. Inte en enda modersgestalt i romanen är tilltalande eller initiativtagande. Gårdens småbarnsmammor är passiva, loja och missnöjda. Aliides mamma fungerar inte som någon kvinnlig förebild för dottern; i stället bejakar hon strukturerna genom att anpassa sig och tuga. Hon framställs som en kvinna som är bunden vid – och låter sig bindas av – genuskontraktet.<sup>4</sup> Hon tilltalar Aliide ”utan att lyfta blicken från den tvätt som hon stod vid bordet och vek ihop” (s. 131). Hon är underordnad, beroende och emotionellt handikappad; hon avreagerar sig på disken och skåpsdörrarna i stället för att konfrontera Aliide och se hennes trauma. Samma mönster överförs så till Aliide, som på barnets vis skuldbelägger sig själv och börjar hata sin kropp och hela sitt kvinnoväsen. Även hon vänder vreden inåt. Och likaså renodlas föreställningen om fadern som ett med sin konventionella roll. Pappan i grannfamiljen super och misshandlar sin familj; Aliides far plockar passivt med sina arbetspapper och plötsligt ser hon i sin egen far likheterna med farfadern, den allsmäktige, krossande mansgestalten, och fadern görs därmed medskyldig på grund av sin blindhet och passivitet. Genom att driva beskrivningen av mödrarna och fäderna in i groteskens domäner övergår de från att vara individer till att bli typer som hjälper Aliide att hantera verkligheten, att förenkla den till svart och vitt på sagans terapeutiska vis. Aliides reaktioner skildras enligt det psykoanalytiska mönster som beskriver barnets psykiska respons på mångfalden av känslor som invaderar det: det kaotiska måste sorteras och det sker med hjälp av ytterligheter som t.ex. gott – ont, vackert – fult.<sup>5</sup> Denna sortering gestaltas även i Aliides förhållande till sig själv, som präglas av ensidigt negativa känslor av orenhet och självförakt. Allt eftersom berättelsen och den terapeutiska läkningsprocessen fortgår blir emellertid Aliides upplevelse mer nyanserad. Mot romanens slut kan hon vid ett tillfälle vända sitt inledande tiofaldiga nej till ett trevande femfaldigt ”ja, ja, ja, ja, ja!” (s. 197), då hon

vågar pröva tanken på föräldrarnas kärlek. Och på sista sidan beskrivs hennes historia som "motsägelsefull" och livet som "underligt, med många dolda gånger och frågar som man inte kände till eller ens varit i närheten av!" (s. 272). En mognad har ägt rum.

Denna mognad rör också den kvinnliga identiteten. *Aliide*, *Aliide* skildrar nämligen på en nivå den kvinnliga socialisationsprocessen och konstruktionen av ett kön. I det samhälle som *Aliide* växer upp överförs mödrarnas passivitet och artificiella ytor på döttrarna.<sup>6</sup> *Aliide* önskar länge att hon kunde bli som kamraten K, en "Riktig Flicka", hon försöker vid flera tillfällen att kontrollera sig och hämma sin personlighet, men hon lider alltid nederlag. Det ligger nära till hands att utläsa detta initiala, aldrig utskrivna K som symbolen för den traditionella Kvinnan: K bär oklanderliga, söta flickkläder (skära, vita) och är ren från topp till tå: "Varken smuts eller kaos tycktes fästa sig vid henne [...]" (s. 23). *Aliide* förvivar över sin egen ofullkomlighet i förhållande till K och både sin starka kreativitet och sin oresonliga vrede tolkar hon till sin egen nackdel, som vidriga karaktärsdrag (s. 24 ff.). Särskilt önskar hon rikta sin destruktiva ilska mot mamman, hon vill förstöra saker som betyder mycket för mamman, hon vill skada den modersgestalt som för henne inte är mer än en roll (s. 24). I och med detta läggs en annan skildring över den som förmedlas genom *Aliides* synvinkel. Den kvinnliga frigörelsen börjar i revolten mot rollen, mot den yttre förställning som skär av kvinnornas rörelsefrihet. Allt eftersom berättelsen fortskrider sker *Aliides* successiva frigörelse från detta kvinnoideal. Det inbegriper smärta; hon skär av den emotionella relationen till mamman och hon måste acceptera att hon inte är någon Riktig Flicka som K, vilken hon så småningom tvingas bryta kontakten med. Men det innebär även ett fruktbart identifieringsarbete. *Aliide* söker det som finns under och bakom rollen. Vid ett tillfälle hittar hon några av mammans brev, "skrivna på mammans obegripliga modersmål" (s. 146). Mamman är uppvuxen i ett annat land med ett annat språk, men upplysningen kan också läsas så att *Aliide* värdjer sig mot den kvinnoroll mamman representerar. De talar inte samma språk. Ganska snart inser *Aliide* vidare hur skadad och kuvad K är av den förklädnad som pålagts henne, och definitionen "Riktig Flicka" laddas med ironi då den kopplas till den K som uppvisar "ett mer kuvat, strikt uppförande" (s. 52 f., 90). Ironin vilar även över den katalogartade beskrivningen av hur en "Riktig Flicka" måste vara, en beskrivning som fokuserar den manliga bilden av den ideala kvinnan som inte minst genomsyrat litteraturen genom tiderna. Stillhet, tystnad, behärskning, lydnad, söthet, mildhet, ödmjukhet innefattas i denna bild (s. 92). När *Aliide* vid ett av sina försök att vara den Riktiga Flickan går ut iklädd finklänning, lackskor och uppsatt hår, förmedlar hon underordningens konsekvenser: hon upplever att hon inte kan lita på omvärlden. Genom sitt flickpansar ser hon tillvaron som hotfull: "[...] det var rent besynnerligt hur bräcklig och oberäknelig hela världen plötsligt kändes när hon nu gick ut i den, klädd i den gröna klänningen utan ärmor, i skepnad av en Riktig Flicka" (s. 93). Hela kvinnans världsbild och därmed hennes handlingsberedskap påverkas av den konventionella kvinnligheten. Själva romanen gestaltar däremot ett

alternativ till denna patriarkaliskt konstruerade kvinnlighet. Aliide uttrycker häftiga känslor; hon är vred, förbannad och aggressiv, deprimerad och förtvivlad, hon drabbas av leda och äckel, hon ljuger ohämmat och hon äger en intensiv konstnärlig kreativitet och en analytisk förmåga. Men för denna utlevande kvinnogestalt finns ingen förebild i romanen, ingen samhällelig kontext. Aliide måste först vända sin utlevelse till inåtvänt självförakt.

Aliide måste vidare fråga sig om familjen och hemmet: "Vad var det här egentligen för ett ställe?" (s. 83). Och det är just hennes känsla av alienation som leder henne till att analysera familjens strukturer och mönster. Mot slutet av berättelsen kan hon distansera sig och bestämma sig för att inte vara en del av den slutenhet som familjen uppvisar. Att hon skulle inbegripas i och acceptera detta slutna rum förefaller henne till och med "skrattretande absurt" (s. 259). Själv vill hon se och tala.

Det är på många sätt rimligt att läsa Mare Kandres roman som en strukturell och inte enbart en individualistisk analys, som en berättelse om skapandet av en kvinnlig identitet där huvudpersonen blir politisk i sitt personliga öde. Ett centralt avsnitt (som också är placerat precis i textens mitt) understryker en sådan läsning. Aliide hittar ett fotografi av sin mormor som föranleder henne att reflektera över sin släktskap med denna kvinna. Fotografiet är ett barndomskort och de utseendemässiga likheterna mellan Aliide och mormodern är stora. Inte bara vad gäller det yttre finner Aliide likheter, hon utläser dessutom att den ljuslockiga, spetsklädda flickan som placerats mellan sina två äldre bröder var, liksom Aliide, "arg, mycket ursinnig, det var tydligt det!" (s. 147). För Aliide blir mötet med bilden ambivalent. Dels upplever hon en påtaglig kontakt med denna representant för en tidigare generation, dels ger det upphov till tankar om hennes egen reproduktiva förmåga. Det förflutna och framtiden smälter samman med hennes eget nu och hon ser plötsligt sig själv som en del av det kvinnliga kretsloppet, vilket skrämmer henne oerhört. Hela hennes livstids olika åldrar, "alla de övriga kropparna" (liksom dödens kropp) ligger bidande i hennes flickkropp, som dessutom bär på nya kroppar som skall födas fram ur henne, hon skall "sönderslitas inifrån av nästa stycke kropp" (s. 150). På ett ytterst talande sätt skildras hur Aliide påtagligt upplever sig som bärare av ett kvinnligt arv både framåt och bakåt i tiden – det finns inom henne som en reell tyngd. "Denna kropp som var hennes nu var ju bara som toppen av ett isberg!" (s. 150) Det är ett återkommande tema hos Mare Kandre, särskilt tydligt utfört i romanen *Quinnan och Dr Dreuf* (1994), där en kvinnlig patient på analyssoffan hos den manlige psykoanalytikern Dreuf erinrar sig kvinnohistoriens alla fasanfulla perioder som hade hon själv genomlevt dem.

Aliide upplever först detta som en djupt negativ determinism. Hon känner sig hjälplös och bunden och äcklas senare vid åsynen av gravida kvinnors "groteskt uppsvällda kroppar" (s. 185). Men insatt i romanens sammanhang ser vi hur denna scen tjänar till att både placera in Aliide i en tradition och formulera hennes uppror emot densamma. Genom sin bearbetning, analys och reaktion motsätter hon sig en traditionell inplacering och tecknar med sin

berättelse en annan kvinnobild. Redan vid betraktandet av fotografiet på den lilla mormorsflickan iakttar Aliide inte bara likheter utan också skillnader mellan sig själv och mormodern. Det finns ett mörker kring bilden av mormodern, "en förstämning som ännu inte riktigt hunnit samla sig runt Aliide, och kanske heller aldrig skulle komma att göra det, eftersom den hörde en helt annan, mycket mörkare tid till" (s. 147). Mormoderns upproriska vrede kuvades. Aliides resulterade i hennes egen berättelse, som griper in i historien.

På liknande sätt axlar Aliide det tunga oket av det allomfattande lidandet (inbyggt till och med i hennes namn); alla övergrepp och skändningar som de svagare under historiens lopp utsatts för. Hon kan inte uthärda tanken på alla ihjälslagna sälungar, mördade barn och skändade småflickor som hon bland annat läser om på löpsedlarna. Detta ställföreträdande lidande leder dock till något annat än bara förlamning. Aliide föreställer sig handlingsförloppet vid mordet och övergreppen och sätter därmed ord på sin egen upplevelse. (s. 189 ff.) Det är en projicering som förlöser hennes sorg och ger henne styrka att möta sitt eget förträngda förflutna.<sup>7</sup> Övergreppet och underordningen har fräntagit henne hennes könsidentitet – Aliides självbild uttrycker vid ett tillfälle denna könsalienation; hon tycker sig vara "av intet mänskligt kön, ett mellanting, varken djur eller riktig människa" (s. 197). Hon omvandlar dock sin passivitet till motstånd och revolt mot en sådan utdefiniering. Förloppet skildras som seendets gradvisa vidgning, som blicken som öppnar sig i blicken, som i sin tur öppnar sig för ytterligare en blick... (s. 185) – precis som berättelsens uppbyggnad i form av det successiva framskridandet mot utsägandet av sanningen och återerövrandet av identiteten. Texten som blick och som det rum där allting kan ses.

Vid berättelsens slut är Aliide ett skrivande subjekt som har skapat sin egen historia med sig själv som huvudperson och med en teknik och form som korresponderar med denna frigörelseakt. Aliide är i själva verket den enda i hela romanen som bearbetar sina upplevelser och som ger uttryck för sin smärta och sin förnedring. På så sätt illustrerar romanen en aktiv handling där själva skrivandet är den revolterande aktivitet som omdefinierar det kvinnliga. Den sällar sig därför även till den kvinnliga romantradition som undersöker och formulerar vad det innebär att vara skrivande kvinna. I sin gestaltning går den bortom den typiserande dikotomi av ängel och monster som den manliga litterära traditionen format kvinnligheten till, för att använda Susan Gubars och Sandra Gilberts resonemang. I Mare Kandres roman utforskas begreppet "attempting the pen"<sup>8</sup>, och det resulterar i en historia om det kvinnliga skapandets förutsättningar och konsekvenser.

\*

Anna-Karin Granbergs skildring *Där ingenting kan ses* är en berättelse av en annan karaktär. Den är uttalat självbiografisk och har fått sin fristående fortsättning i romanen *Längre bort än hit* (1994). Den första boken följer

huvudpersonen Anna-Karins liv från spädbarnstiden och främst fram till uppbrottet från hemmet i tonåren, men den kommenterar också Anna-Karin i skrivande stund, då hon är drygt trettio år (boken utkom 1992). *Längre bort än hit* berättar om tiden från nittonårsåldern fram till författarens nutid och uppehåller sig mycket vid Anna-Karins väg genom alkoholism och självförnedrande förhållanden, men också vid hennes begynnande författarskap.

Anna-Karin Granberg debuterade som poet och redan i sin lyrik kretsar hon kring våldet och det utsatta barnet, t.ex. i diktsamlingen *Ankmors sagor* (1990).<sup>9</sup> Hennes första roman *Där ingenting kan ses* tar steget fullt ut och formulerar ett personligt vittnesbörd. Romanen är en barndomsskildring som beskriver hur både mamman och pappan utsätter barnen för sexuella övergrepp och annan fysisk och psykisk misshandel. Den berättar om det utlämnade barnets väg genom misären fram mot drogmissbruk, alkoholism och självmordförsök och den slutar med att Anna-Karin lyckats publicera två diktsamlingar. Den beskriver också hur förhållandet med livskamraten Karin varit en förutsättning för bearbetningen av barndomens helvete och därmed också för Anna-Karins prosadebut.

Anna-Karin Granberg arbetar alltså även hon med seendets gränser och möjligheter, men hennes skildring är inte gestaltande i samma grad som Mare Kandres. Främst framträder den skönlitterära prägel i sovringen och sorteringen av episoder samt i berättelsens genreblandning. Dikter, berättande prosa och prosalyriska stycken avlöser varandra. Tillbakablickar varvas med kommentarer ur nutidsperspektiv, barnets förvirring ställs mot den vuxna kvinnans analys av situationen. Faktauttalanden av psykologisk art förekommer, t.ex. om ett barns reaktioner på sexuella övergrepp, liksom konstaterande insikter om de personliga erfarenheterna i relation till allmänmänskliga behov: "Jag har aldrig haft några förebilder att forma min världsbild och självuppfattning efter." (s. 140). Här utsägs det som gestaltas i Mare Kandres roman. Återerövrandet av de förträngda minnena beskrivs i denna uppläggning; berättelsen presenteras inte på en harmoniskt upplagd prosa, utan formen splittras upp, ämnet prövas i olika framställningssätt. Skildringens styrka ligger främst i den nakna ton den lyckas skapa genom att kontrastera det svårhanterliga stoffet mot den behärskade berättarrösten. Ordet "jag" är av naturliga skäl mycket vanligt förekommande. Det fungerar dels i självidentifierande syfte och dels som en självsvåldig handling: här, i denna berättelse, får det tidigare uttraderade jaget inta den centrala platsen. Med hjälp av lakoniska formuleringar och ett retoriskt avskalat skrivsätt skapar romanen sin egen retorik, som till dels måste avskilja sig från terapeutiska eller förmildrande formuleringar. Jaget karakteriseras genom denna retorik:

Det enda pappa gjorde som jag kan respektera var att han dog förhållandevis tidigt. Jag tycker man ska avliva incestföräldrar eller åtminstone spärra in dem på livstid. (s. 40)

I sådana formuleringar gestaltas det drabbade jaget. De säger mer om vad jaget erfarit och hur det formats av sina erfarenheter än vilka åsikter det egentligen uttalar. Det gestaltar en process där orden erövrar och tas i besittning av den länge kuvade. Ett jag tar form.

Folksagan tjänar vid några tillfällen som både tematisk och språklig inspiration i romanen. Berättelsen tillämpar inledningsvis sagans narrativa teknik, vilket här signalerar till läsaren karaktären hos denna barndoms-historia: den markerar att den inte ämnar överlämna något bidrag till barndoms-skildringarnas schablongenre. I stället används sagans satsbyggnad djupt ironiskt. Undertiteln "En familjeberättelse" ställer sin idylliskt ljusa ton mot historiens mörker och stycket som inleds "Ett barn levde med föräldrar och ett syskon i den lyckliga familjen" (s. 10 f.) följs av den fasansfulla beskrivningen av sexuella övergrepp och psykisk misshandel (se citat ovan s. 3). Det är ett effektivt stilgrepp som tvingar till reflektion inte bara över denna självbiografiska skildring utan även över språkets innebörder och nyanser.

Dessutom associerar den till den mångbottnade folksagan om skönheten och odjuret; i det här fallet agerar huvudpersonen själv båda rollerna och utvecklas i sin självuppfattning från objekt/monster till subjekt/älskansvärd kvinna. I romanen, liksom i sagan, fungerar kärleken som förlösande kraft. Detta tema återfinns även i *Längre bort än hit*, där berättaren diskuterar den klivna identiteten: hon bär inom sig både "min onda delpersonlighet jag kallar Mengele och den goda jag vill kalla Anna-Karin, [-] de två stora personligheterna, rätsidan och dess avigsida" (s. 166).

Eftersom en totalt ruinerad barndom är det centrala temat framställs modern och fadern i berättelsen endast som plågoandar. Deras beteende utmärker dem med all tydlighet som djupt mentalt störda. När barnets upplevelse gäller som den autentiska kan de vuxna objektifieras på samma sätt som barnet objektifierats av dem. Anna-Karin Granberg beskriver samma situation som Jan Myrdal i sin roman *Barndom* (1982): mamman som är psykolog utför fallstudier på sitt eget barn, antecknar dess beteende och misströstar om dess kapacitet. I Anna-Karin Granbergs berättelse finns flera liknande bilder av modern. Den tonåriga dottern visar några dikter med självmordstankar för mamman. "Hon läser dem och säger: 'Du har många litterära referenser.'" (s. 156). I båda romanerna markeras starkt att barnet har tolkningsföreträdet. Det vi får veta om pappan, vidare, är att han våldför sig på sina barn, att han misslyckas i sitt arbete och i sina sociala relationer, att han blir alkoholist och förfaller fysiskt och psykiskt samt att han inte underlåter att tala om för sin dotter hur ful och motbjudande hon är. Om familjen står det i en dikt (i kapitlet med den tongivande titeln "Das Vaterland"): "[...] den heliga familjen/ hade låst sin dörr/ om sina hemligheter" (s. 35). Därmed är familjens hållning definierad. Det skrivande subjektet diagnosticerar föräldraobjekten, en befrielsehandling ut ur en sjuk symbios.

*Där ingenting kan ses* är en skildring av mental och kroppslig nedbrytning; alla händelser i romanen kan relateras till huvudpersonens olyckliga omständigheter. Men romanen tar sin utgångspunkt i en vändpunkt. Författaren håller

på att besegra sitt förflutna, hon är en uppmärksam poet, hon lever i ett läkande och stärkande kärleksförhållande. Därför kan också denna berättelse om barnmisshandel ses som en skildring om det kvinnliga jagets självdefinierande arbete. I framställningen av det lilla barnets reaktioner typiseras barnet och beskrivningen får därmed en allmängiltig status:

Mitt i natten kan dörren slås upp och pappa rusa in följd av mamma. Han sliter upp mig ur sängen, upp i famnen. Han är röd i ansiktet, han luktar sött, han gråter och skriker. Han säger att han och mamma ska skiljas, att han ska flytta, ibland säger han att han ska ta livet av sig. Han säger att det är för att jag är så vidrig som han måste göra de här sakerna. Jag förstår inte vad jag har gjort.

Men så är det, min vidrighet gör att människor måste dö, att de inte kan leva. Den gör att de gråter, den gör att de måste försvinna. Jag anstränger mig så mycket jag kan att inte göra fel, att vara duktig, att vara snäll och tyst. Jag är hela tiden rädd för att misslyckas, jag misslyckas hela tiden men får nästan aldrig veta vad jag gjort för fel. Det måste finnas ett slags fel som man bara har, ett slags vidrighet, som en missbildning. (s. 48 f.)

Vi kan följa barnets reaktionsmönster och Anna-Karin Granberg börjar ofta på det här sättet i en konkret episod som sedan övergår till att relatera barnets mer allmänna tankar kring sin egen skuld och personlighet. På så sätt läggs huvudvikten vid subjektets seende och det är huvudpersonens utveckling som är intressant, inte de faktiska turerna i varje återgivet händelseförlopp. I linje med detta typiseras också föräldrarna, som ju framställs onyanserat ur en renodlat snäv synvinkel. Barnets iakttagelser byggs in i den process som framstår som den centrala i berättelsen, nämligen framväxten och skapandet av en subjektiv identitet. I skrivandet kan textens jag formulera sig och även avvisa omvärldens definitioner.

\*

Såväl Mare Kandre som Anna-Karin Granberg uppehåller sig i sina texter vid det förtryckta barnet som offer, utsatt för den yttersta förnedringen i ett psykiskt och fysiskt underläge. Denna skildring knyts emellertid i båda fallen samman med den litterära konstruktionen av en könsidentitet: Aliide observerar den traditionella kvinnorollen och försöker gå in i den. Hennes misslyckande är inte bara föranlett av hennes svaghet och utanförskap, utan hon väljer mer och mer aktivt att förkasta vad hon ser och skapa något eget i takt med att hon erövrar ett språk för sin erfarenhet. Anna-Karin arbetar sig ut ur sitt självförakt inte minst genom skrivandet; det poetiska skapandet blir det egna rum hon behöver för att upprätta och skydda sin integritet. I både *Aliide*, *Aliide* och *Där ingenting kan ses* blottläggs en familjestruktur, ett mikrosamhälle, som hotar att förgöra alla inblandade. I sin skrivakt rensar Aliide ut familjen; den gamla kassabok hon börjar skriva i har tidigare varit föräldrarnas men hon gör den till sin: "Inte ett spår fanns kvar av föräldrarnas uträkningar" (s. 272). Det innebär inte att hon avvisar omgivningen – istället är det nu hon själv som

väljer sitt sätt att räkna ut, förhålla sig och tala: "Via denna bok kommunicerade hon nu sporadiskt med omvärlden och de sina [...]" (s. 271).

Anna-Karin avvisar tydligare den konventionella familjekonstellationen då hon väljer att bejaka sin homosexualitet och börja leva i ett lesbiskt förhållande. Vid bokens slut har det jag som med ett offensivt, våldsmetaforiskt språk önskade dödsstraff eller livstids fängelse åt incestföräldrar börjat söka sig ett annat språk som mer fokuserar det synliggjorda subjektet än dess angripare. I en diktstrof uttrycks denna växande rörelse som en utveckling från passivitet till aktiv handling:

Någonting mässade i mig, talade och bad mig  
om att inte längre hölja mig i mörker.  
Någonting sjöng för mig och fick mig att sova  
i ett kallt, klart och stilla månljus.  
Sedan var det som om jag gick ut ur en stad  
och hörde ljudet från bilar dö bort bakom mig.  
Jag fällde upp jackans krage. Jag fortsatte gå.  
Döden var inte nödvändig för att leva.  
(s. 161)

Handlingsförlamningen uttrycks rent språkligt i passiva satser (låta sig väckas, "fick mig att sova") och därefter övergår språket till aktiva verbsatser (jaget som "gick ut", "hörde ljudet", "fällde upp", "fortsatte gå"). Denna rörelse mot en allt större koncentration på identifieringen av subjektet blir än tydligare i Anna-Karin Granbergs påföljande roman, *Längre bort än hit*, som endast perifert och indirekt uppehåller sig vid föräldrarna och barndomsupplevelserna, till förmån för utforskandet av den personlighet Anna-Karin blivit och den hon är i färd med att utveckla. Redan i andra kapitlets inledning antyds denna orientering: "I detta ögonblick börjar hon lära sig synas." (s. 21)

Både Mare Kandre och Anna-Karin Granberg lyfter också ut kvinnan ur den offerposition som ett traditionellt oppositionstänkande oftast placerat henne i när maktrelationer kartläggs.<sup>10</sup> För det första gestaltas förövarens/makthavarens utsatthet – framför allt, som jag diskuterat, i Mare Kandles roman. Därmed konstrueras maktutövandets strategier i just den specifika situation som skildras; de är inte statiska utan växlar med perspektivet. Dessutom erövrar offret en maktposition när det förvärvar tolkningsföreträdet, vilket det gör då det tillägnar sig rätten att skriva och formulera verkligheten ur sin egen synvinkel. Särskilt tydlig blir ju en sådan maktförskjutning i den självbiografiska berättelsen, som offentligt beskriver det förlopp som hittills hållits dolt i familjens låsta rum. Det gör också romanernas huvudgestalter till handlande subjekt, vilket får dem att avvika från den bild av passivitet och masochism som präglar vissa kvinnobilder i samtidslitteraturen.<sup>11</sup>



---

Så kan dessa samtidsromaner sättas in i ett aktuellt sammanhang där makt- och könsstrukturer utforskas. Läser man dem ur ett perspektiv som fokuserar formulerandet av en kvinnlig identitet blir de två spännande röster om rörligheten i begrepp som makt och kön. Familjens slutna rum har i någon mån förvandlats.

## NOTER

- 1 Jag väljer att kalla Anna-Karin Granbergs text roman därför att den tydligt fikcionaliserar det självbiografiska stoffet och dessutom i undertiteln definieras som "berättelse". Den fristående fortsättningen, *Längre bort än hit* (1994), kallas roman.
- 2 Jfr Carol Gilligans resonemang om erövrandet av en kvinnlig röst, *In a Different Voice. Psychological Theory and Women's Development*. Cambridge, Massachusetts och London 1993 (1 uppl. 1982), särsk. s. ix–xxvii.
- 3 Ett liknande identitetsspel återfinns hos andra gestalter i Mare Kandres romaner, t.ex. i *Bübins unge* (1987). Se Ebba Witt-Brattström, *Ur könets mörker. Litteraturanalyser*. Stockholm 1993, s. 176.
- 4 Yvonne Hirdman, "Genussystemet – reflexioner kring kvinnors sociala underordning", *Kvinnovetenskaplig tidskrift* 1988:3, s. 54 f.
- 5 Jfr Bruno Bettelheim, *The Uses of Enchantment. The Meaning and Importance of Fairy Tales*. New York 1975, s. 74 f.
- 6 Den konventionellt kvinnliga sminkade ytan kontrasteras mot ett missnöjt och i barnets ögon hotfullt inre. När kvinnan revolterar gör hon det inåt och neråt, hon lämnar inte hemmets domäner och hon avreagerar sig på det underordnade barnet. Se t.ex. s. 166: "Kort därefter stack mamman ut huvudet ur sovrumsfönstret och skrek allt hon orkade, med en förgrovad, ihålig röst som gick illa ihop med det finskurna ansiktet och den röda, välmålade munnen [...]".
- 7 Andra scener fyller samma funktion, t.ex. beskrivningen av hur Aliide ser sin far sticka in händerna och rota runt i björnbärsbuskarna efter bär; hela tiden fäster han blicken någon annanstans (s. 234), eller när Aliide önskar att få syn på det monster som sägs bo i skogssjön vid farföräldrarnas hus – hon vill befrias och få bekräftelse genom att se "ytan klyvas av bestens ofantliga huvud" (s. 224).
- 8 Sandra M. Gilbert, Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven och London 1984 (1 uppl. 1979), kap. 1, särsk. s. 17, 35 ff.
- 9 För en kommentar till Anna-Karin Granbergs lyrik, se Clemens Altgård, "Blasfemi och epifani. Några strömningar i det sena 1900-talets svenska poesi", *Att skriva sin tid. Nedslag i 80- och 90-talet*. Red. Madeleine Grive, Claes Wahlin. Stockholm 1993, s. 24–26.
- 10 Se t.ex. Elisabeth Hästbacka, "Är kvinnor enbart offer? Teresa de Lauretis' förslag till nytänkande kring kvinnlig erfarenhet och identitet", *Tidskrift för litteraturvetenskap* 1988:2-3, s. 88–98; Christina Carlsson Wetterberg, "Från patriarkat till genus-system – och vad kommer sedan?", *Kvinnovetenskaplig tidskrift* 1992:3, s. 34–48.
- 11 Ebba Witt-Brattström, "Fula flickor, masochism och motstånd. Samtidens kvinnliga stämmor", *Att skriva sin tid. Nedslag i 80- och 90-talet*. Red. Madeleine Grive, Claes Wahlin. Stockholm 1993, s. 298–317.

ANNELIE BRÄNSTRÖM ÖHMAN

## ”...den vittra organisationens intelligenspinuppa”

Rut Hillarp och modernismens vanartiga kvinnor

Det litterära fyrtioalet markerar ett genombrott på bred front för den modernistiska poesin i Sverige. I den officiella litteraturhistorie-skrivningen har detta genombrott emellertid kommit att framstå som en exklusivt manlig affär. Fyrtiotalsmodernismens kvinnor skymtar bara undantagsvis förbi – Elsa Grave som sörling, Maria Wine som hustru, Rut Hillarp i en bildtext. På fyrtioalet var de många och fullt synliga, men sedan har alla mer eller mindre fallit utanför litteraturhistorikernas synfält. I mitt pågående avhandlingsarbete har jag undersökt orsakerna till detta litteraturhistoriska försvinnande som kollektivt har drabbat fyrtiotalsmodernismens skrivande kvinnor. Något förenklat kan man säga att det handlar om en kombination av faktorerna *genus* och *genre*. Med andra ord – det handlar om kombinationen kvinnor och modernistisk poesi.

I den här artikeln ska jag lyfta fram ett konkret fall, som tydligt belyser problematiken. Det är en poet som en gång när det begav sig blev tilldelad det föga smickrande epitetet ”intelligenspinuppa”. Vem hon är ska snart avslöjas. I den senare delen av artikeln ställer jag också frågan varför poesi – modernistisk poesi i synnerhet – är så märkvärdigt eftersatt inom den feministiska litteraturforskningen. Är feministiska litteraturforskare rädda för ”svår” poesi – och i så fall, varför? – För att ta allt i tur och ordning, vill jag dock börja med poeten, med ”intelligenspinuppan”...

### ”...den vittra organisationens intelligenspinuppa”

Året är 1953. Sveriges Författarförening firar sitt 60-årsjubileum med pompa och ståt. Alla är där, konstaterar *Morgontidningens* utsända reporter i sin rapport från festviolet: Moa Martinson, Dagmar Lange, Jan Fridegård, Maria Wine, Erik Lindegren är bara några av den samtida litteraturens kändisar som skymtar förbi. Tonen i artikeln är glättig, mild ironisk när de församlade författarna betecknas som en ”hoper vittert folk” och den vanligaste herrfrisuren för kvällen befinns vara ”en ’borgerligt’ korrekt bena”. Den harmlösa

glättigheten bryts emellertid för en kort stund av ett par rader som i sammanhanget framstår som omotiverat infama: "(...) där syntes den vittra organisationens intelligenspinuppa, den baraxlade och högt uppkammade Rut Hillarp."<sup>1</sup>

Den "vittra organisationen" som åsyftas är naturligtvis jubilarer själv, Sveriges författarförening. "Intelligenspinuppan" Rut Hillarp var då, 1953, 39 år fyllda och en etablerad författare med tre diktsamlingar och en roman bakom sig. Hon var därtill högutbildad akademiker med en fil. lic. i litteraturhistoria och sedan 1945 yrkesverksam som gymnasielärare vid Statens Normalskola i Stockholm. Parallellt med sitt förvärsarbete och sin litterära verksamhet hade hon sedan slutet av fyrtioalet också arbetat med fotografi och smalfilm. Hon var, kan man säga, ett mönstrexempel på den Moderna Kvinnan, en ensamstående självförsörjande kvinna i yngre medelåldern, mitt i en framgångsrik karriär som förenade en borgerlig yrkesverksamhet med en konstnärlig.

Men ordet var, som sagt, "intelligenspinuppa". Lösryckt från sitt tidssammanhang ter det sig kanske mest komiskt, inget att fästa sig vid, möjligen att skratta lite överseende åt. Men smakar man en stund på ordet fastnar skrattet i halsen. "Intelligenspinuppa" – ordsammanställningen framkallar bilden av en kvinna som bär intelligensen lika löst påhängd som en chic accessoir, avsedd att framhäva den "högt uppkammade" frisyren och de bara axlarna.

Ordet pinuppa har för oss – inbillar jag mig – kommit att få en oförarglig, nästan rar, klang. Vi ser framför oss 50-talets bikiniflickor med präktigt högskurna byxor som inte ens blottar naveln och rejält tilltagna bystakupor. Då, på fyrtio- och femtiotalen, var det inte så. Ordet pinuppa var en import av amerikanskans "pinup-girl", ett ord som under andra världskriget hade blivit ett begrepp genom de amerikanska soldaternas vana att sätta upp bilder av mer eller mindre avklädda filmstjärnor ovanför sina tillfälliga britsar när de låg ute i fält.<sup>2</sup>

## Pinuppan och den Moderna Kvinnan

Att ordet pinuppa på svenska ofta användes i nedsättande syfte, kan ett annat likartat exempel från 1948 demonstrera. Ett exempel som också kan ge en antydning om det rådande tidsklimatet, men som insatt i sitt sammanhang samtidigt illustrerar den ambivalens visavi kvinnoemancipationen som utmärkte den samtida kulturdebatten. Skribenten är Allan Fagerström, som snart skulle komma att bli legendarisk kultur- och chefredaktör på *Aftonbladet*. Innan jag går in på artikeln i fråga, som bär den spektakulära rubriken "Karriäristen och kurtisanen", vill jag dock dröja ett tag just vid det sammanhang den publiceras i.

Artikeln står att läsa i det fjärde numret av den 1948 nystartade tidskriften *Prisma*, det ambitiösa tidskriftsprojekt som Erik Lindegren drev fram till 1950 i bokförlaget Norstedts regi. Intressant i sammanhanget är att just detta

nummer av *Prisma*, vars underrubrik följande var *Den moderna tidskriften för aktuella kulturproblem*, hade en uttalad fokusering på kvinnofrågor och, som det heter, på "sexualproblemen". Just "sexualproblemen" belyses mest koncentrerat i en kritisk artikel om Kinsey-rapporten. Bland skribenterna i numret dominerar emellertid kvinnorna och bland dem märks flera av de kvinnliga fyrtiotalisterna: Elsa Grave, Maria Wine och finlandssvenska Solveig von Schoultz. Därtill presenteras en då rykande aktuell artikel av Simone de Beauvoir, "Kvinnan i myten", som i modifierad form skulle ingå i *Det andra könet*, som kom ut i Frankrike året därpå. Därtill presenteras Virginia Woolfs essayistiska författarskap med essän "Att vara sjuk", ledsagad av en introduktion skriven av Erik Lindegren själv.

En imponerande kvinnlig styrkedemonstration, skulle man spontant kunna konstatera inför en sådan parad av dåtida eller blivande kvinnliga stjärnor på parnassen. Men tendensen är inte entydig. Här finns, som jag tidigare antydde, tydligt avläsbara uttryck för den för tiden så utmärkande ambivalensen inför kvinnoemancipatoriska strävanden i kulturlivet lika väl som i samhällslivet i stort. Allan Fagerströms artikel är omaskerat patriarkal och anti-feministisk. "Feminismen är", skriver Fagerström, "liksom så många andra ismer, en neuros, grundlagd i barndomen genom mindre önskvärda hemförhållanden." Tidskriftsredaktören Lindegren markerar väl att märka sin distans till artikeln genom en ironiskt anstruken kommentar i baksidestexten, där han undrar om Allan Fagerström måhända hämtat inspiration av "det snabbt annalkande Strindbergsjubileet" (100 års-dagen av Strindbergs födelse skulle infalla året därpå, 1949). Viktigare än den markören är ändå det faktum att artikeln publiceras och i just detta nummer.

Ett mer subtilt uttryck för den ambivalenta hållningen finner man i Lindegrens egen text, introduktionen till Virginia Woolfs författarskap. För den nutida läsare som är något bekant med Woolf som essayist framstår textvalet som minst sagt märkligt. "Att vara sjuk" är nämligen en märkbart dämpad text av den annars så briljant förargelseväckande författarinnan. Än märkligare blir det, när man förstår att Lindegren själv inser detta. Han skriver: "Virginia Woolfs essay 'Att vara sjuk' är, som E M Forster påpekar i sin minnesskrift över sin vän, inte särskilt betydande men ger ändå en intim bild av hennes sätt att känna och vara, att leka med tankar och schabloner och ord."<sup>3</sup> (Smaka på ordvalet: "intim", "känna", "leka"..!) Försättningen av introduktionen är ambitiös och Lindegren tillerkänner Woolf den centralposition hon intog i den engelska modernismens mest legendariska avantgarde, Bloomsburygruppen. Men framställningen är dissonant – nästan försåtligt tryfferad med diminutiver: hon har ett "flickaktigt svärmeri för den elisabetanska tidsåldern", hon för "ett älskvärt småkrig" mot vissa kritiker osv.<sup>4</sup> Medvetet eller omedvetet, förmedlar Lindegren med detta, tillsammans med de inledande raderna och det nästan symboliska textvalet – *Att vara sjuk* – en bild av en sjuklig, mjuk, känslösam och något naiv flicka som knåpar och leker med orden. *Mrs Woolf*, den "tama" modernisten – som det står i ett av de engelska standardverken om modernismens historia.<sup>5</sup>

Men nu tillbaka till Allan Fagerström och hans artikel "Karriäristen och kurtisanen". Rubriken syftar på två i det moderna samhället förekommande kvinnotyper, båda i allt väsentligt att betrakta som neurotiska typer och båda påstås utgöra exempel på kvinnans fundamentala oförmåga att på ett naturligt sätt anpassa sig till det moderna samhället. *Karriäristen* är kvinnan som på grund av "allvarliga rubbningar i driftslivet" tagit sig för att konkurrera med mannen inom "den maskulina verksamhetsfären", d v s all verksamhet som ligger utanför hemmet och den privata livssfären. *Kurtisanen* är, skriver Fagerström "ett annat missanpassat exemplar" som förvisso framlever sitt liv i "överväldigande skönhet", men dessvärre en skönhet av det artificiella slag som kosmetikaindustrin tillhandahåller.<sup>6</sup>

Idé och argument för sitt resonemang har Fagerström funnit i den då omdebatterade och milt sagt reaktionära boken *Modern Woman, the Lost Sex* av Ferdinand Lundberg och Marynia F. Farnham (1947). En bok som för övrigt Simone de Beauvoir i inledningen till *Det andra könet* betecknar som "mycket enerverande".<sup>7</sup> Fagerström är uppenbarligen av en annan åsikt. Lundbergs och Farnhams, enligt Fagerström "elegant dokumenterade", tes är att det är kvinnans "snedvridna utveckling" som är "huvudorsaken till det moderna samhällets förfall". Det råder knappast någon tvekan om att Fagerström genom sitt referat av boken tar tillfället i akt att elda under sin egen vrede eller frustration över den vilseledda och neurostyngda moderna kvinnan.

I korthet går i alla fall argumentationen ut på att kvinnoemancipationen och kvinnornas därav inspirerade uttåg ur hemmen och intåg på arbetsmarknaden dels har berövat dem den "kulturella nyckelposition" de en gång ägde, dels har förvandlat hemmen till dekadenta neuroshårdar. För att demonstrera hur illa det kan gå presenterar Fagerström följande exempel på vådorna av den kvinnliga rösträttens införande i Sverige:

Vi har som bekant i Sverige en kvinnlig regeringsledamot, vars till dato enda märkbara insats är att hon kapitalt misslyckats med att skaffa landet en nationalbudget, och signifikativt är att den mest omtalade av våra riksdagskvinnor ingått i det allmänna medvetandet inte som en politisk förgrundsfigur utan tack vare epitetet "kammarens pinuppa".<sup>8</sup>

Där hade vi alltså "pinuppan" igen. Fagerström nämner inga namn och av sammanhanget framgår inte helt klart om den omtalade regeringsledamoten och riksdagskvinnan – "kammarens pinuppa" – är en och samma person. Såvitt jag förstår kan dock regeringsledamoten i fråga inte vara någon annan än Karin Kock, professor i nationalekonomi, som året innan – 1947 – hade blivit Sveriges första kvinnliga statsråd. 1948 blev hon utnämnd till folkhushållningsminister med eget departement.

Att Karin Kock vid detta tillfälle var en mogen kvinna på 57 år torde varken bekräfta eller förneka att epitetet "kammarens pinuppa" syftar på henne. Det viktiga i sammanhanget är emellertid inte att med säkerhet fastställa den

åsyftade "pinuppans" identitet. "Intelligenspinuppan" Rut Hillarp var förvisso yngre vid det aktuella tillfället, men även hon långt över den ålder när kvinnor brukar figurera på faktiska "pinup"-bilder. Åldersförhållandet är förmodligen i båda fallen, åtminstone på en underförstådd betydelsenivå, en del av måltavlan för giftpilarna. En medelålders kvinna som tror sig vara lika sexuellt tilldragande som en blomstrande ung flicka – en riktig pinuppa – drar obehagligen ett löjets skimmer över sig.

Den gemensamma tendensen i båda exemplen är hur som helst tydlig och klar. Även om Karin Kock inte är identisk med den av Fagerström åsyftade "pinuppan", så färgas hennes påstådda politiska misslyckande i samma könsspecifika kulör. Det framstår som lika "signifikant" för en kvinnlig politiker att "kapitalt misslyckats med att ge landet en nationalbudget" som att bara väcka allmänhetens intresse som könsobjekt, som "pinuppa". Den gemensamma nämnaren för Karin Kock och Rut Hillarp är att de båda är fullvuxna, självständiga och självförsörjande yrkeskvinnor. De är båda i någon mening offentliga personer. Som professor och minister är Karin Kock en representant för både den akademiska och politiska hierarkins allra högsta nivåer. I det litterära etablissemangen är Rut Hillarp en representant för det modernistiska avantgarde som alltsedan mitten av fyrtioalet kom att stå i fokus för kulturdebatten. Men de är också och framförallt – enligt den manligt dominerade offentlighetens och kulturens synsätt – kvinnor. Och som kvinnor kan de avväpnas och oskadliggöras genom att bli behandlade och bedömda som just kvinnor. När kvinnornas borgerliga yrkesroller sexualiseras, så blir de automatiskt objekt, berövade inte bara sin sociala värdighet och status utan också sin subjektivitet. En fil. lic. i litteraturhistoria eller en professur i nationalekonomi väger löjligt lätt om det sexuella attraktionsvärdet ska ange måttskalan.

Man får i detta sammanhang inte heller glömma att denna politiska reaktion måste avläsas mot bakgrund av de efterkrigsstämningar som under dessa år präglade det intellektuella och politiska klimatet också i Sverige, även om vi aldrig direkt var indragna i kriget. Det handlar om samma fenomen som vi numera svengelskt betecknar som "backlashen". I USA liksom i flertalet europeiska länder innebar ju krigsåren en explosionsartad ökning av kvinnor på arbetsmarknaden. Efter kriget, när männen återvände från sin militärtjänst, startade en ny ideologisk mobilisering för att få kvinnorna att retirera tillbaka till hemmen. Lundbergs och Farnhams bok liksom Allan Fagerströms artikel är ovanligt tydliga exempel på denna ideologiproduktion.

De två "pinupporna" är alltså varken några enstaka eller extrema exempel. Under mitt avhandlingsarbete om de skrivande fyrtiotalskvinnorna har jag stött på liknande fall otaliga gånger, om än inte alltid lika anslående formuleringar. I recensioner, i tidningsartiklar, i reportage från litterära uppläsningsaftnar osv. stöter man på detta ensidigt könsfixerade och sexualiserade betraktelsesätt så ofta att det kan betecknas som en huvudtendens i det litterära etablissemangets bemötande av en skrivande kvinna. Gång på gång recenseras och värderas kvinnors insatser för sina erotiska snarare än litterära

kvaliteter. Den amerikanska litteraturforskaren Mary Ellman gav redan 1968 denna läsattityd det betecknande namnet "fallisk" litteraturkritik. Hennes sammanfattning av huvudtendensen i denna kritik torde kunna räknas in bland den feministiska litteraturforskningens flitigast brukade citat, men jag tillåter mig att återge det ännu en gång eftersom det också är en självlysande tydlig beskrivning av hur man skapar en "intelligenspinuppa":

Books by women are treated as though they themselves were women, and criticism embarks, at its happiest, upon an intellectual measuring of breast and hips.<sup>9</sup>

### Den kvinnliga avvikelsen och det feministiska vaneseendet

Den könsstereotypa attityden i bemötandet av Rut Hillarps poesi och av henne själv som poet utgör inget unikt exempel. Däremot kan det sägas att tendensen framträder tydligare och mer konsekvent i bemötandet av hennes författarskap än i något annat jag stött på i min forskning. Tidigare har jag nöjt mig med att konstatera detta faktum utan att på djupet fråga mig varför det förhåller sig så. Den mest lättillgängliga förklaringen, den som jag själv tidigare ställt främst, är att Rut Hillarp syntes och hördes mer än sina samtida kvinnliga poetkolleger. Den lyriska fyrtiotalmodernismen var en litterär rörelse som bars upp av ett Stockholmscentrerat koteri, där Rut Hillarp var den enda kvinna som kontinuerligt syntes och deltog. Hennes konststillhörighet gav henne automatiskt en särställning i den utomstående betraktarens ögon – som avvikare, undantag eller helt enkelt icke tillhörig. Så här kunde det låta i ett reportage i *Sv D* 1949 från en uppläsningafton:

Kvällens enda kvinna, Rut Hillarp, fil. lic. och lärarinna vid statens normalskola, var klädd i svart och rött som en exotisk fjäril, och lika spröd och oförankrad var också den poesi hon läste i en mjuk och dyningsliknande rytm.

Förutom att dessa olika, mer eller mindre förvrängda, samtida mediabilder av Rut Hillarp ger ett besynnerligt intryck – än ser vi en rekorderligt titulerad akademiker, än en utmanande baraxlad "pinuppa", än en ömhetsväckande spröd liten fjärilskvinna – så är det även bilder som ger intryck av *utanförskap*. Hennes annorlundahet är så iögonenfallande att den varje gång måste benämnas och betecknas med olika besvärjelsetecken för Kvinna.

Det är m a o lätt att söka förklaringen till den i de flesta fall *negativa* särbehandling, som drabbar Rut Hillarp i samtidskritiken och i den senare litteraturhistorieskrivningen, i hennes konststillhörighet och det utanförskap som den förefaller döma henne till. Och visst, det är en förklaring som äger sin relevans, men det är inte den enda och den är framförallt inte fullständig. Att den är ofullständig inser man om man vänder sig till Rut Hillarp själv. Utanförskap är nämligen inte alls något som Rut Hillarp själv velat se som utmärkande för sin position i den fyrtiotalistiska kretsen. Tvärtom så har hon



i flera intervjuer betonat att den centrala upplevelsen för henne var en stark "vi"-känsla, en känsla av att tillhöra ett litterärt avantgarde.<sup>10</sup>

Avvikelsen, könstillhörigheten, är det intryck av den kvinnliga författaren som förblir i betraktarens ögon, det som rapporteras i samtiden och reproduceras till eftervärlden i den föregivet objektiva form som litteraturhistorie-skrivningen utgör, men det är inte en erfarenhet som i detta fall äger någon förankring i författarens egen erfarenhet. Distinktionen är viktig. Rut Hillarps "vi"-känsla är svår att hantera ur många synvinklar, inte minst för att den provocerar mitt – och förmodligen andras – feministiska vaneseende.

Jag tror nämligen att det är så att de flesta av oss feministiska litteraturvetare – kanske de flesta feministiska forskare över huvud taget? – då och då drabbas av ett vaneseende som inskränker vårt synfält så att vi ser det vi förväntar oss att se och blir blinda för det som bryter alltför mycket mot våra förväntningar. I det här fallet: här är en kvinna som är missförstådd av sin samtid och oförtjänt och orättvist bortglömd av litteraturhistorien – dags att sätta igång operation Äreräddning, att inplacera henne i det litteraturhistoriska skeende som hon uteslutits från, att visa på de förbisedda kvinnliga traditionslinjer som hon och hennes likaledes missförstådda medsyster anslutit till.

Det är en typ av vaneseende som är väsensskilt från det synsätt som exempelvis dominerar den traditionella litteraturhistorie-skrivningen såtillvida att den feministiska varianten vanligtvis innebär en *positiv* särbehandling av kvinnor. Men när vi skriver om, korrigerar och går andra varvet genom litteraturens alla möjliga historier så finns det en uppenbar risk att de kvinnliga författarskap som ställs åt sidan eller förbigås som mindre betydande eller intressanta sjunker i en ännu djupare glömska än den där de tidigare befunnit sig. Eller – som fallet är här – att vi åter riskerar att placera kvinnorna i en flickskola, där de inte alldeles säkert hör hemma eller har lust att gå.

### Modernismens vanartiga kvinnor

Jag skulle vilja påstå att Rut Hillarp tillhör samma krets av vanartiga kvinnliga modernister och intellektuella – av *filles terribles* skulle man kunna säga – som Virginia Woolf och Simone de Beauvoir. De som envisas att leka med pojkarna på pojkars vis och till och med understundom hålla med pojkarna om att flickor är fegare, tråkigare och svagare. När jag första gången träffade Rut Hillarp för några år sedan, så sa hon två saker som jag då, drabbad av det ovan nämnda feministiska vaneseendet, inte alls visste hur jag skulle ta till mig. Det ena var en fråga som hon riktade till mig – hur kunde jag välja att hålla på med hennes fyrtiotalslyrik, där det fanns så mycket av "förgudning av mannen"? Det andra var ett svar på en fråga från mig om de andra kvinnliga modernisterna betydde mycket för henne då, på fyrtiotalet. "Nej" svarade Rut Hillarp "systerskap visste jag inte vad det var förrän på sjuttioalet".

Men även om jag nu idag kan bekänna att mitt feministiska vaneseende stundtals gjort mig blind för komplikationen i min forskningsuppgift, så

kvarstår problemet. Hur ska man handskas med modernismens vanartiga kvinnor? Och härmed är jag också – och äntligen – framme vid den fråga jag inledningsvis utfäste mig att diskutera. Nämligen: Är feministiska litteraturforskare rädda för "svår" poesi – och varför, i så fall? Dessa frågor hör ihop, inbillar jag mig – de vanartiga kvinnorna och den "svåra" poesin. Frågorna är måhända kontroversiella och de är definitivt komplicerade. Det får emellertid inte bli någon förevändning att låta bli att diskutera dem.

Poesin först. Under mitt arbete med fyrtiotalskvinnorna har jag inte kunnat undgå att reflektera över hur försvinnande få större feministiska arbeten som ägnats åt kvinnliga modernistiska poeter.<sup>11</sup> Gunilla Domellöfs, Ebba Witt-Brattströms och Birgitta Svanbergs avhandlingsarbeten om trettiotalets kvinnliga prosamodernister saknar ännu motsvarighet på den lyriska modernismens område.<sup>12</sup> Feministisk litteraturforskning har av någon anledning hittills nästan varit synonymt med roman- eller prosaforskning. Detta gäller i synnerhet på svenskt område men reflexionen kan även i relativ mening överföras till ett internationellt perspektiv. Poesin och i ännu högre grad den modernistiska poesin förefaller omgiven av ett avskräckande strålfält som få dristar sig att överträda.

Det behöver väl knappast sägas men bör väl ändå för tydlighetens skull påpekas att forskningsläget är diametralt motsatt vad de manliga lyriska modernisterna beträffar, fyrtiotalsmodernisterna inte minst. På svenska finns redan fyra avhandlingar om Erik Lindegren för att bara nämna ett exempel. De få kvinnor som hittills valt att skriva avhandlingar om modernistiska poeter har väl att märka valt manliga poeter.<sup>13</sup>

Utan att på något sätt förringa dessa forskningsinsatser, frågar jag mig ändå varför. Är de kvinnliga forskarna rädda för kvinnliga poeter? Måhända är det inte den "svåra" poesin i sig som utgör det avskräckande momentet. Är det kvinnorna, de vanartiga och i många fall ur feministiskt synvinkel föga "politiskt korrekta" kvinnorna som anslöt sig till den lyriska modernismens exklusiva projekt, som stör och skrämmer de feministiska forskarna? Rädsla eller ej, ett besynnerligt faktum bland många att begrunda är att när Julia Kristeva – feministisk guru för bl a många nordiska litteraturvetare – skriver om modernistisk poesi så lyser kvinnorna helt med sin frånvaro. Vill man fortsätta fundera på saken så kan man också fråga sig hur det kommer sig att det på svenska kommit tre avhandlingar om Edith Södergran men ingen ur feministiskt perspektiv? Vem är rädd för Edith Södergran?

Ett snällt, och inte alldeles osant, svar är att forskningsfältet är enormt och att det feministiska om- och nyskrivandet av litteraturens historier än så länge bara har inletts och att det förvisso också är så att självkritiken under det senaste decenniet har integrerats på ett betydligt ärligare sätt än tidigare i det vetenskapliga arbetet. Takhöjden har ökat. Men vill man inte bara vara snäll, så kan man – som jag nu alltså envisas med att göra – upprepa ursprungsfrågan: Är feministiska litteraturforskare rädda för "svår" poesi?

### En opassande genre för kvinnor?

Ett möjligt svar kan man få av en av de vanartiga, av Virginia Woolf. Det är inget särskilt snällt eller bekvämt svar, men det rymmer sitt uns av sanning. I essän "Letter to a Young Poet" från 1932 skriver hon att poesi är och förblir en opassande genre för kvinnor – inklusive henne själv – så länge som kvinnor förvägras eller saknar samma utbildning som män. En roman är mindre koncentrationskrävande, den går att ta upp och lägga ifrån sig som ett handarbete, vilket är en omöjlighet med poesi. Med andra ord, poesin är en alltför intellektuellt krävande genre för att kvinnor, som saknar högre utbildning, ska mäktat att gripa sig an uppgiften att bli poeter. "She was trained to be a novelist and not to be a poet", skriver Virginia Woolf. Är det männe så att vi feministiska litteraturvetare – vår höga utbildning till trots – anfäktas av samma uppfattning i relation till valet av forskningsobjekt – att vi lämnar poesin till pojkar och håller oss till de mer handarbetsvänliga genrererna?

Naturligtvis måste man uppfatta undertonen av vrede och av vanmakt för att rätt förstå vad Woolf egentligen menar. Det intellektuella underlägsenhetskomplex som hon 1932 tillskrev alla litterärt aspirerande kvinnor var i högsta grad hennes eget. Livet igenom led hon av den "tebjudningsfostran" som blev hennes och många andra överklassdöttrars substitut för de universitetsstudier deras bröder erbjöds.

Precis som många av de andra kvinnorna, som jag här betecknar som de vanartiga, talar emellertid Virginia Woolf med kluven tunga. Hon blottlägger skickligare än någon annan gjort vare sig före eller efter henne, de sociala mekanismer och politiska ställningstaganden som ligger bakom exempelvis den genrehierarki som kom att bli rådande inom modernismen, med den "svåra" poesin som den riktiga högstatusgenren. Men i nästa andetag hör man henne godkänna denna hierarkis legitimitet – poesi är svårare än prosa, män är bättre författare än kvinnor.

Samma kluvenhet talar ur Simone de Beauvoirs storverk *Det andra könet*, som alltså utkommer 1949 och kan ses som tillhörig samma intellektuella tidsklimat som fyrtiotalmodernismen. Den norska litteraturvetaren Toril Moi framhåller i sin bok *The Making of an Intellectual Woman*, en som jag tror det kommer att visa sig banbrytande nyläsning av Simone de Beauvoirs verk, hur franska intellektuella av båda könen närmast undvikit att befatta sig med de Beauvoir. I kapitlet som behandlar receptionen av Beauvoirs verk menar Toril Moi att de poststrukturalistiska feministerna – Kristeva, Cixous, Irigaray m fl – helt enkelt dömer ut de Beauvoir för att hon är "a phallic woman, complicit with the dominant forms of masculine power".<sup>14</sup>

Den "falliska kvinnan" skulle kunna ses som en annan uppenbarelseform av "intelligenspinuppan". För Rut Hillarp och Simone de Beauvoir, för Virginia Woolf före dem och för många andra av modernismens skrivande kvinnor, så

ledde det intellektuella och konstnärliga identitetskapandet in i en återvändsgränd, en kulturell paradox, som dömde dem till ett dubbelt utanförskap. Deras intressegemenskap med de manliga författarkollegernas projekt eller deras identifikation med en "vi"-känsla över könsgrensarna, drev dem till att avgränsa sig eller markera ett avstånd från de mindre upplysta eller självständiga medsystrarna. Men samtidigt så drivs de obevekligen ut ur det manligt dominerade avantgardets "vi"-gemenskap genom att ständigt läsas och bemötas som kvinnor i första hand och intellektuella eller författare i andra hand.

"Intelligenspinuppan" är med andra ord en hybrid alstrad ur en kulturell paradox. Det är den paradoxen vi feministiska litteraturforskare måste undersöka för att komma över och slutligen lära oss bernastra vår rädsla för "svår" poesi – och för modernismens vanartiga kvinnor.

## NOTER

- 1 Östling, "Svenska akademien erövrade av 60-årig fackförening", *MT* 23/5 1953.
- 2 Jfr *Svenska Akademiens Ordbok XX* (Lund 1954), p 907. Här bekräftas att bruket av ordet oftast är "ngt nedsättande".
- 3 Erik Lindegren, "Virginia Woolf som essayist" i *Prisma* 1948:4, s 34.
- 4 *Ibid*, s 35.
- 5 Malcolm Bradbury & James McFarlane, *Modernism. A Guide to European Literature 1890–1930*, London 1976, s 639.
- 6 Allan Fagerström, "Karriärsten och kurtisanen", *Prisma* 1948:4, s 86.
- 7 Simone de Beauvoir, *Det andra könet* (1949), Stockholm 1986, s 10.
- 8 Fagerström, s 85.
- 9 Mary Ellman, *Thinking About Women*, 1968. Här citerat efter Toril Moi, *Sexual/Textual Politics*, 1985, s 33.
- 10 Se t ex Marie Silkeberg och Magnus William Olsson, "Modernismens kvinnor. Kvinnornas modernism. Rut Hillarp / "Ett porträtt" i *Aftonbladet/Kultur* 1992:16.
- 11 Innan Eva Lilja 1991 publicerade sin bok om Sonja Åkessons poesi, *Den dubbla tungan. En studie i Sonja Åkessons poesi*, var Edith Södergran den enda kvinna bland de svenskspråkiga lyriska modernisterna som ägnats någon omfattande separat studie. Kring Södergrans författarskap har den akademiska uppmärksamheten varit desto större, men väl att märka saknas ännu större arbeten ur ett feministiskt eller könsteoretiskt perspektiv. En mångfald essäer och uppsatser finns dock att tillgå. Birgitta Holm har publicerat flera kortare essäer om bl a Södergran, se t ex "Begär och modernism" i *Edda* 1993:1. Ebba Witt-Brattström ägnar tre Kristeva-influerade analysavsnitt åt kvinnliga modernistiska lyriker (Edith Södergran, Hagar Olsson, Katarina Frostenson, Ann Jäderlund) i sin essäsamling *Ur könets mörker* (1993). Genom ett antal pågående forskningsprojekt kan man förhoppningsvis skönja att fler större studier är att vänta. Bl a pågår i Göteborg sedan ett antal år tillbaka ett projekt om kvinnliga poeter under ledning av Eva Lilja, som själv behandlar Elsa Graves senare diktning.
- 12 Gunilla Domellöf, *I oss är en mångfald levande. Karin Boye som kritiker och prosamodernist*, diss. Umeå 1986, Ebba Witt-Brattström, *Moa Martinson. Skrift och drift i trettioalet*, diss. Stockholm 1988, Birgitta Svanberg, *Sanningen om kvinnorna. En läsning av Agnes von Krusenstjernas romanserie Fröknarna von Pahlen*, diss. Uppsala 1989.
- 13 Jfr t ex Birgitta Holm, *Gösta Oswald. Hans liv och verk och hans förbindelse med det svenska fyrtioalet*, diss. Stockholm 1969, Carola Hermelin, *Vinteroffer och Sisyfos. En studie i Erik Lindegrens senare diktning*, diss. Uppsala 1976 och Nina Burton, *Mellan eld och skugga. Studier i den lyriska motsägelsen hos Werner Aspenström*, diss. Stockholm 1984. Observera även att Gunilla Domellöfs i not 12 nämnda avhandling om Karin Boye fokuserar författaren som "kritiker och prosamodernist", inte som poet i första hand.
- 14 Toril Moi, *Simone de Beauvoir. The Making of an Intellectual Woman*, Oxford UK & Cambridge USA 1994, s 77.

EVA HEGGESTAD

## Eva Brags *Sjelfviskhetens offer*

Följetongsberättelsen som fick raritetsstämpel

Den 10 juli till den 9 oktober 1868 publicerades *Sjelfviskhetens offer* som följetong i *Göteborgs Handels- och Sjöfarts-Tidning*. Där berättas historien om en ung och rik arvtagerska med filantropiska intressen, som enleveras av en man hon inte älskar och tvingas till giftermål mot sin vilja för att till slut bringas om livet av sin make, då han förälskat sig i en annan kvinna. Men berättelsen innehåller också ett moment av äkta och ren kärlek. Innan hjältinnan dör möter hon den anspråkslöse och ädle polyhistorn, professor N\*\* från Uppsala. Trots att de båda upptäcker att de älskar varandra och trots att den svekfulle maken erbjuder sin hustru skilsmässa, kan deras kärlek aldrig förverkligas. Hjältinnans höga moral förbjuder henne att bryta sitt inför Gud givna äktenskapslöfte.

*Sjelfviskhetens offer* publicerades under pseudonymen Spectator, bakom vilken dolde sig en av GHT's medarbetare, journalisten och litteraturkritikern Eva Brag (1829–1913). Förutom i sin följetongsversion trycktes romanen även i en bokutgåva om 1000 exemplar. Av dessa har endast ett fåtal bevarats åt eftervärlden, vilket betyder att den begåvats med raritetsstämpel på de flesta av våra universitetsbibliotek. Men *Sjelfviskhetens offers* väg från följetong-savdelningen till raritetskabinettet är inte bara av bokhistoriskt intresse. Den visar också en kvinnlig författares försök att etablera sig i det litterära fältet och hur det akademiska etablissemangets representanter, i kraft av sin position som smakdomare, effektivt hindrade dessa inbrytningsförsök. Den kritik som drabbade Eva Brag fick henne inte bara att tystna som författare för lång tid framöver; hennes andra och sista roman, *Öfverstens arfvingar*, publicerades först 1881 under pseudonymen Carl Werner.<sup>1</sup> Kritiken var också den direkta orsaken till att *Sjelfviskhetens offer* idag endast finns kvar i ett fåtal exemplar.

Den 16 maj 1868 skrev Eva Brag till den dåvarande chefsredaktören vid *Göteborgs Handels- och Sjöfarts-Tidning*, S.A. Hedlund för att meddela att hon nu verkställt sin "gamla hotelse att skriva en roman".<sup>2</sup> Hon är mycket nöjd med sitt verk berättar hon, även om hon själv inte rätt kan bedöma det. Till förtjänsterna hör intrigen, framhåller hon. Hennes berättelse är dessutom "utförd med raska drag och trohet, om än någon skärpa i framställningen". Den saknar longörer och är inte politisk även om "sociala missförhållanden och missriktningar på det moraliska området inom de högre klasserna framställas bjärta". Att Eva Brag hade ett syfte med sin roman står klart: "många böra få en lexa".

I samma brev ber hon också om råd inför publiceringen: "Skall jag försöka att få in den i någon tidnings bottenvåning eller söka ett sjelfständigt logis åt den genom att vända mig till någon förläggare", ställer hon frågan. Hon tvekar att lämna den till Albert Bonnier, som tidigare tryckt hennes lilla motskrift mot slaveriet, *Den Nordamerikanska frågan* (1864), och som förklarar sig villig att också fortsättningsvis ge ut hennes alster. Inte ens för Bonnier vill hon röja sin identitet. Några veckor senare skriver hon och tackar för Hedlunds erbjudande att låta publicera hennes roman som följetong i GHT., samtidigt som hon accepterar Hedlunds erbjudande om att låta trycka den i en specieII bokutgåva om 1000 exemplar, vilka tillsammans med förlagsrättigheterna ska tillfalla henne själv.<sup>3</sup>

Av de drygt 70 brev från Eva Brag till S.A. Hedlund som idag finns bevarade av deras mångåriga brevväxling framgår att Hedlund tre år tidigare erbjudit henne en plats bland *Handelstidningens* medarbetare, något hon villigt accepterade under förutsättning att hennes anonymitet skyddades.<sup>4</sup> Med undantag av en kort vistelse i Göteborg, då hon vikarierade som huvudredaktör för tidningen på grund av att Hedlund var på utlandsresa, var hon en medarbetare på avstånd, mestadels från sin adress i Lund. Eva Brag fungerade huvudsakligen som litteraturkritiker på tidningen och trots att hon blev ersatt av Karl Warburg som ordinarie litteraturanmälarare vid 1870-talets slut blev hon tidningen trogen till slutet av nästföljande decennium.<sup>5</sup>

Redan 1857 hade Eva Brag framträtt som skönlitterär författare med poemet *Sigurd och Brynhilda. Episkt försök efter Völsunga Sagan* för vilket hon prisbelöntes av Göteborgs Kongl. Vetenskaps- och Vitterhets Samhälle.<sup>6</sup> 1860 publicerade hon tillsammans med Peter Wieselgren *Liten Elins julafton i fjor och i år* och samma år samt året därpå fick hon även några kortare dikter införda i den litterära kalendern *Flora Toilett-Almanach. Sjelfvisketens offer* var dock hennes första större arbete och av breven till Hedlund kan man förstå att hon hade stora förhoppningar inför romandebuten och att hennes ambition var att höja sin ställning från journalistens till författarens. När hon diskuterar hur hon ska presenteras för tidningens läsare föreslår hon att där ska stå: "Den är af en känd och aktad författare, som önskar att iakttaga sträng anonymitet med afseende på detta arbete [...]". "Känd och aktad" har hon tagit efter Hedlunds förslag, skriver hon, medan det är hennes egen idé att det ska stå "författare" och inte "penna".<sup>7</sup>

Eva Brags roman *Sjelfviskhetens offer* publicerades alltså först som följetong i *Göteborgs Handels- och Sjöfarts-Tidning* under pseudonymen Spectator. Denna pseudonym användes även i bokutgåvan, som trycktes på Handelstidningens bolags tryckeri, d.v.s. på samma tryckeri som GHT, med samma trycksats men med annan ombrytning. Inom parentes kan nämnas att *Handelstidningen* vid denna tid inte hade övergått till att trycka sina följetonger i boksats. Man hade heller inte regelmässigt börjat ge ut särskilda serier med tidningens följetongsromaner. Handelstidningens "Följeton-Bibliotek" startade först 1877,<sup>8</sup> och det finns inget som tyder på att Eva Brags bok var ämnad att marknadsföras som en sådan.

Men hyste Eva Brag förhoppningar om att hennes roman skulle innebära ett genombrott för henne som författare, kom dessa på skam. Förutom i sin följetongsversion tycks romanen aldrig ha nått någon större publik.

På katalogkortet till det exemplar som finns i Göteborgs universitetsbibliotek finns en anteckning om att romanen är makulerad. "Rar! Uppl. blef aldrig utlämnad i bokhandeln, utan indrogs och makulerades, hvarföre boken är ytterst sällsynt! Ett af våra offentliga bibliotek erhöll 3 ex. hvaraf detta är ett!", står det att läsa på smutsitelsidan till det exemplar som idag finns bevarat på universitetsbiblioteket i Lund. I Kungl. biblioteket finns ett exemplar i det s.k. raritetskabinettet. I detta exemplar har ett osignerat och odaterat brev påträffats, vilket bland annat berättar att upplagan förstörts, men att fyra exemplar av boken återfunnits på tryckeriet. Ett av dessa bifogas brevet i "hopp om iakttagande af grannlagenhet".<sup>9</sup>

I Uppsala universitetsbibliotek finns *Sjelfviskhetens offer* i de ordinarie samlingarna utan åtföljande anteckning om att den har någon särskild status. (Fr. o. m. 95-11-02 är *Sjelfviskhetens offer* raritetskatalogiserad även i UUB.) Dock finns en stämpel i boken som visar att den förvärvades så sent som 1954; enligt uppgifter i bibliotekets arkiv inköptes den från Thulin och Ohlsons numera nedlagda antikvariat i Göteborg.<sup>10</sup> Ytterligare ett exemplar av romanen finns i C.M. Collins boksamling i Lunds universitets bibliotek. En stämpel på insidan av pärmen visar att den sålts som "duplett från G:bgs Stadsbibl." Av denna, enligt flera uppgifter, makulerade roman finns alltså fem exemplar bevarade på våra universitetsbibliotek.

Med tanke på att Eva Brags roman hamnat i bibliotekens samlingar antingen genom gåva eller köp är det uppenbart att några pliktexemplar av boken aldrig levererats. Vad som ytterligare talar för detta är att *Sjelfviskhetens offer* inte finns med på trycklistan för *Handelstidningens* bolags tryckeri för 1868, d.v.s. den lista som låg till grund för tryckeriernas pliktleveranser.<sup>11</sup> Om anledningen till detta kan man bara spekulera. En möjlig men kanske inte särskilt trolig orsak är att tryckeriet helt enkelt glömt bort att föra upp den på listan. En annan är att den inte betraktats som ett särskilt tryck då den redan publicerats i *Handelstidningen* som följetong med samma trycksats. En tredje förklaring är att man på grund av att upplagan drogs in medvetet valt att inte räkna den som en från tryckeriet utgående produkt.

Eva Brags roman finns heller inte med i *Svensk bok-katalog*. Som Johan



Svedjedal utrett hade den vid denna tid inte status som nationalbibliografi utan fungerade snarare som en katalog för bokhandeln. 1866–1895 utkom den i tioårskataloger vilka med vissa kompletteringar baserade sig på *Årskatalog för svenska bokhandeln*, vilken i sin tur sammanställdes på grundval av *Svensk Bokförteckning*. Den senare publicerades varje vecka i *Svensk Bokhandels-tidning* och grundade sig huvudsakligen på de böcker som avsågs att säljas genom kommissionsbokhandeln. Med tanke på att de tidiga årgångarna av *Svensk bok-katalog*, som Svedjedal uttrycker det, ofta har "sorgliga luckor" – som exempel på tryck som många gånger saknas nämns bland annat kolportageromaner, böcker utgivna på eget förlag och diverse småtryck – är det inte förvånande att den indragna bokeditionen av *Sjelfviskhetens offer* inte finns förtecknad där.<sup>12</sup> Boken finns heller inte upptagen i Leijonhufvud och Brithellis bibliografi, *Kvinnan inom svenska litteraturen intill 1893* (1893).<sup>13</sup> I den korta artikel om författarinnan som finns i *Svenska män och kvinnor* (1942) nämns den dock tillsammans med den *Nordamerikanska frågan* som en av hennes "smärre skrifter i politiska och sociala ämnen".<sup>14</sup>

\*

Kan vi idag konstatera att merparten av Eva Brags romanutgåva på ett eller annat sätt förstörts och att den troligtvis därför inte bibliograferats på sedvanligt sätt så återstår frågan hur det kom sig att *Sjelfviskhetens offer* rönt detta öde. Det osignerade brevet i Kungl. bibliotekets exemplar av boken innehåller flera intressanta upplysningar. I sin helhet lyder brevet enligt följande:

"Sjelfviskhetens offer" skrefs för Göteborgs Handels och Sjöfartstidnings följeton af Eva Brag, under loppet af år 1868. Den mångsidigt bildade författarinnan, som under många år förestått litteraturafdelningen i nämnda blad, önskade genom en social roman ingripa i tidens onda, utgjutande sin vredes skålar öfver det stygga mankønet. I mån som följetongen fortskred, upprestes mot densamma allt högre rop af ogillande. Utgifvaren var nödgad att läsa det klandrade verket och fann klandret befogadt. Ifrigt uppmanad att säga sitt omdöme, uttalade han det oförtäckt, hvilket grep förf. djupt. Omdömet bekräftades af Prof. Nyblom, till hvilken saken blifvit genskjutet.

Under tiden hade följetonen ombrutits till en upplaga af 1000 ex. Förf. fordrade, att alla dessa exemplar skulle varda henne tillsända, sannolikt för förstöring. Det skedde, men några år efteråt återfunnos på tryckeriet fyra aflagda arkivexemplar. I hopp om iakttagande af grannlagenhet, lemnas härmed ett af dessa till Kongl. biblioteket. I boken gömmes historien om sviket hopp och djup grämselse.

Att Eva Brag själv författat detta anonyma brev är föga troligt, då brevställarens handstil skiljer sig avsevärt från Eva Brags. Däremot bekräftas i huvudsak de uppgifter som där lämnas av Eva Brags brev till Hedlund. Efter det att romanen börjat gå som följetong i *Handelstidningen* skrev hon flera gånger

till Hedlund för att få veta vad han egentligen ansåg om hennes alster.<sup>15</sup> Hon ber honom vara uppriktig och försäkrar att hon ska uppta hans omdöme väl, "hur litet smickrande det än blir".<sup>16</sup>

Dock dröjde det åtskilliga veckor innan Hedlund efterkom hennes önskan. Exakt vad hans kritik gick ut på vet vi inte då hans brev inte finns bevarade. Av Eva Brags egna brev att döma uppfattade hon dock hans synpunkter som ett tecken på att hon saknade författartalang, om än ej publicistisk begåvning. Dessutom framgår det att han bett henne skriva en ny roman för att visa, och här citerar hon Hedlund, att hon inte är "en vanlig retlig och tyckmycken blåstrumpa".<sup>17</sup> Hedlunds negativa omdöme om Eva Brags roman resulterade inte bara i att hon tämligen omgående beslutade sig för att inte låta boken sändas ut till bokhandeln; hon anser också att upplagan "ej bör ligga längre, än nödvändigt är, och skräpa" hos Hedlund och diskuterar med anledning av detta de olika alternativ som står henne till buds. Att låta makulera upplagan är inte att tänka på skriver hon, att låta den "hamna i krydd- och manufakturbodarna är en alltför upprörande och bitter tanke". I stället framkastar hon en rad mer eller mindre fantasifulle förslag:

Att bedja er ombesörja dess uppbränning i Göteborg, vore ej på sitt ställe, då lokala förhållanden och ert intresse för stadens säkerhet tala emot anställandet derstädes af en sådan autodafé. Jag kunde visserligen anmoda er, som är så tjenstvillig, att låta köra upplagan på en s.k. höstvagn ut till Bjurslätt, placera den på en af klipporna derstädes och låta den gå upp i lågor. En sådan "glädjeeld" skulle ej taga sig illa ut i den mörka höstaftonen och skulle kanske roa era barn. Men då ni sannolikt skulle anse detta förslag alltför fantastiskt, har jag beslutat bedja er sända upplagan till Lund under följande adress: "Pastor C.J. Collin".<sup>18</sup> Denne herre har neml. lofvat att magasinera densamma.

Det är icke alldeles omöjligt, att jag kommer att utföra en annan fantastisk idé, som föresväfvat mig. Jag har neml tänkt, att jag kunde göra med min roman-upplaga såsom Gustaf III gjorde med de papper, han efterlemnade, att jag kunde bestämma, att kistan hvare upplagan skall förvaras, komme att öppnas först efter femtio års förlopp. Ty det förekommer mig, som skulle detta arbete bättre uppfattas af och slå mer an på blifvande generationer än på den närvarande – en förmodan, som ni väl skall stämpla såsom orimlig om icke rent af oförskämnd.

Att Hedlunds kritik, som den okända brevställaren uttrycker det, grep författarinnan djupt är knappast någon överdrift. Hon bestämde sig inte bara för att förstöra hela upplagan; hennes förhållande till Hedlund kom också att ändra karaktär. Fortsättningsvis blir hennes brev betydligt mer formella och rör huvudsakligen hennes arbete på tidningen. Hon avvisar också tanken på att låta någon annan läsa boken: "Att jag låter allt bero vid den dom, ni fällt, och ej vädjar derifrån till någon annan, utgör väl det amplaste erkännande af er myndighet såsom kritiker, som ni någonsin kunnat vänta af en författare, som är kritiker sjelf."<sup>19</sup>

Huruvida Eva Brag var medveten om de "rop af ogillande" som rests mot

romanen är svårt att säga. I samma brev till Hedlund tillfogar hon i ett PS:

Ni sade i ert sista bref, att ni ville "föreslå" Nyblom och Dietrichson såsom de, till hvilka boken borde sändas och på detta förslag har jag ej svarat. Jag har ju ej heller läst de bref, ni ämnade skriva dem, såsom ni lofvat, att jag skulle få. Sänd för all del inga exemplar åt något håll! Låt "glömskans snö", som ni säger, falla öfver det hela. Så som sakerna, att döma af ert sista bref, stå, är det viktigt för mig, att boken kommer inom lås och bom för alltid – eller åtminstone för femtio år. Att ni rangerar detta efter min önskan och om exemplaren redan afgått åter fordrar dem, väntar jag med full förtröstan.<sup>20</sup>

Oavsett om Eva Brag underrättats om den kritik som riktats mot romanen eller endast tagit del av Hedlunds eget omdöme, är det intressant att konstatera att Hedlund inte var beredd att avfärda sin medarbetare hur som helst utan önskade inhämta mer kompetenta smakdomares synpunkter. Lorentz Dietrichson hade förordnats som docent i nordisk litteratur i Uppsala i början av 60-talet. 1867 blev han lärare vid konstakademin i Stockholm och året därpå e.o. professor vid samma akademi. Han var även verksam som litteraturkritiker, bland annat på *Aftonbladet* och likaså en av initiativtagarna till Namnlösa Sällskapet. Carl Rupert Nyblom utnämndes 1867 till professor i estetik, litteratur och konsthistoria i Uppsala och hörde till landets mer framstående litteraturkritiker. Även Nyblom var under en period medlem i Namnlösa Sällskapet. De auktoriteter, vars synpunkter Hedlund ville inhämta, hörde otvetydigt till den litterära och akademiska eliten vid denna tid.

Huruvida Dietrichsson fick tillfälle att yttra sig om Eva Brags alster är ej bekant då inga brev påträffats mellan honom och Hedlund i denna fråga. Något brev från Hedlund till Nyblom har heller inte hittats. Däremot finns Nybloms svarsbrev bevarade. Den 28 november 1868 uttrycker Nyblom i ett brev till Hedlund förhoppningen att "Offret" nu kommit Hedlund tillhanda.<sup>21</sup> I ett odaterat brev, troligtvis skrivet dessförinnan, delger han Hedlund sin syn på Eva Brags "snillefoster", som han inte läst till slut bland annat då han inte haft lust att offra "tid och tankar på ett arbete af denna beskaffenhet".<sup>22</sup>

Nyblom skrader inte orden när han kritiserar Eva Brag. Han börjar med att jämföra henne med med Georg Sand, en jämförelse som knappast utfaller till Brags fördel. Medan Sand är "en konstnär af första rang just i behandling af sociala frågor inom konstens område", liknas *Sjelfviskhetens offer*, vid "en tarflig fotografi af en illa vald verklighet". Att tvingas läsa Brag efter Sand har enligt Nyblom framstått som tortyr. Brags sätt att teckna livet är gymnasist-artat med sina "sentimentala fröknar, filantropiska fruar, undervärdiga rouéer, försupna arbetare, trälände hustrur och utsultna barn jemte de nödvändiga ingredienserna af förföringsförsök, enlevering och på sistone mord [...]"

Vad som upprör Nyblom är att romanen inte har "någon likhet med verkligheten utom möjligen i de sorgliga bilderna ur kojorna". Behandlingen av den kvinnliga huvudpersonen Aïma är upprörande men förövaren och hans

kumpaner äger en råhet som ”gud ske lof, icke finns och icke kan finnas hvarken i vårt eller något annat civiliserat land, utom möjligen bland förrymda fästningsfångar”. Professor N\*\* ”den gode genien bland männen”, är inte bara tråkig utan så schablonmässigt tecknad att han saknar individuellt liv. Man kan också ana en moralisk indignation hos Nyblom, romanen skapar enligt honom inte den ”simplaste rättvisa”. För Nyblom går det moraliska kravet hand i hand med det estetiska. Trots att han har viss förståelse för den goda avsikten med arbeten av denna art, hävdar han att de också måste vara ”estetiska produkter”. Böcker som *Sjelfviskhetens offer* är ”rent fördömliga, ty de förstöra fantasi och skönhetskänsla genom att blanda ihop områden, som icke höra tillsammans, och all sådan rörig föda är osund och förstörande, äfven om de särskilda ingredienserna i och för sig äro aldrig så aktningvärdas”. Då Eva Brag inte lyckats få fram den poetiska sidan av den verklighet hon vill skildra borde hon hellre ha skrivit en avhandling än en roman, är den slutsats Nyblom drar.

Med tanke på Nybloms estetik, hans antiromantiska och klassicistiska ideal och hans krav på att skildringen av verkligheten skulle vara såväl estetiskt formfulländad som ha ett högre syfte, är det inte förvånande att han uttalade sig så fördömande om Eva Brags roman.<sup>23</sup> Frågan är om Hedlund hade väntat sig något annat resultat och om hans skäl till att kontakta Nyblom var att han själv kände sig osäker om romanens kvalitet eller om han helt enkelt ville få stöd för sina åsikter i kontakterna med Eva Brag.

I den fortsatta brevväxlingen med Hedlund nämner Eva Brag över huvud taget inte sin roman. Först efter nära tio år kommer den åter på tapeten och då helt kort i ett post scriptum: ”De sex exemplar, som Ni innehar af en viss bokupplaga, torde Ni godhetsfullt tillsända mig nästa gång böcker tillskickas mig, alldenstund de öfriga exemplaren tillintetgjorts genom eld blott på ett när.”<sup>24</sup> I hennes nästföljande brev till Hedlund kommenterar hon hans svar:

Då – såsom Ni säger – dessa exemplar ej utan stort besvär kunna tillrättaskaffas, nödgas jag finna mig i sakens läge, men anhåller om att de tillsändas mig, så framt de tillfälligtvis framdeles skulle anträffas. Ty kunde man hindra denna olyckliga bok att spöka framdeles, såge jag det gerna, men visshet härutinnan kan naturligtvis erhållas blott i det fall, att detta tillsändande kan komma att äga rum.<sup>25</sup>

Det troligaste är att Eva Brag aldrig fick de resterande exemplaren i retur av Hedlund utan att det är dessa som på olika vägar så småningom hamnat i våra universitetsbibliotek. Därmed infriades heller aldrig hennes förhoppning om att kunna hindra sin roman från att ”spöka framdeles”.

En fråga som naturligt infinner sig är hur det kom sig att Hedlund först antog *Sjelfviskhetens offer* för publicering i sin egen tidning för att därefter leverera en sådan kritik att Eva Brag beslutade sig för att bränna hela bokutgåvan?

Som Ingemar Oscarsson visat låg det inte obetydliga ekonomiska intressen bakom den skönlitterära följetongsberättelsens genombrott i svensk press på 1840-talet. Som ett belysande exempel kan *Handelstidningen* självt tjäna. Då den 1849 dels gick över till ett större format, dels började med svenska originalromaner i sin följetong, steg upplagan markant.<sup>26</sup> Samtidigt som följetongsromanen betraktades som ett viktigt vapen i kampen om läsaren utsattes den också för kritik, bland annat på grund av sina bristande litterära kvaliteter. Själva begreppet följetongsroman fick en pejorativ klang och kom så småningom att användas i överförd betydelse, som liktydigt med den stereotypa sensationsromanen oavsett om den publicerats som fortsättningsberättelse i en tidning eller i bokform.<sup>27</sup> Att Hedlund och Brag diskuterat följetongsromanens speciella status kan man anta av det brev Eva Brag skrev inför den förestående publiceringen i tidningen: "Att en roman nedsättes genom att stå i en följetong, tror jag icke", meddelar hon Hedlund.<sup>28</sup>

Att Hedlund både accepterade och kritiserade Eva Brags roman kan alltså förklaras med att han som chefredaktör betraktade den som en kommersiellt gångbar följetong samtidigt som han som hennes vän och förtrogne bedömde den efter en helt annan måttstock inför en utgivning i bokform. Frågan är dock om han läste den själv innan den accepterades för publicering; inget i Eva Brags brev tyder på att hon fått några som helst synpunkter på romanen innan Hedlund omsider levererar sin för författarinnan förödande kritik. Troligtvis lästes den av Sigfrid Nyberg som var verksam på följetongsavdelningen 1860–74<sup>29</sup> eller av hans företrädare på denna post, Viktor Rydberg, som även efter det att han 1860 övergått till utrikesredaktionen delvis fortsatte att sköta den litterära avdelningen.<sup>30</sup> Att Eva Brag oroade sig för att just Viktor Rydberg skulle få vetskap om hennes författarskap framgår när hon inför publiceringen diskuterar sin önskan att vara anonym. Hon skriver då till Hedlund: "Har V.R. [Viktor Rydberg] misstänkt något? Jag är nästan mest rädd för honom i detta fall."<sup>31</sup>

\*

Hur ser då denna roman ut som dömdes ut av Hedlund och Nyberg men om vilken författarinnan själv hyste så stora förhoppningar? Huvudpersonen i *Sjelfviskhetens offer* är den unga och rika arvtagerskan Alma Edelhjelm, som när romanen tar sin början precis har anlänt till Stockholm för att bo hos sina släktingar. I högreståndskretsarna väcker den fula men rika flickan stor uppståndelse och hennes förmögenhet får friarna, bland annat hennes kusin Hugo Odelcrantz och kongl. sektern Lindenstråle, att flockas runt henne. Men författarinnan för inte bara in läsaren i de högre ståndens praktfulla salonger. Alma känner sig förföljd av "äktenskapsspekulationer, af sentimentala fraser

och banalt smicker” och börjar följa med sin väninna Ebba på hennes filantropiska expeditioner bland samhällets olycksbarn. Det armod som där skildras har inte bara alkoholen utan även överklassens hänsynslöshet som grund. Bland annat får Alma, vid ett besök hos en fattig tvätterska, höra hur kusinen i rummet bredvid försöker förföra en ung sömmerska och detta samma dag han friat till henne själv.

*Sjelfviskhetens offer* består av två delar och den första slutar med ett nederlag för den unga arvtagerskan. Under en av sina välgörenhetsförrättningar erbjuds hon skjuts hem av en greve Plumschöld, som visar sig vara i maskopi med den enträgne friaren Lindenstråle. I stället för att köra henne hem, för Plumschöld henne till ett värdshus långt utanför stadens murar, där Lindenstråle håller henne fånge samtidigt som han sprider ryktet att Almas flykt var frivillig. För att rädda sin heder går hon med på att gifta sig med den förhatlige mannen. Romanens första del avslutas med själva vigselakten, där Alma ”likt ett offerlamm” träder in i den lilla sockenkyrkan och tvingas gifta sig med en man hon inte älskar.

Den andra delen utspelar sig under det nygifta paret bröllopsresa i Europa. Redan under tågresan får de sällskap med den anspråkslöse och lärde polyhistorn, professor N\*\* från Uppsala. Lindenstråle gläds först åt detta då han märker att Alma lever upp i professors sällskap. Då han under deras diskussioner upptäcker att Alma hör till ”de djupsinniga, reflekterande kvinnornas kategori”, förskräcks han dock inför tanken på att vara ”tvungen att sitta med en ful hustru och lyssna till hennes filosofiskt-historiska föreläsningar och tala sjelf med i saken” (2:17). Han bestämmer sig därför för att låta Alma umgås med professorn när de väl kommer till Paris så att han själv fritt kan disponera sin tid.

I Eva Brags roman intar den ”rikt begåfvade och kunskapsrike” professorn hjälterollen medan Lindenstråles usla karaktär blir alltmer framträdande; ”hela hans väsende röjde, att en iskall sjelfviskhet utgjorde grunddraget i hans karakter, att religionen och sedliga grundsatser samt öfverhufvudtaget alla högre idéer för honom saknade all betydelse” (2:23). Hans brist på moral bevisas av att han mycket snart tröttnar på sin intelligenta och fula hustrus sällskap och i stället börjar uppvakta den rika och undersköna änkan grevinnan Clotilde de Romigny. Trots att Lindenstråle för länge sedan passerat sin ”jeunesse orangeuse” blir han passionerat förälskad i den sköna grevinnan och är genast beredd att skilja sig från sin hustru för att erhålla den åtråddas hand. Då grevinnan kräver ett rikt gifte börjar Lindenstråle ägna sig åt spel och penningspekulationer med hjälp av sin hustrus förmögenhet. Hans förhoppningar om att kunna förenas med sin grevinna stärks då han upptäcker den sympati hans hustru hyser för professor N\*\*. Han erbjuder henne skilsmässa i utbyte mot halva hennes förmögenhet, ett arrangemang som Alma dock inte kan acceptera. Dels har hon inför Gud lovat att vara sin man evigt trogen, dels kan hon inte acceptera att köpa sig fri. Då Lindenstråle inte kan ge upp tanken på den vackra grevinnan ser han ingen annan utväg än att bringa sin hustru om livet. Efter Paris reser paret till Schweiz, där Lindenstråle under en vandring

i alperna knuffar sin hustru utför ett stup, en händelse som ges sken av att vara en olyckshändelse. Men Lindenstråle uppnår inte sitt mål. När grevinnan de Romigny läser om den s.k. olyckan i tidningen tar hon avstånd från sin "Riddar Blåskägg". Ensam återvänder Lindenstråle till Stockholm där han fåfängt söker efter botgöring men döms till ett liv fullt av kval.

*Sjelfviskhetens offer* kan i många stycken ses som en typisk representant för den tidiga följetongsromanen, som den beskrivs av Ingemar Oscarsson i "Fortsättning följer". *Följetong och följetongsroman i dagspressen till ca 1850* (1980). Här finns både de realistiska ambitionerna och "smaken för det sentimentala och rafflande".<sup>32</sup> Eva Brags berättelse utmärker sig också för hätska angrepp på överklassen, "[m]agnaterna, de högre embetsmännen, bördsfurstarne, de stora kapitalisterna och de, som ville passera för att vara detta" (1:4), och anknyter därmed också till genrens konventioner. Som Oscarsson visar kan följetongsromanen som den utvecklades i sitt tidiga skede ses som ett uttryck för ett borgerligt självmedvetande, som bland annat yttrade sig i "den liberala aversionen mot det murknade ståndssamhällets tomma pompa och en äkta indignation över dess orättvisor, falska idealism, och brutala behandling av de nödlidande och 'försvarlösa'".<sup>33</sup>

I Eva Brags roman är det framför allt i den första delen som motsättningen mellan aristokratin och folkets representanter ställs på sin spets. Genom att låta huvudpersonen Alma än tråda dansen i de salonger som "stråla af parisisk prakt", än idka välgörenhet i stadens fattiga kvarter ges bilden av ett samhälle präglad av stora sociala orättvisor. Men det intressanta med *Sjelfviskhetens offer* är inte att den kan ses som en typisk representant för tidningsföljetongen i sig och kanske framför allt för den kategori av fortsättningsberättelse som Oscarsson benämner den sociala melodramen, vars huvudsakliga inspirationskälla var Eugène Sues succéartade följetongsromaner, vilka i Sverige bland annat fick sin efterföljare i Ridderstads *Samvetet eller Stockholmsmysterier* (1851).<sup>34</sup> Vad som väcker intresset idag är snarare vad som fick Eva Brag att framstå som "en retlig och tyckmycken blåstrumpa" i S. A. Hedlunds ögon och vad som fick den okända brevskrivaren att uppmärksamma romanens syfte att angripa "det stygga mankönet". Kan hennes bok ses inte bara som uttryck för ett borgerligt utan också för ett feministiskt medvetande. Riktat sig hennes kritik inte bara mot ståndssamhällets avarter utan även mot manssamhällets?

Eva Brags teknik att måla allt i svart-vitt gäller i lika hög grad hennes skildring av könen som hennes klasskildringar. Även om alla kvinnor inte är lika goda som den renhjärtade Alma Edelhjelm och alla män heller inte lika onda som den skurkaktig Lindenstråle är de negativa och generaliserande omdömena betydligt fler när det gäller mänsklighetens manliga representanter än dess kvinnliga. Medan de senare ägnar sig åt att lindra nöden hos de fattiga framställs männen som hänsynslösa profitörer, de är "halft sprättar och halft rouéer", de utmärks av sin "utbildade egoism" och har som främsta mål att "såsom unga rofdjur jaga efter vilda sinnliga njutningar" (1:4). Under dessa jakter blir kvinnorna offren, antingen de tillhör samhällets utsatta och där

männens dubbelmoral är orsaken till "en stor del af det armod, vi bevittna, af den moraliska uselhet och det djupa förfall hos qvinnan inom de lägre klasserna" (1:42), eller om de likt Alma värdesätts i förhållande till sina ekonomiska tillgångar. Förutom en negativ syn på mannen riktar Eva Brag också en skarp kritik mot äktenskapet. "Stackare den som är gift" (1:110), beklagar sig den misshandlade arbetarhustrun, vilket får Alma att suckande konstatera att "äktenskapsmedaljens frånsida i de högre klasserna icke [är] stort vackrare än här" (1:111). Också Almas väninna Ebba beskriver äktenskapet som ett tillstånd där "vi vakna upp bundna af kedjor, som äro ägnade att förbittra hela vårt lif" (1:42).

I romanens andra del blir bilden av manskönet något mer nyanserad. Professor N\*\* från Uppsala, som hastigt skymtat förbi i de första delen och redan där utmärkt sig genom att vara en av de få som inte behandlar Alma som om hon vore "ett underordnadt species [...] ett slags halfmenniska" (1:79) får här uppträda i helfigur och som sådan som en positiv motbild till den förhatlige äkte mannen. Professor N\*\* kan ses som representant för en i den äldre kvinnolitteraturen ofta omhuldad hjältetyp, "the teacher-lover".<sup>35</sup> Genom att föra in honom i handlingen får Eva Brag inte bara möjlighet att presentera en manlig idealgestalt utan också att fokusera på en av romanens mer framträdande kvinnofrågor, nämligen den som rör kvinnornas utbildning. Trots sin begåvning är Alma på grund av sitt kön utestängd från all högre utbildning, något som professorn djupt beklagar: "Hvilken skada, att friherrinnan är en qvinna! Ni är så ung som de yngsta af våra akademiska medborgare, af lärjungarne, som besöka våra lärosalar och ni talar ofta så, att jag lär af er. Det är något af sierska hos er, som borde komma allmänheten till godo. Ni är skapad till författarinna – ni skulle som sådan göra vårt land ära." (2:29) Också Alma själv beklagar det öde hon dömts till som kvinna:

Vore jag en student, då kunde det vara fråga om någon framtida utveckling; såsom det nu förhåller sig, är jag dömd att i hemmets enslighet eller i ett tomt salongslif se mina själskrafter aftyna och domna. Hvad bjuder väl lifvet qvinnan på? – förströelser, husliga sysselsättningar och enformiga handarbeten. Och för den, hvilken såsom jag genom min samhällsställning och andra husliga förhållanden hindras att delta i hushållsgöromålen, blir det i sanning ej mycket, som kommer att taga min själsverksamhet i anspråk. Jag kan studera, tänker ni – och jag förmodar, att jag kommer att få lof att läsa hvad jag vill framdeles, att den frihet, jag hittills egt, kommer att fortfara. Men då jag står ensam, utan den stärkande och upplysande personliga beröringen med rikare utrustade och högre utbildade andar än min, kan jag ej bli hvad de kunna, som ega bättre bildnings-tillfällen. (2:68 f.)

Man kan lätt föreställa sig att Eva Brag här lånar sin egen röst åt hjältinnan. Känslan av utanförskap, framför allt när det gäller det intellektuella livet, är ett återkommande tema i hennes brev till Hedlund. När Lunds universitet 1868 firade sin jubelfest deklarerade hon att hon själv inte har någon anledning att



jubla, då lärdomsanstalten stängt sina portar för henne och alla andra kvinnor.<sup>36</sup> När publicistklubben haft sitt sammanträde är hennes bitterhet över att hon som kvinna inte fått deltaga inte att ta miste på.<sup>37</sup> Också i breven till den goda vännen Ida Nilsson beklagar hon sig över den instängda atmosfären i Lund.<sup>38</sup> Inte i hela Skåne finns det, hävdar hon, några ”högstämnda ideologer, med vilka jag kan resonera, och af hvilkas mäktiga andar min kan utvecklas, stärkas och höjas”. ”Jag hoppas och ber”, fortsätter hon, ”att den barmhärtige Guden måtte anvisa mig en annan vistelseort, och jag kan inte skilja mig från den tanken, förrän förhoppningarna strandat mot den obevekliga omöjlighetens skrofliga klippa”.<sup>39</sup> Men Eva Brag låter inte bara sin romanhjäلتinna uttrycka de egna känslorna av utanförskap och instängdhet. Bakom professor N\*\*s deklaration att Alma skulle kunna göra sitt land en stora ära genom att bli författare kan man kanske också ana Eva Brags egna författarambitioner.

Huruvida Eva Brag, som den okända brevställaren hävdar, hade som syfte att ”utgjuta sin vredes skålar öfver det stygga manskönet” vet vi inte. Hennes brev till Hedlund lämnar inget besked om detta. Inte heller diskuterar hon i någon större utsträckning sin inställning i kvinnofrågan med honom. I breven till Ida Nilsson är hon dock mer öppenhjärtig. Inför den förestående representationsreformen uttrycker hon sina förhoppningar om framtiden: ”Nu åtminstone skola väl qvinnorna få de rättigheterna, som de så länge kunnat fordra och som skall medföra de bästa sociala följder, förekomma olyckliga äktenskap, tvinga männen till dygd och goda seder och göra qvinnorna oberoende, belättna och lyckliga.”<sup>40</sup>

Men oavsett Eva Brags syfte med romanen är det uppenbart att den inte bara tecknar en bild av ett samhälle präglad av våldsamma klassmotsättningar. Ur denna klassmotsättningarnas historia utkristalliseras också en berättelse som lyfter fram förhållandet mellan könen och som tar upp den samtida kvinnans underordnade ställning till diskussion. Därmed förs också arvet från Fredrika Bremer vidare. ”Olycklig den qvinna, som ser i den trånga krets, uti hvilken hon är kallad att stilla och enahanda lefva och verka, blott ett glädjelöst tillstånd, ett fängelse, en lifvets graf. [...] Undergif dig ödet och samhällslagarne ... bekämpa dig sjelf ... eller, skall du lida och krossas som jag”, utbrister Elisabeth i Fredrika Bremers *Familjen H\*\*\** (1830–31),<sup>41</sup> med ord som lika gärna kunde varit Almas egna. Även om Eva Brags hjäلتinna inte är av samma upproriska natur som Bremers, accepterar hon dock aldrig sitt öde utan krossas även hon och går under.

Kvinnan som offer för ett förtryckande och orättfärdigt system är alltså ett av bokens bärande teman. Eva Brag skildrar inte bara den mest extrema form av tvångsäktenskap, där kvinnan behandlas som en handelsvara, utan hävdar att äktenskapsmedaljen överhuvud taget har en fränsida. Har det äkta ståndet väl ingåtts är kvinnan bunden av kedjor som är ägnade att förbittra hela hennes liv. Vad som ytterligare förmörkar hennes tillvaro är den manliga sexuella dubbelmoralen och kvinnans brist på rättigheter när det gäller att förfoga över sina ekonomiska tillgångar. Stillatigande får hon åse hur männen såväl bedrar henne som sätter sprätt på hennes pengar. Det positiva alternativet, den

intellektuella gemenskapen med mannen som förmår uppskatta kvinnans intelligens och begåvning, framstår i Eva Brags roman som en utopi, och därmed omöjlig att förverkliga. I förhållandet mellan Alma och professor N\*\* skildras som Eva Brag själv uttrycker det ”[v]erklilig kärlek, som är påstås det, för romanen hvad solen är för dagen”.<sup>42</sup> Det är också i skildringen av deras förhållande som den viktigaste emancipationsfrågan diskuteras: den som rör kvinnornas rätt till högre utbildning. Eva Brags hjältinna är visserligen rik, men främst av allt begåvad. Hennes kärlek till professor N\*\* har inte bara sin grund i att han ser och uppskattar hennes intelligens och bildning utan också i att han förstår hennes sorg över det förkrympta liv hon som kvinna är dömd att leva.

\*

1868, när Eva Brag skrev och fick sin roman publicerad, var sensationsromanen en utdöende genre. Den idealrealistiska estetiken, företrädd bland annat av C.R. Nyblom, förespråkade en annan uppgift för litteraturen: Skildringen av verkligheten skulle ha ett högre syfte. Att *Sjelfviskhetens offer* inte uppskattades av Nyblom hade alltså bland annat att göra med författarinnan inte hade anammat dessa ideal; hennes typgalleri var för schablonartat och hennes effekter alltför grälla, även om hon i många stycken kan ses som sensationsromanens mer sansade representanter. De övernaturliga inslagen lyser helt med sin frånvaro och det populära kriminalmotivet, kring vilket bland annat Aurora Ljungstedt framgångsrikt utvecklade sina historier, blir hos Brag mer en fråga om moralisk rutenhet.<sup>43</sup> Mannens orättfärdiga behandling av kvinnan är den stora försyndelsen i hennes roman. Det hustrumord, med vilket Almas levnadsöde beseglas, fungerar alltså inte som ett intrig- eller spänningsskapande moment utan är att betrakta som det manliga övergreppets yttersta konsekvens.

Eva Brags debutverk kan, om än i modifierad form, betraktas i efterdyninerna av den franska sensationsromanen. Men den kan också ses som en hybrid mellan den sociala melodramen och emancipationsinlagen, eller kanske snarare som en tendensroman i melodramatisk dräkt. Att denna blandning inte föll i god jord hos samtidens smakdomare, visas av den kritik den utsattes för. Nyblom anklagade romanen för dess brist på enhetlighet och ansåg att Eva Brag bjöd på en ”rörig föda” och att hon blandade ihop områden som inte hörde samman. Att det framför allt är tendensen hos Brag, som upprör Nyblom står klart. Hon har inte lyckats få fram den poetiska sidan av den verklighet hon vill skildra, hon skapar dessutom inte någon rättvisa och borde alltså hellre ha skrivit en avhandling än en roman, skriver han till Hedlund. Också Hedlund och den okände brevskrivaren, som skickade ett exemplar av romanen till Kungl. biblioteket, tycks särskilt ha uppmärksammat de emancipatoriska tendenserna. Medan den förre ansåg att *Sjelfviskhetens offer* fick författarinnan att framstå som ”en retlig och tyckmycken blåstrumpa”,

noterade den senare angreppen på "det stygga mankönet", en kommentar som förefaller mer ironisk och avståndstagande än sympatiserande.

Med sin placering mitt emellan Fredrika Bremer och representanterna för det kvinnliga åttitalet kan *Sjelfviskhetens offer* också ses som ett övergångs-fenomen i den kvinnliga emancipationslitteraturens historia. Precis som Bremer, och många av det tidiga 1800-talets författare, arbetar Brag med dubbla koder: den romantiskt-melodramatiska och den realistiska.<sup>44</sup> Alma Edemark är också i många stycken en typisk bremersk hjältinna. Hon är inte vacker, men äger ett varmt hjärta, som klappar för de nödlidande i samhället. Professor N\*\*s anmärkning att det finns "något af sierska" hos henne för osökt tankarna till Bremers Hertha, med hennes visioner om den nya kvinnans inflytande på samhällsutvecklingen.<sup>45</sup> Sist men inte minst utmärker Alma sig för sin stora bildningstörst. Även om hon som föräldralös, till skillnad från de kvinnor som uppträder hos Bremer, inte måste slåss mot en despotisk fadersgestalt har hon mycket gemensamt med såväl Elisabeth i *Familjen H\*\*\**, Edla i *Presidentens döttrar* och Hertha i romanen med samma namn. Det tema som Gunnar Axberger hävdar är gemensamt för dess romaner, nämligen "den begåvade kvinnans kamp mot den andliga kvävningdöden under trycket av hemmets och samhällets konventioner", gäller i lika hög grad *Sjelfviskhetens offer*.<sup>46</sup>

Men inte bara kvinnans andliga frigörelse diskuteras av Brag. I likhet med sin föregångare tar hon även upp kvinnans underordnade ställning till diskussion, både när det gäller hennes ställning i äktenskapet och som samhälls-varelse. Till skillnad från Bremer, vars realism är av mer vardaglig karaktär, med en på samma gång skämtsamt ironisk och och idylliserande beskrivning av den borgerliga intimsfären, framstår Eva Brag inte bara som en större samhällskritiker utan också som betydligt mer illusionslös. *Sjelfviskhetens offer* präglas av bitterhet och uppgivenhet. I skildringen av Alma Edemark berättas inte bara historien om kvinnan som betraktas och behandlas som en handelsvara utan fri- och rättigheter utan också om kvinnans totala nederlag. Den fula och bildningstörstande hjältinnan har ingen plats inom det rådande systemets ramar och som den yttersta konsekvensen av hennes brist på värde bringas hon om livet av en vedervärdig representant för den patriarkaliska samhällsordningen.

Även om Eva Brag har sin förankring i det tidiga 1800-talets underhållningslitteratur, och alltså inte kan ses som en estetisk förnyare av emancipationslitteraturen, kan hon också betraktas som en föregångare till de kvinnliga författare som på 1880-talet tog upp den samtida kvinnans ställning till debatt. Den illusionslösa hållningen och den indignerade och bittra stämna som bär fram hennes budskap har mycket gemensamt med den som vi senare kommer att finna bland annat i Alfild Agrells *Räddad* (1883) och Anne Charlotte Lefflers *Sanna kvinnor* (1883), vilka precis som *Sjelfviskhetens offer* framställer kvinnan som ett vämlöst offer för ett orättfärdigt system och männens maktmissbruk.

”Kanske skall man säga att min berättelse är för realistisk, för lite poetisk”, skrev Eva Brag till Hedlund inför publiceringen och yppade därmed sin oro över att inte ha hittat de rätta balansen i sin framställning och att hon inte passade in i det rådande litterära normsystemet. När hon senare drabbats av Hedlunds kritik förvandlades hennes tvekan till en betydligt mer självmedveten visshet: ”Ty det förekommer mig, som skulle detta arbete bättre uppfattas af och slå mer an på blifvande generationer än på den närvarande [...]”<sup>47</sup> Eva Brag tycks alltså själv ha varit medveten om att hennes roman innebar ett normbrott, även om det sistnämnda yttrandet naturligtvis måste betraktas i ljuset av Hedlunds kritik. Men denna medvetenhet till trots, hade Eva Brag inte tillräckligt mycket självförtroende för att ignorera det akademiska etablissemangets fördömande. Till skillnad från den redan etablerade och välkända Fredrika Bremer, vars *Hertha* i många stycken drabbades av mycket hård kritik på grund av sina emancipatoriska tendenser, var Eva Brags position som debuterande romanförfattare betydligt känsligare.<sup>48</sup> Sårad och besviken över sitt misslyckande beslutade hon sig för att låta bränna hela upplagan.

”I boken gömmes historien om sviket hopp och djup grämelse”, skriver den okända brevskrivaren i det brev som åtföljde det exemplar av *Sjelfviskhetens offer* som skänktes till Kungl. biblioteket. Betydelsen av dessa ord är oklar. Avses Alma Edelhjelm, som aldrig fick utveckla sina slumrande talanger, att studera och att bli författare, eller avses Eva Brag, som såg sina drömmar om en författarkarriär gå om intet på grund av den onådiga kritik som riktades mot hennes debutroman? Det enda vi med säkerhet vet är att Eva Brag inte nådde de framgångar hon hoppats på och att hon heller inte lyckades med sin föresats att bränna hela bokeditionen av *Sjelfviskhetens offer*. Några exemplar glömdes bort i hanteringen och därmed hamnade följetongsromanen på mer eller mindre okända vägar till slut i raritetskabinetten. Där finns de idag i säkert förvar för den som vill läsa den tragiska historien om den frihets- och bildningstörstande 1800-talskvinnans svikna drömmar och förhoppningar.

## NOTER

- 1 *Öfverstens arfvingar* kom ut på T. Hedlunds förlag. Den recenserades i AB 81-12-10, NDA 81-11-11 och SDS 82-06-27. Romanen fick ett svalt mottagande; genomgående anmärktes på dess brist på originalitet. SDS kallade den "en roman i den gamla stilen" och jämförde den med engelska och tyska damromaner. Också NDA menade att författaren tagit "djupa intryck af vår romanlitteratur från fyrtio- till och med sextiotalen". Samma recensent antog att Carl Werner var en pseudonym och gissade att en ung kvinna dolde sig bakom denna.
- 2 Brev från E.B. till S.A. Hedlund 1868-05-16, Göteborgs universitetsbibliotek, Handskriftsavdelningen, S.A. Hedlunds samling.
- 3 Brev från E.B. till S.A. Hedlund 1868-05-25.
- 4 Brev från E.B. till S.A. Hedlund 1865-02-02.
- 5 Beträffande Eva Brags verksamhet på *Göteborgs Handels- och Sjöfarts-Tidning* se Eva Heggstad, "Kritik och kön. 1880-talets kvinnliga kritiker och exemplet Eva Brag", *Sammlaren* 1994, s. 52-67 och Maria Erba-Odeschalchi och Lotta Pilborg, "Hon trotsade konventionen. Signaturen A. - Eva Brag", *Presshistorisk årsbok*, Stockholm 1994, s. 112-129.
- 6 Dikten finns tryckt i *Göteborgs Vetenskaps och Vitterhets Samhälles Handlingar*, Ny följd, 4 häftet, Göteborg 1858, s. 181-220.
- 7 Brev från E.B. till S.A. Hedlund 1868-07-02.
- 8 Bernhard Lundstedt, *Sveriges periodiska litteratur 1645-1899*, III, *Periodisk litteratur tryckt i landsorten 1813-1899*, Stockholm 1902, s. 68.
- 9 Brevet följer boken och saknar eget signum.
- 10 Uppgifterna står att finna i *Accessionskatalog. Svenska avdelningen 1848-1956* [Bibliotekets arkiv Ld5], Uppsala universitetsbibliotek. *Sjelfviskhetens offer* har accessionsnummer 1954/391.
- 11 "Förteckning å Böcker och Skrifter, mm., tryckta i Göteborg å Handelstidningens Bolags Boktryckeri under loppet af år 1868".
- 12 *Svensk bok-katalogs* utveckling från en katalog för bokhandeln till nationalbibliografi utreds av Johans Svedjedal i *Bokens Samhälle, I, Svenska Bokförläggareföreningen och svensk bokmarknad 1887-1943*, Stockholm 1993, s. 163-170.
- 13 Sigrid Leijonhufvud & Sigrid Brithelli, *Kvinnan inom Svenska Litteraturen intill år 1893. En bibliografi*, Stockholm (1893) 1978, s. 37. Intebaras *Sjelfviskhetens offer* utan även *Öfverstens arfvingar* saknas bland de där förtecknade verken av Eva Brag.
- 14 [Eva Bohm] E. Bm, "Brag, Eva Charlotta", *Svenska män och kvinnor. Biografisk uppslagsbok*, 1, red. Nils Bohman, Stockholm 1942, s. 431.
- 15 Se bl.a. brev från E.B. till S.A. Hedlund 1868-08-15 och 1868-08-29.
- 16 Brev från E.B. till S.A. Hedlund 1868-08-29.
- 17 Brev från E.B. till S.A. Hedlund 1868-10-19.
- 18 Carl Jacob Collin (1821-1896) var pastor i Lunds domkyrka 1855-1871, därefter kyrkoherde i Reng. (*Lunds stifts herdaminne. Från reformationen till nyaste tid. Ser. II. Biografier*, 3, *Skytts och Vemmenhögs kontr.*, utg. Gunnar Carlquist, Lund 1951, s. 108 ff.)
- 19 Brev från E.B. till S.A. Hedlund 1868-10-19.
- 20 Brev från E.B. till S.A. Hedlund 1868-10-19.

- 21 Brev från C.R. Nyblom till S.A. Hedlund 1868-11-28. Göteborgs universitetsbibliotek, Handskriftsavdelningen, S.A. Hedlunds samling.
- 22 Odaterat brev från C.R. Nyblom till S.A. Hedlund.
- 23 Betr. Nybloms estetiska ideal se bl.a. Thomas Olsson, *Idealism och klassicism. En studie kring litteraturhistoria som vetenskap under andra hälften av 1800-talet med utgångspunkt i C.R. Nybloms estetik*, Göteborg 1981 (Skrifter utgivna av Litteraturvetenskapliga institutionen vid Göteborgs universitet, 4), kap. 6.
- 24 Brev från E.B. till S.A. Hedlund 1877-01-10.
- 25 Brev från E.B. till S.A. Hedlund 1877-03-22.
- 26 Ingemar Oscarsson, "Fortsättning följer". *Följetong och följetongsroman i svensk dagspress till ca 1850*, Lund 1980 (Litteratur Teater Film Skrifter från Litteraturvetenskapliga institutionen i Lund, 16), s. 68.
- 27 Oscarsson 1950, s. 150.
- 28 Brev från E.B. till S.A. Hedlund 1868-05-25.
- 29 Lundstedt 1902, s. 73.
- 30 Claes Kranz, *G.H.T. 1832-1917*, Göteborg 1957, s. 146.
- 31 Brev från E.B. till S.A. Hedlund 1868-08-03.
- 32 Oscarsson 1980, s. 151 ff.
- 33 Oscarsson 1980, s. 152.
- 34 Betr. Eugène Sues *Les mysteres de Paris* som inspirationskälla för Ridderstads *Samvetet eller Stockholms-mysterier* se bl.a. Alf Kjellén, "Ridderstads Stockholms-mysterier. En social roman från Oscar I:s tid", *Samfundet S:t Eriks årsbok* 1943, utg. Gösta Selling, Stockholm 1943, s. 145-172.
- 35 Begreppet "teacher-lover" diskuteras i Ellen Moers, *Literary Women*, London (1977) 1980, s. 156 f.
- 36 Brev från E.B. till S.A. Hedlund 1868-05-16.
- 37 Brev från E.B. till S.A. Hedlund 1868-08-15.
- 38 Av Eva Brags korrespondens med Ida Nilsson finns 9 nio brev från perioden 1864-68 samt ett odaterat brev bevarat i Handskriftsavdelningen, L.U.B. [Ida Göthilda Nilssons efterlämnade papper]. Ida Nilsson skrev bl.a. poem i *Tidskrift för Hemmet* under signaturen Göthilda. Hon hörde också till den närmaste kretsen kring Fredrika Bremer. (*Fredrika Bremers brev*, IV, 1857-1865, samlade och utgivna av Klara Johansson och Ellen Kleman, s. 635; S. L-D Adlersparre & Sigrid Leijonhufvud, *Fredrika Bremer. Biografisk studie*, 2, Stockholm 1896, ss 295, 312).
- 39 Brev från E.B. till Ida Nilsson 1866-03-03,
- 40 Brev från E.B. till Ida Nilsson, 1866-02-11.
- 41 Fredrika Bremer, *Teckningar ur hvardagslifvet*, 3, *Familjen H\*\*\**, Fortsättning, Stockholm 1831, s. 75 f.
- 42 Brev från E.B. till S.A. Hedlund 1868-08-15.
- 43 Kriminalmotivet hos Aurora Ljungstedt behandlas i Lars Wendelius, *Pengar, brott och andeväsen. En studie i Aurora Ljungstedts författarskap*, Uppsala 1985 (Litteratur och samhälle. Meddelande från Avdelningen för litteratursociologi vid Litteraturvetenskapliga institutionen i Uppsala, Årg. 21, nr 1), s. 14-30.
- 44 Betr. de dubbla koderna hos Bremer se Birgitta Holm, *Fredrika Bremer och den borgerliga romanens födelse*, Stockholm 1981, kap. 4 och 5.
- 45 Gunnar Qvist, *Fredrika Bremer och kvinnans emancipation. Opinionshistoriska studier*, Göteborg 1969, s. 142 ff.

---

46 Gunnar Axberger, *Jaget och skuggorna. Fredrika Bremer-studier*, Stockholm 1951, s. 56.

47 Brev från E.B. till S.A. Hedlund 1868-05-16.

48 Brev från E.B. till S.A. Hedlund 1868-10-19.

49 Mottagandet av *Hertha* och den debatt som romanen förorsakade diskuteras bl.a. i Qvist 1969, s. 167-183.



*Carl Larsson. Teckning i olja, 1902. Nationalmuseum.*



LISBETH STENBERG

## Nationen som hem

Idyll, utopi och reella kontradiktioner i Selma Lagerlöfs  
*Jerusalem*

Är Selma Lagerlöfs *Jerusalem* en nostalgiskt tillbakablickande idyll som slätar över köns- och klassmotsättningar? Eller kan vi idag läsa den som en feministisk utopi av samförståndsmodell?

Kring sekelskiftet 1900 pågick en intensiv politisk och konstnärlig dialog kring samhälle och samlevnad, 'manligt' och 'kvinnligt'. Nya möjliga tanke-mönster prövades i litteraturen, i fantasier och visioner gestaltades modeller för identitet och social organisation.

Genom att göra en kontextuell läsning av *Jerusalem* vill jag visa hur den som text kan ses som en flerskiktad provkarta över i tiden aktuella ideologiska frågeställningar. Jag tar min utgångspunkt i hur Selma Lagerlöf gestaltar spänningsfält kring 'hemmet' med särskild betoning av tidens underliggande könskonflikt. Jag avser att frilägga reella kontradiktioner och paradoxer. Denna läsning ger vid handen att Selma Lagerlöf i *Jerusalem* överför symbolik från 'hemmet' till hembygden, nationen. – Trots att 'hemmet' och kvinnans roll som dess vårdare privilegierades i tidens diskurs var 'hemmet' ett område fyllt av olösta konflikter. För att skapa trygghet i en orolig tid behövdes andra samlande värden.<sup>1</sup>

### Bilder av hem i *Jerusalem*

#### Ingmarsgården – ättens hem

Och liksom för att göra allt fullkomligt reste sig mitt på dalbotten en mäktig gammal bondgård med många grå uthus och ett stort, rödmålat boningshus. Den hade två höga förvuxna päronträd stående vid gaveln, ett par ungbjörkar vid porten, stora vedstaplar på den gröna gårdsplanen och några väldiga halmstaccar

bakom lagårdslängan. Det var likaså vackert att se den resa sig mittibland de jämna åkrarna, som det är att se ett stort fartyg höja sig med master och segel över den breda havsytan. (I s. 7) <sup>2</sup>

Ingmarsgården framtonar mäktig i kulturlandskapet. I inledningen placeras den in som på en naivistisk målning. Även traditionen av obrutet patriarkalt styre utmålas naivistiskt med Ingmars tänkta möte med förfäderna i himlen. Ingmarssönerna har sedan "hedenhös" styrt gården och varit ledande män i socknen.

De interiörer vi får från Ingmarsgården visar att det är ett hem där även de som arbetar på gården är en del av en gemenskap. "Alla tjänarna på Ingmarsgården voro på långt håll släkt med husbondefolket och hade levat på gården hela sin tid." (I s. 69) På flera ställen framgår att man äter tillsammans och även inomhus är alla sysselsatta.

Där brann en torrvedsbrasa i spisen. På ena sidan om härden satt husmodern och spann finkardad ull, bakom henne sutto pigor och hjon i en lång rad och spunno blånor och lin. Männen ägde andra sidan av eldstaden. De voro nyss inkomna från vedkörningen. Somliga vilade, andra sysslade med sådant arbete, som var lätt som en lek, de späntade stickor, vässade räfspinnar och slöjdade yxskaft. (I s. 175)

Men hur är då livet på Ingmarsgården för den som lever där? Det patriarkala styret kan vara hårt och deformerande även för de ledande männen. En kris leder till att den omyndige Lill Ingmar, satt under förmyndarskap av systemen Karins man Eljas, förlorar gården. Eljas har blivit förtryckt och tvingad till ständigt arbete av sin far.

Och på Ingmarsgården fanns heller inte annat än arbete och sparsamhet. Men så länge Ingmar Ingmarsson levde, syntes Eljas Elof vara fullt nöjd, han bara trälade utan att begära något bättre. Folk sade, att Ingmarssönerna nu hade fått en måg efter sitt sinne, för Elof Ersson visste inte om, att det fanns något annat i världen än arbete.

Men så snart Stor Ingmar var död började mågen att dricka och föra ett vilt liv. (I s. 63)

Ingen på gården har makt att hindra vanstyret. Förmyndarskapet framställs som bräckligt och godtyckligt. Systemen Karin låter skifta arvet och sänder de övriga systrarna till Amerika och Lill Ingmar att bo hos skolmästare Stolt.

När Ingmarsgården och all boskap och lösöre senare i berättelsen säljs på auktion är förlusten av tingen svår för Ingmar, men avgörande för att han skall gifta sig rikt för att rädda gården är det ansvar han känner för de gamla som tjänat där. När Ingmar följer auktionen på avstånd får de otrygga och oroliga gamla syn på honom och sätter sig bredvid honom.

Alltsedan de gamla hade kommit, höll Ingmar inte mera ögonen slutna, utan stod och såg ner på dem. Han tycktes räkna alla de år och mödor, som hade gått över

dem, medan de hade tjänat hans släkt, och han tyckte väl, att det var hans första plikt att laga så, att de finge dö i deras gamla hem. (I s. 193)

För kvinnorna, Brita och Barbro, som flyttar till Ingmarsgården blir den inte självklart ett 'gott hem'. I den inledande novellen flyttar Brita som trolovas med Ingmar till gården innan de gift sig. Hon har lovats bort av sin far och något positivt personligt val från hennes sida verkar det inte finnas utrymme för. Ett äktenskap är en ekonomisk transaktion mellan män som ser varandra som subjekten i sammanhanget. Om Britas far står det att han "alltid tagit Ingmars parti mot sin dotter" (I s. 18). Brita vantrivs, har ingen att tala med och längtar till 'sitt' hem. Då hon blir med barn skäms hon så över att föda barnet före äktenskapet att hon dödar det. Efter mordet bekymrar sig Britas föräldrar inte främst om sin dotter utan ordnar så att hon efter fängelsevistelsen ska kunna resa till Amerika för att inte vara ett problem för Ingmar. — Jag vill läsa barnamordet som en kvinnoprotest som riktar sig mot det som är mest centralt i ett patriarkat — födande av söner. Det är även en protest mot formen för äktenskap där ekonomin styr villkoren.

Även i nästa generation är Ingmars hustru, Barbro, olycklig. Hon känner sig ovälkommen och främmande på Ingmarsgården. Ingmar har gift sig med henne för att behålla gården trots att han älskar och har lovat gifta sig med skolmästarns Gertrud. Ett hot mot ättens fortlevnad finns knutet även till Barbro. Hennes släkt tros drabbad av en mycket speciell förbannelse som straff för en grym anfader. Alla döttrar i Sorgbackesläkten föds vackra och kloka men alla söner blir blinda och "idioter" (II s. 132). — En kvinnoprotest på en högre nivå än den Brita själv utför genom att döda sitt och Ingmars barn.

Ingmarsgården är en bild av en patriarkal släktradition och en samhällsordning där arbete och ansvar är de viktigaste byggstenarna. Gården, arvet, blir en börda som är tung även för mannen, Ingmar. Det finns mycket som i samverkan förmedlar en känsla av död och tvång<sup>3</sup> på samma gång som gården är en källa till stolthet och lycka, särskilt framträdande i männens arbete med jorden. Äktenskapet ses som en allians men en ny syn på detta hotar att underminera hela systemet. Här finns en av romanens tydliga ambivalenser.

Hemmet Ingmarsgården ställs i romanen mot andra alternativa 'hem' och vi kan genom att fokusera dem se spänningar i en tid av stora förändringar och 'förhandlingar' kring normativa ideal.

### Hemmet på gränsen

Stark Ingmar är torpare under Ingmarsgården och bor ensam i en liten grå stuga en bit bort från den övriga bebyggelsen, i skogsbrynet.

Stugan var större än den sett ut. Men den var fattig och förfallen, de nakna timmerväggarna voro maskstugna, och takbjälkarna voro svarta av rök. Där funnos varken gardiner för fönsterna eller duk på borden. Det märktes, att Stark

Ingmar var en ensam man. Hans barn hade rest ifrån honom till Amerika. Det var gubbens enda nöje i hans ensamhet att locka ungdomen till sig om lördagskvällarna med sitt fiolspel. (I s. 95 f)

Här får vi en glimt av det Fattigsverige där emigrationen kulminerade efter 1880-talets jordbrukskris. År 1910 kan man säga att ungefär var femte svensk bodde i Amerika.<sup>4</sup>

Stark Ingmars hem är ett hem nära naturen och skogen. Väsen från folktron knyts till hans gestalt och de skyddar honom och hans bostad. – En magisk dimension förknippas positivt med det enkla folket och dess boende och föreställningar. Även musiken knyts till detta komplex.

I *Jerusalem* framställs skogen både som hotfull och välsignande. Traktens ungdom får möta destruktiva naturkrafter då de under en lekafton i Stark Ingmars stuga först hör berghunden och sedan överfalls av en storm av vilda makter. Den skräck de känner gör att de tolkar händelsen på olika sätt. För Ingmar blir de hemska ljuden de gamla Ingmarssönernas röster som hotar och förbannar honom för att han tänker överge gården, för Gertrud blir det djävlar som kommit för att gripa henne då hon tyckt att det var så roligt att dansa. – När naturens makter släpps lösa blir de alltså en övergripande symbolisk ram för all oro i tiden, något var och en kan projicera sina rädslor på. Naturen och skogen får inte utnyttjas hänsynslöst. Det största hotet mot en gård är att den köps upp av ett skogsbolag. – Skogsbolagen och deras framfart var ett stort politiskt debattämne i tiden. Hanterad med respekt kan skogen och dess väsen vara viktiga hjälpare. Via Stark Ingmar blir skogen en tillgång och nytthet. Han har en plan för hur Ingmar med hjälp av skogen ska kunna tjäna pengar och köpa tillbaka gården. I Stark Ingmars plan för Ingmar sker utnyttjandet av skogen i en samverkan över klasserna för att bevara ett ansvarsfullt husbondsvälde. Stark Ingmars högsta intresse gäller Ingmarsgården och det heter att han aldrig ”visade spår av kärlek till sin egen släkt” (I s. 123).

I Stark Ingmars hem sker överskridanden mellan natur och kultur och mellan klasserna. 'Hemmet' befinner sig på gränsen mellan civilisationen och det okända. När stugan används som lekstuga står den för nöje och en aning om kroppslig njutning som inte annars verkar ha plats i det välordnade samhället. Skogen som symbol är mångtydig men får ofta stå för något ursprungligt, mänsklighetens vagg. Skogen blir civilisationens skugga och spelplats för det som inte ryms inom kulturen.<sup>5</sup> En liknande funktion, med en roll som både är lockande och förskräckande, kan vi här ana som en del av beskrivningen av arbetaren, Stark Ingmars, bostad.

### **Det intima hemmet och kärleksäktenskapet**

Skolmästare Stolt beskrivs som en stark, sammanhållande kraft i samhället. Förutom natur och miljö har de flesta i socknen det gemensamt att de har 'gått

i Stolts skola'. Stolt är inte utbildad lärare men har ändå fostrat barnen till ansvarsfulla medborgare och till att vörda kyrkan. När han bygger sitt missionshus är det inte för att konkurrera med kyrkoheden, som saknar talets gåva, utan för att själv predika i samma anda – en kontinuitet i förkunnelse men en förnyelse i form. Men det är en man av folket som griper in då den studerade kyrkoherden på grund av ett utsvävande liv i ungdomen förlorat sin kraft.

Stolt bor i skolan med sin hustru och sitt enda barn Gertrud. Hemmet är litet och intimt, här finns inget av tyngande tradition, det som betonas är värme och omtanke. Här nämns ordet 'trevligt' och det blir betecknande för detta hem. "Kyrkoherden kom också ofta in till skolmästarns om kvällarna och satt i det trevliga köket vid den stora spisen och språkade med mor Stina, skolmästarns hustru." (I s. 41)

När Ingmar inte längre ska ta vid på Ingmarsgården planerar han och Gertrud att bygga ett nytt hus. Då Ingmar kommer från skogen med den första stocken till bygget talar de om sina drömmar om hur hemmet ska se ut. Här kan också 'trevnaden' stå som signum för beskrivningen av hemmet.

Gertrud svarar ingenting, men hon lägger sin hand smekande på den stora stocken, som ska sättas i väggen i det hus, där hon ska ha sitt hem med Ingmar. Hon vet, att det är trygghet och trevnad, som vänta henne där, ty den hon gifter sig med är klok och god, ädelmodig och trofast. (I s. 172)

### Kollektivet som alternativ

Bland bilderna av 'hem' finns som en utmaning, en undersökning av en ny samlevnadsform – det på idéer och tro byggda kollektivet. Av Oscar Levertin i en recension i *Svenska Dagbladet* (13.12 1902) betecknat som "det kommunistiska sektlivet".

Hellgum, svensk-amerikanen som kommer till dalasocknen, menar att djävulen har tagit bort något ur bibeln: "I, som viljen föra ett kristligt liv, I skolen söka bistånd hos era medmänniskor" (I s. 115). Det är en slags utopisk solidaritet som Hellgum pekar på när han försöker vinna Halvor, som då är husbonde på Ingmarsgården.

Nu är vi trettio, som bor tillsammans i ett hus i Chicago. Vi delar allt med varandra och vakar över varandras leverne, och rättfärdighetens väg ligger slät och jämn framför oss. Vi kan handla kristet mot varandra, ty den ene brodern missbrukar inte den andres godhet och nedtrampar honom inte i hans ödmjukhet.

När Halvor alltjämt teg, fortfor Hellgum övertalande:

— Det vet du väl, Halvor, att den, som vill göra något stort, han går i förbund med andra människor och tar hjälp av dem. Inte kunde du vara ensam om att sköta den här gården. Om du ville anlägga ett bruk, så skulle du skaffa dig många

bolagsmän, och tänk, om du ville bygga en järnväg, så många du då finge ta till hjälp!

Men se, det svåraste av allt, det är att leva ett kristet liv, och det vill du genomföra på egen hand utan hjälp. Eller också kanske du aldrig försöker, ty du vet på förhand, att det inte går. (I s. 115 f)

I den församling som senare bildas på Ingmarsgården är gärningar och verksamhet grunden. Här betonas ingen överdriven känslsamhet. De som sluter sig till sekten flyttar tillsammans och avskärmar sig från det övriga samhället. De blir intoleranta och ser sig själva som moraliskt överlägsna.

När Hellgum föreslår att de ska förena sig med en grupp med liknande idéer och flytta till Jerusalem får de flesta Guds kallelse och tvekar inte att lämna hem, gård och släkt. – Den nya närgruppen ersätter andra band.

Bland Gordonisterna, som Hellgum och dalfolket förenas med i Jerusalem, gäller regeln att alla skall leva tillsammans som bröder och systrar. Kollektivet leds med fast hand av en kvinna, Mrs Gordon. Det speciella för dem är att de inte predikar utan genom sitt exempel vill visa ”vilken lycka det ligger i att vara eniga” (II s. 267).

I Jerusalem skildras inte kolonins medlemmar som intoleranta utan snarare som mer toleranta än andra grupper som sökt sig till Guds heliga stad. Skildringen av missionärer som representerar och hårt predikar andra kristna trosriktningar är, som kontrast, närmast hätsk.

Som läsare får vi se kolonin utifrån ur flera olika synvinklar. Eliahu, en fattig man från Palestina som uppfostrats i en missionsskola, verkar som tolk och förare för främlingar.

Eliahu hade redan hunnit att se många slag av människor, men inga sådana som dessa. De uppträdde mycket enkelt, och Eliahu trodde inte, att de i sitt eget land innehade några höga värdigheter eller njöto något stort anseende, men han kände ändå den allra största vördnad för dem. Han tyckte, att det låg något av den glans och myndighet över dem, som tillkommer sådana, som äro födda att styra över människor. Detta måtte ha berott därpå, att de alla visade ett stort herravälde över sig själva. (II s. 32)

Här ges dessa svenskar och amerikanare en makt grundad i en moralisk överlägsenhet som bygger på den borgerliga dygden framför andra, självkontroll. En sådan makt har inte övriga kristna grupperingar som sprider förtal om att Gordonisterna skulle föra ett ’syndigt leverne’ då de inte tillåter giftermål. Förtalet når ägaren av det hus de hyr, turken Baram pascha, och han beger sig till Gordonisternas hem för att kasta ut dem. När han går runt i huset ser vi med hans misstänksamma ögon hur välordnat detta kollektiv är. Här finns tvättstuga, bakstuga och snickarverkstad, kök, systuga och vävkammare. De ogifta männen bor i en sovsal, de olika familjerna bor i rum. I en stor församlings-sal är det ”inrättat på amerikanskt sätt med grupper av bekväma stolar kring

borden, med böcker och tidskrifter, med piano och orgel samt en och annan fotografi på de ljusmålade väggarna." (II s. 81)

När Ingmar Ingmarsson kommer till kolonin får vi hans syn på hemlivet där:

När Ingmar Ingmarsson såg det stora, väl upplysta rummet och de många glada och förnöjda människorna, kunde han inte låta bli att tänka: 'Det är säkert, att dalbönderna är lyckliga här, och att de inte längtar hem. De här amerikanarna förstår sig mycket bättre på att ställa det trevligt för sig och andra än vi gör. Jag förstår, att det är för det goda hemlivets skull, som kolonisterna kan bära alla sorger och försakelser. Det är sant, att de, som förr ägde en hel gård, nu får nöja sig med ett rum, men så får de till gengäld mycket mer glädje och munterhet än förr. (II s. 148)

När Lagerlöf skildrar Sverige och det svenska i relation till det andra, Jerusalem, är det påfallande hur hon med pedagogiskt nit vinnlägger sig om att inte skildra andra folkslag som i negativ bemärkelse annorlunda.

Gertrud stannade och betraktade dem, [ryska pilgrimer] medan de tågade förbi. Det var idel bönder, och hon tyckte, att det var märkvärdigt att se hur lika de voro folket där hemma, där de vandrade fram i sina vadmalsrockar och stickade koftor. "Det här är bestämt en hel socken, som har givit sig av på en gång hit till Palestina", tänkte hon, medan hon stod och betraktade dem. "Den där med glasögonen på näsan är skolmästaren, och han med den tjocka kappen har en stor gård och styr hela socknen. (II s. 62)

– Vi, som kom ifrån Sverige, var som riktiga småbarn, vi fick ju allra först lära oss tala, sade Gertrud. Vi måste fråga efter namn på bord och stol, på skåp och säng. [...]

– Jag har fått lära mig att känna igen markens växter och träd på samma sätt, som mor lärde mig det när jag var liten, sade Gabriel. Jag har fått lära att skilja persikor från aprikoser och det knotiga fikonträdet från den förvridna oliven. Jag har fått lära att känna igen turken på hans korta jacka och beduinen på hans randiga mantel och dervischen på hans filtmössa och juden på de små skruvlockarna vid örat.

– Ja, sade Gertrud, det är just, som vi i barndomen lärde oss att skilja bönder från Floda och Gagnef på de olika rockarna och hattarna. (II s. 171 f)

Slutsatsen måste bli att 'det svenska' i *Jerusalem* inte på ett ytligt plan och generellt framställs som gott gentemot något som framställs som sämre, icke svenskt. Snarare görs paralleller mellan olika kulturer och religioner. Påfallande är dock hur de europeiska kolonialmakterna skildras negativt och hur det svenska förknippas med den förnyelse som det amerikanska står för. Vi kan ana konstruktionen av det lilla europeiska landet med en vidare förståelse för 'en tredje värld'.

## 'Hemmet' vid sekelskiftet

Under 1800-talet skedde stora förändringar i de västerländska samhällena. Borgerligheten blev den nya dominerande klassen. Sekularisering, den nya 'vetenskapliga' synen på människa och natur, urbaniseringen och de förändrade produktionsförhållandena, allt och mer därtill samverkade till att skapa instabilitet. Relationen mellan män och kvinnor förändrades övergripande genom att släktens betydelse minskade, parförhållanden fick nya innebörder. Med Foucault kan man säga att ett alliansmönster kompletterades med ett sexualitetsmönster.

En motivering till kvinnans underordnade ställning hade länge varit att hon var en sämre utvecklad man. Det särartstänkande som började formuleras under 1700-talet och etablerades under 1800-talet innebar att kvinnan istället sågs som helt olik mannen – som svag, styrd av känslor och med moderligheten som sitt viktigaste område. Den borgerliga kvinnans område blev idealt hemmet och mannens område blev samhället.

Den människosyn som under 1800-talet kom att ersätta tron på att skapelsen låg i Guds hand innebar att människan och hennes utveckling sågs som möjlig att påverka. Borgerligheten behövde något att grunda sina maktanspråk i. Man tog avstånd från blodet, den princip som adeln och kungamaktens legitimitet grundats på. Istället blev projektet att forma den egna identiteten och att inta en moralisk position där man avskilde sig både från det lastbara liv adeln tillskrevs och det moraliskt lågtstående liv som de lägre klasserna ansågs framsläpa sina dagar i. Genom ett civiliserat, sedligt liv försökte borgerligheten att bygga upp stabilitet och få kontroll i en orolig tid.

Man kan se den 'rena kvinnan' som ett försök att konstruera en ny kvinnlighet, 'hemmets ängel', en moraliskt högtstående varelse som skulle rymma andlighet och ljus och som så bröt med de uppfattningar som knutit kvinnan till mörker och kropp. Det kroppsliga förnekades och 'riktiga' kvinnor skulle vara bleka och anemiska. Eftersom kultur och moral ansågs kunna påverka t ex den biologiska sexualiteten, antingen förfina den eller förgrova den, blev det viktigt att observera beteenden. Kopplingen mellan levnadssätt och moralisk status var grunden för att avskilja t ex kvinnor av andra klasser och kulturer och se dem som närmast artskilda från den ideala borgerliga kvinnan.<sup>6</sup>

### Kvinnliga strategier

Några ogifta borgerliga kvinnorna började få möjligheter att utbilda sig och försörja sig själva. De kvinnor som försökte skapa ett eget liv utanför de snäva gränser familj och konvention satt i sekler var pionjärer i många avseenden. När de skulle definiera sig själva var bilden av den borgerliga idealkvinnan, 'hemmets ängel', svår att förena med ett självständigt liv. Som en offensiv lösning, en ny strategi kan man se hur vissa borgerliga kvinnor använde de



egenskaper kvinnor tillskrivits – som överlägset dygdiga och moralens väktare – för att i en samhällelig protest som "Housekeepers of the World" kräva att få påverka samhället och männens moral. En av de engelska feministernas paroller var t ex "Rösträtt åt kvinnorna, renhet åt männen".<sup>7</sup>

Sjukrollen som svar på den borgerliga kvinnans instängning i hemmet måste ses som en mindre offensiv strategi. Karin Johannisson beskriver i sin bok *Den mörka kontinenten* hur många kvinnor vid denna tid valde sjukdom som en väg att hantera livet. Som en bakgrund ger hon en bild av hemmets ställning i den borgerliga ideologin. – Hemmet blir en social institution där mannens status och försörjningsförmåga kunde visas utåt. Det borgerliga jaget formades med hjälp av kontraster där hemmet blev det individuellas rike. Det skulle vara vilande och världsfrånvänt med hustrun som ett "dallrande känsocentrum".

I bilden av hemmahustrun föddes en ny Mariadyrkan, i den borgerliga familjen en ny helig familj, som inför hotande klasskamp och socialt sönderfall framstod som den enda möjliga samlevandsformen.

Under 1800-talets första hälft byggdes det ideologiska stödet för denna familjestruktur upp via kristen och klassisk särartsfilosofi, bekräftades i den borgerliga romanen och lanserades i en myllrande genre av äktenskapshandledning och etiketsböcker.<sup>8</sup>

Efter mitten av 1800-talet blir särskiljandet hierarkiskt laddat och kvinnan framstår mer som en avvikelse som patologiseras. "Orsakerna till denna tonförändring måste sökas på två huvudnivåer, en samhällelig och en vetenskaplig" menar Johannisson och fortsätter: "Evolutionismen tycktes placera människan nära djuret. [...] Denna farliga närhet räddades genom att kvinnan tillsammans med barnet och vilden sköts in som artegna mellanformer mellan naturen/driften och kulturen/förnuftet."<sup>9</sup>

"Det innebär att vetenskapen kom att legitimera en historiskt och kulturellt bestämd typ av könsförhållanden och att vetenskapliga teorier kom att sammanflätas med maktrelationer mellan könen."<sup>10</sup>

Den bild av övergrepp, vanmakt och manipulation som sedan följer i Johannissons skildring visar med förskräckande tydlighet vad som pågick inom hemmets väggar vid en tid då kvinnan och hemmet starkt idealiserades i den offentliga diskursen.

### Heterosexualitet och 'sedlighet'

Kvinnor och barn i den borgerliga familjen var lika utsatta som under det förindustriella patriarkatet. Det som ändrats var diskursen. Man kan också hävda att den borgerliga, icke yrkesarbetande, kvinnans ensamhet och isolering var större då hemmet inte längre var en produktiv gemenskap.

Ett område, som berörts men som rymmer ännu en dimension, var den borgerliga familjemodellens insnävning till det heterosexuella paret och de

egna barnen. En större grad av intimitet blev både en möjlighet och ett tvång. Kärleksäktenskapet var en innovation där kvinnan som specialist på känslor stod för en kontinuerlig vård av 'lågan' som skulle hålla paret sammansvetsat.

Ur detta perspektiv kan man t ex se de borgerliga kvinnornas kamp att få männen att släppa sitt dubbelmoraliska beteende och bli 'rena'. För att försöka få den intima relationen till mannen att fungera fick kvinnorna satsa mängder med energi på ett förhållande där mannen inte var inställd på att ge samma känslomässiga bekräftelse och näring.<sup>11</sup> Sett i detta sammanhang blir det viktigare, ju mer familjen krymper, att förändra mannen och få honom öppen för kommunikation.

'Sedlighetsfrågan' är ett viktigt inslag i 1880-talslitteraturen. I litteraturhistorieskrivningen är det vinnarnas syn som länge förmedlats. De 'radikala' åttiotalisterna har framställts som ljusets förkämpar mot konservativa krafter som förlöjligats. Idag har en omvärdering av viktorianismen, och i Sverige oscarismen, börjat och vi kan se mer nyanserat på t ex olika kvinnogrupperns ställningstagande.

Åttiotalet har betecknats som tendenslitteraturens årtionde och analyser av texter har jämförelsevis ofta satts in i ett tidssammanhang. Selma Lagerlöf har förts till nittioalet och hennes starka band till tidens feministiska idéer har inte lyfts fram, istället har forskare haft haft en tendens att individualisera hennes 'moraliska' position.

Bilderna av 'ättens hem' och 'det intima hemmet' i *Jerusalem* rymmer frågor om samhällsansvar och samlevnad i en vidare mening. I Selma Lagerlöfs harmonisering betonas ansvar och samhälle snarare än frågan om individuell sexuell utlevelse.

## ***Jerusalem* som feministisk utopi**

Om vi läser *Jerusalem* som 'romans' – som en symbolisk lösning i en orostid, är det givande att granska heterogena element och fokusera spelet mellan normen och textens avvikelse.<sup>12</sup> Ett sätt att göra detta kan vara att fördjupa analysen av en gestaltning som tidigare avförts. I sin studie *Selma Lagerlöfs Jerusalem* är Erland Lagerroth inte nöjd med upplösningen av romanen och skriver: "Man får intrycket att Selma Lagerlöf haft brist på nya idéer och uppslag, då hon skulle avsluta den stora romanen, och därför fallit tillbaka på motiv och teman från första delen."<sup>13</sup> Det han särskilt vänder sig mot är skildringen av förhållandet mellan man och hustru. Just detta uppfattar jag som idémässigt intressant. Här avviker texten och går emot en förväntad läsning.

Den önskeuppfyllande romansen har den funktionen att den når fram till den "ideala syntesen mellan kontradiktionens två huvudtermer och därmed dess otänkbara och omöjliga upplösning".<sup>14</sup> I *Jerusalem*, menar jag, gestaltas en ideal syntes av personen Ingmar. Selma Lagerlöfs försök att harmonisera

i en tid av könskonflikt innebar att hon med Ingmar skapade ett utopiskt manlighetsideal. Lösningen innebar att hon behöll en öppnare familjegemenskap, 'ätrens hem' och kombinerade det med ett parförhållande där mannen ändrats.

### Ingmar som en utopi om den nye mannen

Den unga kvinnans ställning i ett allianssystem är knuten till hennes förväntade insats som består i att förse släkten med arvingar. Som jag antytt tidigare läser jag in en kvinnoprotest i intrigen. Det mest anmärkningsvärda i den inledande novellen är att Brita på egen hand, gör uppror mot hela det kompakta manssamhället. Kvinnans vanmakt i det patriarkala bondesamhället leder till handling. Denna handling leder till att Ingmar rubbas i en 'självklar' maktfull mansroll. "Jag skulle vara nöjd, om jag vore en lika bra karl som min far och farfar" (I s. 8) tänker Ingmar i inledningsscenen när han fantiserar att han rådfrågar sin far i himlen. Det som först kommer fram i hans tänkta samtal med fadern är att han inte nått den respekt och ställning i socknen som det förväntas av en Ingmarsson, han är fortfarande Lill Ingmar. Fadern föreslår att han ska gifta sig och Ingmar säger att det är problemet "Det finns inte en så fattig bonde i socknen, att han vill ge mig sin dotter." (I s. 10) Han berättar sedan om Brita och barnamordet. Faderns säger då "Jaja, jaja, men du skulle ha gift dig med någon av vår egen släkt, så att du fått en, som känner till de gamla bruken" (I s. 10). När Ingmar säger att felet var att hon inte ville ha honom svarar fadern "Det gör väl detsamma vad en sådan där tösunge vill." (I s. 11) Lite senare i samtalet förklarar Ingmar vad folket i socknen tycker.

– "De tycker, att det inte borde ha gått så för Brita. De säger, att om jag hade varit en klok karl som ni, så skulle jag ha talat vid henne och fått veta vad hon grämde sig över." – "Det är inte så gott, det är inte så gott för en karl att förstå sig på ett dåligt kvinnfolk."

"Nej, far", säger jag, "Brita var inte dålig, men hon var en stolt en." – "Det kan komma på ett ut", svarar far. (I s. 12 f)

Här skymtar en grundkonflikt i novellen som inte explicit uttrycks. Tiderna har ändrats och faderns tänkta svar duger inte för framtiden. När Ingmar senare själv funderar över problemet tänker han: "Vi Ingemarer börjar om på nytt, vi, då något har gått galet. Ingen riktig karl kan låta sig nöjas med att ett kvinnfolk går och blir tokig av agg till honom." (I s. 25) – Att vara en riktig karl är kanske en kvalitet som kan och bör förändras. Det novellen främst speglar är mannens rådvillhet i en ny situation. Ingmars mod att följa 'vägen' mot ett eget moralisk ställningstagande varierar och han hinner tveka många gånger:

"Om jag vore Vår Herre" tänkte han, gned ett par tag och började på nytt. "Om jag vore Vår Herre skulle jag laga, att en sak bleve gjord i samma stund, som man

hade fattat beslut om att göra den. Jag skulle inte ge folk så lång tid att tänka och tänka omigen och grubbla över allt som står i vägen. Jag skulle inte bry mig om att ge dem tid att blanka seldonen och måla åkkärran, jag skulle ta dem direkt från plogen. (I s.17)

Selma Lagerlöf 'styr' dock med fast hand denne man på hans oplöjda väg. Hon väljer att låta honom finna en ny värdighet – ett nytt sätt att bli "en riktig karl".

Novellen "Ingmarssönerna" utgör en avskild inledning till *Jerusalem*. När vi i resten av romanen får följa den nye Lill Ingmar lyfts mannens problem och skuld upp på ett högre plan. Barnafödandet blir centralt även i denna intrig. Konstruktionen av släkten på "Sorgbacken" är invecklad men viktig för Barbros handlande. I grunden rör det sig om en man som straffas för sin våldsamhet. Straffet verkställs genom att kvinnorna på sätt och vis vägras/vägrar föda söner. Det är en parallell till den första berättelsens kvinnohämnd, mer dold men egentligen tydligare och mer långtgående. Ett straff som riktas mot männen i släkten på så sätt att det patriarkala styret stymplas.

### En samförståndslösning mellan kärlek och ansvar

De två äktenskap som skildras är bägge äktenskap som arrangeras av ekonomiska skäl. För Lill Ingmar är valet svårt då han älskar Gertrud. Han väljer ansvaret och gården framför kärleken. Lagerlöf låter makarna i bägge äktenskapen försonas med sin plats i samhället och lära sig att se, respektera och älska sin trolovade.

Känslorna hos Brita och Stor Ingmar skildras mer och mer i ett växelspel. En omsvängning sker vid rättegången då Ingmar tar på sig en del av skulden. Brita börjar ana att Ingmar kan rymma en annan sida än den han visat tidigare. Båda har svårt att tala om känslor och novellens slut i försoning nås först sedan Ingmar fått läsa ett brev Brita avsett att han skulle få först då hon var på väg till Amerika. I brevet skriver hon att hon älskar honom och då, när hon uttryckt sin kärlek väcks hans. – Ingmar förändras försatt i en krisituation, ledd av en försonande varslande vilja, en 'allmän' mening och av Britas uttryckta kärlek.

Lill Ingmar är i början av sitt äktenskap lika blind för sin hustru som Stor Ingmar var när han drev Brita till barnamordet. Han vägrar se Barbro och hennes många goda sidor. Omsvängningen kommer när han ser och kan känna medkänsla med henne i hennes inte mindre svåra situation.

Tvånget att försaka finns för både mannen och kvinna. Mannens första prioritet är det sociala ansvaret, jorden och positionen. Han får behålla detta och kan även vinna en mer relationell mänsklig identitet i skapandet av en intimare relation till en kvinna han visar respekt. Hustrurna försakar och anpassar sig men flyttar fram sina positioner till mer jämbördiga förhållanden. Brita har valet att åka till Amerika när hon släpps ut fängelset men tror inte att hon ska orka. Barbro skulle kunna framhärda i skilsmässan men vill den bara för Ingmars bästas skull. Båda väljer av kärlek därför att männen visat vilja att

ändras. Här är det tydligt att författarinnan vill ge sken av att det finns ett ömsesidigt positivt val och inte en situation av makt och underordning. I försoningen mellan makarna finns i bägge berättelserna alltså en röd tråd där alliansen kombineras med känslan. Här krävs att de skall älska varandra och att det är det verkligt avgörande för deras fortsatta samlevnad. Detta sammanfaller lyckligt med 'ättens' intressen.

På detta sätt skapar alltså Selma Lagerlöf en harmonisering av en tydlig kontradiktion – en samförståndslösning på könskonflikten. Eller om man så vill en reproducering av kvinnornas underordning i form av kärleksäktenskapet.

Att ingen hittills läst Ingmarsönerna och *Jerusalem* i ljuset av en underliggande kvinnoprottest kan tyckas märkligt. Men att utopin stuckit i ögonen framgår på några ställen i receptionen. Som tidigare nämnts pekar Erland Lagerroth på att tema och motiv i inledningsnovellen går igen i avslutningen. Han ser inte någon förskjutning i den moraluppfattning som presenteras "Alltjämt representerar Ingmar helt och fullt den gamla släkt- och bondeordningen med dess religions- heders- och rättsbegrepp."<sup>15</sup>

På liknande sätt har romanen lästs av rader av kritiker sedan sekelskiftet. Fredrik Böök hyllade den och försvarade stilen mot ett angrepp från Klara Johansson: "Den är nordisk i sin okonstlade ton, som stundom blir nästan kärf; man erinras om de isländska sagornas fasta och uttrycksfulla repliker, om deras friska och manliga lifssyn".<sup>16</sup> Böök hade inga invändningar mot karaktäriseringen av Ingmarssönerna som män. Det hade däremot Sven Delblanc 86 år senare. Han har stötts av Selma Lagerlöfs gestaltning som han påför henne som en brist. "De storslagna Ingmarssönerna är föga sannolika, bönder som samtiden ville ha dem men numera ganska prövande i sin orubbliga rättrådighet och fallenhet för sublimes repliker. Dessa stadiga söner av den svenska torvan visar sig mottagliga för en religiös exaltation, som Selma Lagerlöf saknade organ att gestalta."<sup>17</sup>

Det speciella med Selma Lagerlöfs syn på manssamhället och mannen anser jag vara att hon varken tror på likhet eller särart. Hon tror på en utveckling där det främst är mannen som skall förändras. Ett tema som går att följa i författarskapet är hur en manlig identitet formas där ett eftertänksamt lyssnade och ett solidarisk handlande är den ärofulla vägen till mänsklig framgång. Där är Ingmarssönerna i *Jerusalem* ett exempel och ett annat, näraliggande i tid och tematik, är Nils Holgersson. Om man ser Selma Lagerlöfs mansbild som en bild skapad i dialog med idealet hos samtida estetiserande manliga författarkollegor är det slående att hon här gör 'sina' män monumentalt fula, långsamma och fumlige.

## Nationen som utopi och 'folkhem'

Den segrande bilden av 'hem' i *Jerusalem* kan ses som osamtidig. Det är inte borgerlighetens nya intima hem som segrar, det är 'ättens hem' med ansvar för alla på gården. Men om detta hem, denna modell ses som en prioritering

och en utopi om ett ansvarsfullt samhälle ligger den så mycket i tiden att det kan uppfattas som en förutsägelse av någon slags 'folkhem'.

Selma Lagerlöfs *Jerusalem* kan kontextuellt läsas som ett uttryck för svensk sekelskiftesnationalism. Troligtvis var det en sådan läsning som gjorde att boken fick så starkt genomslag i tiden. Samtiden menade att Selma Lagerlöf, på ett i svensk litteratur ojämförligt vis, lyckats skildra "folksjälens i dess mytiska växt, dessa elementära makter som äro lika eviga som folket självt".<sup>18</sup> – Många kommentarer är som denna närmast parodiska i sina nationalistiska beskrivningar av tidlöst ursprung.

### Naturen och nationen som hem

Trots Selma Lagerlöfs uppenbara vilja att skildra det annorlunda, människor och natur och miljö i Det heliga landet, i sin egen rätt så är det känslorna för hemsocknen som griper starkast.

Det är lätt att läsa *Jerusalem* inom idyllen som genre. Om man använder Bachtins sätt att beskriva genren så faller Selma Lagerlöfs verk här inom kategorin "den agrara arbetsidyllen".<sup>19</sup> I inledningen är det påfallande hur generationerna av Ingmarssöner försvagar tidsgränserna mellan de individuella livens. Särskilt tydligt blir det i de båda döds-scener som inramar romanen. Där överbryggas liv och död och där skapas en klassmässig harmonisering. Idyllens ramar och starka symboler gäller i allra högsta grad 'platsen'. I *Jerusalem* får det svenska landskapet mytiska drag. – 'Platsen', naturen och i förlängningen av detta nationen, får, menar jag, överta symbolik och innebörd ifrån hemmet.

Symboliskt sett innehåller föreställningar om 'hem' både en konkret nivå, huset, och en abstrakt nivå där alla fysiska boningar överskrids och det finns många bindningar till religiöst tänkande. I många 'traditionella' kulturer är 'hem' en helig symbol som kan förvandla kaos till kosmos och skapa ordning och personlig helhet. 'Hem' står för tillhörighet och betyder att man befinner sig på sin rätta plats. I denna mening gäller 'hem' lika mycket för de levande som för de döda. Hemlösheten som bild i tider av oro uttrycks ofta symboliskt i form av döda utan 'hem'.<sup>20</sup> Uppbrottet från agrarsamhället innebar att banden till jorden bröts. Som en aspekt av det blir det moderna samhället det första samhälle i kulturhistorien då en ökande del människor i västerlandet inte vet var de skall begravas, eller ens var de skulle vilja bli begravna.<sup>21</sup>

Två starka scener i den andra delen av *Jerusalem* rör gravar och gravplundring. När Halvor tar hand om sin döda dotters grymt bortkastade kropp tänker han, "Om detta hade hänt där hemma, fortfor han, så skulle skogen ha gråtit, och bergen ha jämrat sig, men detta är ett obarmhärtigt land" (II s. 89). Och när han så själv dör av utmattnings- och sinnesrörelse är hans sista önskan för sig och dottern en önskan om att vila "under en grön torva" (II s. 91). I Levertins recension i SvD 1902 kan vi se hur Selma Lagerlöfs konstfullt enkla symbolskapelse utlöser en mer högstämmd lovsång:

En grön torfva, det är hjärterötternas längtan efter Sveriges mark, efter den ljufva, friska längtan som vederkvicker äfven de tröttaste och mest förgråtna blickar, daggen, som tindrar i aftonsvalkan och i sin oskärade renhet är ett löfte om alltings förnyelse, gräset, som i sitt sus förenar föräldrar och barns minnen. Den gröna torvan är hela den svenska jordens mikrokosm.

Sett i ett mytiskt, symboliskt perspektiv får samhällsförändringarna under 1800-talet ytterligare dimensioner. – Lösningen på otryggheten, på alla nivåer, blir för en tid hembygden som hem. Då de flesta av samhällets grundvalar och särskilt äktenskapet, var i gungning är våra svenska sekelskiftesförfattares upptagenhet med sina rötter och sin hembygd kanske inte så överraskande. Med skildringar av 'sina' rötter besvärjer de hemlöshetens kringvandrade oro, försöker förneka könskonflikten och fixerar bilden av en trygg plats på jorden. – En plats med mening och samband. En plats som symboliskt laddas med innebörd av en flydd tids 'hem' och föreställningar knutna till naturen. Naturen som 'hem' blir både en uppenbarelse och uppenbarare.

Selma Lagerlöf bygger i den första delen av *Jerusalem* upp ett i det närmaste paradisiskt kulturlandskap inramat av berg och skog. I den andra delen fungerar detta 'hem' som ett 'hem' att längta till. Ett exempel är den gripande scen då törsten svårt plågar de utvandrare och Dalälven blir en symbol för samhörighet och längtan. Längtans hem är här ett fysiskt, existentiellt hem, mot detta lindrar inte längre trons 'hem' i någon himmel.

Att det är naturen som får bli det mytiska rummet är inte överraskande. Natursvärmeri uppstår när civilisationen blir problematisk. I *Jerusalem* är naturskildringen egentligen inte kvantitativt omfattande men den får trots det en central symbolisk ställning. Erland Lagerroth har visat hur Selma Lagerlöf använder naturbeskrivningen på ett indirekt sätt, i sin egen rätt, för att fördjupa händelser och personbeskrivning. Selma Lagerlöf sökte en stegrad intensitet och ett språk för människans inre upplevelser. Kännetecknade för Selma Lagerlöf är, menar Lagerroth, ett kontrapunktiskt kompositionssätt där landskaps- och natureffekter underbygger och förstärker människornas stämningar och händelserna. Naturackorden i den kontrapunktiska kompositionen kan vara uttrycksbärande utan att ha en enda fixerad och oföränderlig betydelse, de kan uttrycka människans inre liv med en ambivalens som annars är svår att nå. Med 'reflexljus' från naturen uppnås en kosmisk eller 'elementär' förstoring av verkan. Lagerroth jämför de kontrapunktiska kompositionerna med körens betydelse i det grekiska dramat. Kören som där översätter det enskilda till det universella. Selma Lagerlöf lyfter sina fiktiva personer så de får något av mytisk storhet och betydelse. Med naturen som förstärkning når hon ett perspektiv över och bortom det individuella och det mänskliga. Det mänskliga får del av elementens djupdimension.<sup>22</sup>

Naturskildringen i *Jerusalem* stämmer i mycket med Lagerroths beskrivning. Men om det är möjligt står här det mänskliga perspektivet ännu mer i

centrum. – Kulturlandskapet är skapat av människohänder. Då naturen 'blir mänsklig' blir det allt mer uppenbart att det är en 'mänsklig' instans med religiösa förtecken, som legitimerar den 'värld' som skapas i 'romansen'.

Att marken och traditionen ges religiösa konnotationer i *Jerusalem* visas till exempel av det symboliska ledmotiv man kan säga att bilderna av 'fotsteg som nött marken' utgör. Vid auktionen på Ingmarsgården är det Gertruds mor som förmedlar intrycket:

Mor Stina tänkte på alla de gamla Ingmarssönerna, vilkas fotsteg hade nött gården. Hon tyckte sig se dem komma hem från arbetet om kvällarna och gå in till härden, långa, litet lutande gestalter, alltid rädda att vara påträngande eller ta bättre plats, än som anstod dem.

Hon tänkte på all arbetsamhet och hederlighet, som hade haft sitt hem på den här gården. "Det borde inte få ske", tänkte hon om auktionen, "kungen borde få veta det. (I s. 185).

I skildringarna från Jerusalem framhävs i texten som en återkommande bild att sektmedlemmarna vandrar i Kristus fotspår och att hans fotsteg nött marken.

– Så jämföras de båda traditionerna, den kristna som har sin jordiska förankring i Jerusalem och den svenska som har sitt värde förankrat i en tradition av arbetsamhet, hederlighet och den svenska jorden.

Sekulariseringen utlöser otrygghet och ger en bakgrund till hela tidsandan. Sett ur könsperspektiv var den 'naturliga' hierarkin i hemmet, där Gud stod överst och mannen var hans ställföreträdare, ifrågasatt. 'Hemmet' var något konfliktfyllt som genomblåstes av förändringens vindar. Trots enorma försök till ideologisk uppbyggnad kunde inte hemmet bli den väldiga och trygga borg man behövde.

Då människorna blir rotlösa av omflyttningar, slits av hot om klass- och könskonflikter blir 'torvan' och 'skogen' och 'bergen' nivåer där harmoniseringar kan göras. Med hembygden som bild går det att undvika mänskliga relationer och maktperspektiv, som både på närmare nivå, i hemmet, och på mer övergripande nivå i samhället, blir svåra att hantera.

## Arbetets lov

Det värde hos svenskarna som framställs tydligast och där inte något annat folk kan tävla är deras inställning till arbetet. I romanen bryter en närmast religiös lovsång till arbetet fram på sida efter sida. – Arbetet blir en 'rit' genom vilken 'livet' kan nås.

Det är människans arbete som står i fokus. Arbetet är i *Jerusalem* något som är en viktig del av 'den svenska manligheten' och det har en rad sekundära betydelser. I den andra delen av *Jerusalem* får arbetet en funktion som det som på nytt 'frälser' de utvandrade. Att Selma Lagerlöfs syn på arbetet har sin rötter i en protestantisk arbetsetik är uppenbart. Med Max Weber kan man



beskriva det som ett uttryck för 'kapitalismens anda'.<sup>23</sup> Den del av etiken som Lagerlöf betonar är arbetet som 'kall' och livsuppgift, livets mening. Här har den religiösa dimensionen tonats ned och det är en internaliserad moralisk position av självtillfredsställelse som dominerar. Arbetet måste upplevas som meningsfullt av individen, det måste vara internaliserat som en livsuppgift. Tvång och övervakning ger vantrivsel och flyktbehov, något som visas av exemplet med Eljas som tar till flaskan.

Det största samhällliga orosmomentet kring sekelsskiftet var risken för konfrontation mellan klasserna. Den framväxande skaran av industrialister och arbetarrörelsens män hade det gemensamt att en positiv skildring av arbetet låg i bägge parterers intresse. Perspektivet skiftade naturligtvis men det fanns, anser jag, en idé om det 'manliga' arbetets värde som kunde få att överensstämma.

När Selma Lagerlöf gör en samhälllig harmonisering i sin 'romans' blir arbetet för samhällets och individens utveckling det som får överbrygga klassmotsättningarna. Det får även en i det närmaste transcendental funktion som objekt för manlig självidentifikation och man kan säga att arbetet blir det Ting som utgör nationens innersta väsen.

Kvinnornas arbete i *Jerusalem* har definitivt inte denna transcendentala funktion. Här finns en ambivalens i förhållande till kvinnans uppgift i hemmet som maka och mor som gör att hennes uppgifter inte odelat kan få samma funktion som mannens. Den kvinnliga arbeterskans arbete är i det närmaste osynligt i romanen liksom i den dominerande samhällsdiskursen. Selma Lagerlöf bidrog på detta sätt till att skapa en grund för identifikation av en 'manlig arbetsidentitet' samtidigt som hon undergrävde den i tiden aktuella bilden av en 'kvinnlig sexualidentitet' knuten till moderskap och hem.

## **Kvinnorna och nationen som arena**

I och med att 'moderligheten' idealiserades allt starkare under loppet av 1800-talet var det vid sekelsskiftet en grund för 'kvinnligheten' som knappt någon kvinna kunde avsvära sig på ett diskursivt plan. Men inom de ramar som tidens stränga normer för 'kvinnligheten' erbjöd kunde kvinnorna välja olika strategier.

Ellen Keys extrema särartslinje var att könen var för sig skulle utvecklas inom 'sina' tillskrivna områden. En annan linje var att hävda lika rätt för kvinnor utifrån jämlikhetsargument hämtade i upplysningstänkandet och hos t ex J. S. Mill. En medelväg var att blanda argument från de olika linjerna. Vilken argumentation olika kvinnor och grupper än använde kunde de dra fördel av att utmåla kvinnan som viktig i nationsbygget – antingen i verksamhet i hemmet och/eller i samhället. Nationalismen erbjöd i uppbyggnadsskedet en arena där även kvinnor kunde mobilisera sina krafter och kämpa för sina intressen.

Selma Lagerlöf uttrycker 10 år efter utgivning av *Jerusalem*, explicit sin syn

på 'hemmet' då hon höll ett bejublat tal vid den internationella rösträttskongressen i Stockholm i juni 1911. Talet hade titeln "Hem och stat" och kan ses som ett exempel på en dubbel argumentation.<sup>24</sup> Selma Lagerlöf gör, på ett genialt enkelt men konstfullt sätt, en genomgång av argument för och emot kvinnlig rösträtt. Hon presenterar hemmet som, historiskt sett, kvinnans viktigaste verk, men något hon skapat tillsammans med mannen. Alla hem är inte lyckliga men de lyckliga hemmen finns: "Kvinnor kan skapa dem i fattigdom och rikedom, i ringhet och förfining." I det goda hemmet tas alla om hand i en utvecklande anda.

Mannens viktigaste skapelse är staten. I bygget av staten har han inte tagit kvinnan till sin hjälp. Selma Lagerlöf visar på brister i staten, samma ting som hon tidigare visat på som positiva sidor i det goda hemmet. Bristerna gäller statens oförmåga att låta alla få en trygg och ärad ålderdom, att låta alla barn uppfostras i glädje, i oförmåga att se straff som uppfostran och inte hämnd, att se all begåvning som lika värd, i oförmåga att behandla den framgångsrike på samma sätt som "den olycklige" och hon fortsätter:

Var finns den stat, som inte hyser inom sig främmande folkslag, som den inte kan lyckliggöra? Var finns den stat, som ger alla tillfälle att leva sitt eget fria liv, så länge de inte stör harmonin i det hela? Var finns den stat, där ingen av dess medlemmar får gå till spillo i lättja, i dryckenskap, i skamlig levnad?

Man svarar mig kanske, att det inte är detta, som staten vill. Den vill ordning och försvar. Men i så fall: varför sysslar den med allt detta andra? Den gör det, därför att den vet, att den stat inte kan hålla sig uppe, som inte vill skapa lycka. Den måste det, därför att den behöver bli älskad av hög och låg. Staten måste vara ett redskap för trevnad, trygghet och uppfostran, kultur och förädling. Det är genom den, som mänskligheten skall få sina högst spända förhoppningar förverkligade. (s.162 f)

[ ... ]

Just i detta ögonblick i tiden, då staterna vacklar, så beundransvärt de än är uppförda, då den sociala omstörtningen syns stå för dörren, då är det, som den stora kvinnliga invasionen in i det manliga arbetsfältet, in på statens mark tar sin början! Har detta något att betyda?

Statens brister kan rättas till med värden från hemmet. Selma Lagerlöf avslutar talet med orden:

Det lilla mästerverket, hemmet, var vår skapelse med mannens hjälp. Det stora mästerverket, den goda staten, skall skapas av mannen, då han på allvar tar kvinnan till sin hjälpare.

## **Nation och hem – två symboler i samspel**

Särartsideologin utgjorde en ideologisk grund för att offentlig och privat sfär skulle delas mellan könen. Komplementaritetstanken bygger på denna grund och när kvinnor vill överskrida sitt område och argumentera för en förändring

i staten ligger det nära till hands att argumentera som Selma Lagerlöf gör i sitt tal. Det var en argumentation som användes brett även av arbetarkvinnor vid denna tid.

Genom argumentationen riskerade man dock att hamna i en rävsax. – Att kritisera det man framställt som kvinnans huvuddel i samhällsbygget, hemmet och visa det som förtryckande blev svårt.

Den starka ideologiska uppbyggnaden av 'hemmet' kan man kanske se de tydligaste exemplen på i konsten. Vi behöver bara tänka på Carl Larssons bilder.

I politiken kan man se att ideal för förhållanden i privatsfären, av män på ett symbolplan, används för att göra förhållanden i det samhällliga sammanhanget mindre hotande. Man kan dra parallellen med nationen som ett hus, ett hem. Gränserna blir viktiga, det blir viktigt vem som tillhör gemenskapen och det blir 'naturligt' att se samförståndet som det bästa sättet att lösa konflikter. I det goda hemmet sågs ju fadern som det självklara överhuvudet.

## En omöjlig utopi

Det ideal för hem och familj som ideologiskt byggdes upp 'som naturligt' under 1800-talet omfattade från början inte en så stor grupp i samhället. Statistik visar t ex att det under perioden 1870–1920 fanns den största mängden ogifta kvinnor som uppmätts. Under hela perioden förblev 40 procent av de vuxna kvinnorna ogifta.<sup>25</sup> Inte ens alla borgerlighetens kvinnor passade genom sin livsstil in som den nya 'heliga familjens Maria'. Selma Lagerlöf själv tillhörde en pionjärgeneration självförsörjande kvinnor som valde att inte gifta sig och föda barn.

I mitt försök att historisera behandlingen av 'hem' och samlevnadsmönster i Selma Lagerlöfs *Jerusalem* har jag tagit min utgångspunkt i romantexten och belyst den i relation till den historiska kontexten. Jag har vidgat perspektivet genom att ta med talet "Hem och stat" som exempel på Selma Lagerlöfs argumentation i det offentliga rummet. Genom att använda ytterligare en del av Selma Lagerlöfs "verk", de privata breven, vill jag avslutningsvis komplicera bilden genom att peka på en typ av 'hem' i tiden som knappast ens lät sig representeras privat. I ett brev till Sophie Elkan kort efter det att de mötts på våren 1894 (brev 18) skriver Selma Lagerlöf:

Jag ser i Köpenhamn så många förhållanden mellan kvinnor att jag måst försöka komma till klarhet med hvad naturen vill med det. (Det är naturligtvis absolut oantastliga kvinnor jag talar om.) Därför sätter jag nu definitionen på kärleken så här: behovet att äga en annan för att känna sig /lefva/ [struket] ha rätt att lefva. Den ingen kan älska måste dö. Hvad tror du? Låt oss lämna den præhistoriska förklaringen, den är ful. Men min känsla för dig är ej ful. Jag tror aldrig den var det. Säg bara, att kärleken ej sagt allt hvad den har att säga därmed att den låter världen fortsättas. Den är till för de lefvande mer än för de blifvande. Och hvarför skulle man så ej kunna älska hvem som helst af människor lika högt.<sup>26</sup>

Inom den tidiga kvinnorörelsen förekom det att självförsörjande kvinnor levde tillsammans i ett gemensamt hem. I Köpenhamn, där Selma Lagerlöf hade många kontakter under sin tid som lärarinna i Landskrona, fanns många sådana par. Lagerlöfs översättarinna, Ida Falbe Hansen levde t ex tillsammans med en av förgrundsfigurerna i kvinnorörelsen, Elisabeth Grundtvig. Kvinnorna skapade ibland egna familjer efter mönster av den borgerliga heterosexuella familjen bl a genom att ta fosterbarn.<sup>27</sup>

När man ser på våra största kvinnliga författare från tiden runt sekelskiftet är det påfallande många som på olika vis hämtat 'näring' ur kvinnliga sammanhang, t ex Selma Lagerlöf, Harriet Lövenhjelms, Edith Södergrans. Jag menar att man provisoriskt kan se detta som en kvinnlig motståndstrategi i en situation där män exploaterar den 'närande' komponenten i 'kärleksrelationer'.

Förutom de ambivalenser kring 'hemmet' som skisserats ovan kan vi också ana detta som en bakgrund för Selma Lagerlöfs författarskap. Någon 'utopi' om ett 'hem' för bara kvinnor hittar vi dock inte i *Jerusalem* även om kolonin kan ses som ett radikalt annorlunda alternativ. Genom att anknyta till en traditionell genre som idyllen och förlägga berättelsen till en bondemiljö blir ett brott mot en institution som äktenskapet i det närmaste otänkbart.

Barnet spelar enligt Bachtin en oerhört viktig roll i idyllen. Barnet är ett tecken på växandets och livsförnyelsens princip. Selma Lagerlöfs behandling av temat blir ett intressant tecken i en tid då den mänskliga reproduktionen i Sverige debatterades livligare än någonsin tidigare. Flera forskare har påpekat att skildringen av barn i Selma Lagerlöfs författarskap är problematisk utan att närmare ringa in frågeställningen. Jag skulle vilja hävda att skildringen av 'hem' på samma sätt skulle kunna beskrivas som problematisk om man inte, som jag försökt göra här, sätter in gestaltningarna i sin historiska kontext. Barnets centrala roll i idyllen, och i det borgerliga 1800-talets idealisering av moderskapet, gör det naturligt att ambivalensen blir stor hos kvinnor som ställer sig utanför dominerande kulturella mönster och normer. När det intima hemmet blir idealet för familjemodellen kan 'hemmet' på samma sätt bli ett problematiskt område och vara ytterligare en anledning för Selma Lagerlöf att välja hembygden som hem i sin gestaltning.

*Jerusalem* är en bok om samhällsgemenskapen och dess framtid. Eftersom 'samhällsfrågorna' per definition vid denna tid var ett 'manligt' område blir *Jerusalem* först och främst en bok om 'manligheten'. Den manliga maktpositionen ifrågasätts inte uttalat och den modell som behålls kan man kalla ett upplyst husbondvälde. Däremot står konstruktionen av den manliga identiteten i fokus. Något som följer den borgerliga kvinnorörelsetradition som var Selma Lagerlöfs ideologiska grund. Sett ur denna feministiska synvinkel behövde både samhället och den manliga identiteten förändras.– Att framställa detta utan att bryta mot borgerlighetens övergripande strävan efter harmoni gör att 'lösningarna' kan tyckas paradoxala.

De kontradiktioner Selma Lagerlöf försöker lösa i Jerusalem rör frågor om hur trygghet och ansvar kan besvaras och solidariteten kan stärkas då individens, även kvinnans, krav på självutlevelse, förändring och utveckling lösgjort dem från traditionell tro, hem, miljö och samhällsordning. *Jerusalem* kan ses som ett försök att skapa en utopi om ett samhälle där klass- och könskonflikter harmoniseras och där krafterna riktas mot arbetet för ett gemensamt 'folkhem'. Jag menar således att man kan se *Jerusalem* både som en nationalistisk harmoniserande idyll och en borgerlig feministisk utopi.

Det speciella med den 'lösning' Selma Lagerlöf presenterar i *Jerusalem* är att hon undviker att idealisera det intima borgerliga 'hemmet' och föra fram det som harmoniserande symbol. Istället privilegierar hon hembygden som hem och ett ansvarstagande 'folkhem' som idé.

## NOTER

1 Det som här presenteras är en förkortad version av en uppsats skriven inom Europaprogrammet vid den humanistiska fakulteten, Göteborgs universitet. Programmets nyckebegrepp är *identitet och ideologisk förändring*. I projektet arbetar forskare och doktorander från litteratur- konst- och musikvetenskap tillsammans med historiker och idéhistoriker med tiden kring sekelskiftet 1900. Hur konstnärer deltar i formandet av nationalistiska självbilder är en central frågeställning för gruppen.

2 Citaten är hämtade ur *Skrifter av Selma Lagerlöf. Jerusalem I och II*. Sthlm 1933. Till en upplaga 1909 ändrade Selma Lagerlöf den första upplagan av den andra delen avsevärt. Vivi Edström beskriver ändringarna i en uppsats: " 'Gud styr' motivförskjutningen i Jerusalem", *Lagerlöfstudier* 1958. Hon menar att avsikten med utvandringen i upplagan 1909 renodlades och blev att dalbönderna skulle hjälpa till att utveckla Palestina och därmed försona västerlänningarnas skuld mot landet. Hon kopplar den nya mer utvecklingsoptimistiska tonen till tidsandan och Lagerlöfs då avslutade arbete med *Nils Holgerssons underbara resa genom Sverige*.

3 Se Kerstin Ekmans intressanta artikel "Ansiktet i spegeln", *Artes* 4/89 där hon tar fram det förstelnade i tradition och livssätt på Ingmarsgården

4 *Den Svenska historien* 13, Sthlm 1979, s. 31 ff.

5 Robert Pogue Harrison, *Forests. The Shadow of Civilization*. Chicago 1992.

6 För resonemang liknade detta se t ex Jill L Matus, *Unstable bodies. Victorian representations of sexuality and maternity*, Manchester 1995.

7 Carol Smith-Rosenberg, *Exploring the feminine erotic: some reflections on the social purity movement in nineteenth-century America*. Paper vid historikerkonferens i Åbo 1993.

8 Karin Johannisson, *Den mörka kontinenten. Kvinnan, medicinen och fin-de-siècle*, Sthlm 1994, s. 18.

9 Ibid. s. 20f.

10 Ibid. s. 28.

11 För en bredare samhällsvetenskaplig beskrivning av detta se Anna Jónasdóttirs *Love Power and Political Interests*, Örebro 1991.

12 Här relaterar jag terminologin till Fredric Jamesons resonemang i *Det politiska omedvetna*, Sthlm 1994.

13 Erland Lagerroth, *Selma Lagerlöfs Jerusalem, Revolutionär sekterism mot fädernearvbondeordning*, Lund 1966, s. 62.

14 Jameson (1994) s. 298.

15 Lagerroth (1966) s. 62.

16 *Ord och Bild* 1903, s. 675.

17 *Den svenska litteraturen*, Sthlm 1989, s. 101.

18 Johan Mortensen, *Från Röda rummet till sekelskiftet II*, Uppsala 1919, s. 251.

19 Michail Bachtin, *Det dialogiska ordet*, Gbg 1991. Essän om "Kronotopen", särskilt s. 136 ff. Att mer utfört tillämpa Bachtin som, liksom Jameson som jag också hänvisar till, saknar en könsaspekt, är vanskligt vid en analys där ett könsperspektiv står i centrum. Då deras synvinkel är androcentrisk riskerar andra synsätt att falla ut som anomalier. – Idyll är t ex ett begrepp där någon form av maktperspektiv ligger

implicit men där maktrelationerna mellan könen inte explicit behöver ingå i teoretiseringen.

20 *The Encyclopedia of Religion*. N. Y. 1987, Vol 6. s. 438 ff.

21 Robert Pogue Harrison (1992) s. 198.

22 Erland Lagerroth, *Landskap och natur i Gösta Berlings saga och Nils Holgersson*. Sthlm 1958. För detta resonemang se särskilt s. 71 ff.

23 Max Weber, *Den protestantiska etiken och kapitalismens anda*. Sthlm 1978.

24 Utgivet i *Troll och människor* I.

25 *Den Svenska historien* 13 (1979) s.188.

26 Brev på KB, även utgivet i ett brevvurval av Ying Toijer-Nilsson *Du lär mig att bli fri*, Sthlm 1992, s. 24

27 Se t ex Birgitte Possings *Viljens styrke. NATHALIE ZAHLE – En biografi om dannelse, kön och magtfuldkommenhed*, Khvn 1992, s.233 – om 'Husstanden og den sociale familie'.

BIRGITTA THOMPSON

## Victoria Benedictssons novell ”Förbrytarblod”

En av Victoria Benedictssons mest suggestiva noveller är ”Förbrytarblod”, historien om bonddrängen som stöter kniven i sin trolösa käresta.<sup>1</sup> En anteckning i hennes almanacka den 30 juni 1887 talar om när novellen blev till: ”Vilken natt! Förbrytarblod...”, och *Stora boken* berättar vidare: ”Om morgonen [den 30 juni] satte jag mig att skriva innan klockan var sju; jag började på skissen ’Förbrytarblod’”.

Enligt almanackan renskrevs novellen den 30 augusti, då Benedictsson befann sig på Gustaf och Nennie af Geijerstams sommarställe på Fåglarö.<sup>2</sup> Den publicerades senare samma år i novellsamlingen *Folkliif och småberättelser* som utkom till julen 1887. I ett brev till Georg Brandes den 10 oktober nämner hon att hon just lägger sista hand vid sin novellsamling.<sup>3</sup>

Med undantag av två recensioner tycks samtida kritiker inte särskilt ha framhävt novellen, trots övervägande positiva reaktioner på samlingen som sådan. En anonym anmälare i *Nya Dagligt Allehanda* ger ”denna skiss hedersplatsen i Ernst Ahlgrens nya bok”, medan Wirsén (i *Vårt land* 17.12 1887) klandrar författaren för att hon urskuldar brottslingen genom att framställa honom som offer för ett blint öde.<sup>4</sup> Senare kritiker har däremot varit mer positiva i sina bedömningar, bl.a. John Landquist som säger att novellen är Ernst Ahlgrens ”yppersta mästerverk, i sin dystra glans en liten kronjuvel i vår litteratur”.<sup>5</sup>

En anteckning den 18 december 1887 i *Stora boken* uttrycker en för Victoria Benedictsson högst ovanlig självkänsla och optimism: ”Nu skall det arbetas!... Han [Georg Brandes] säger att mina sist skrivna noveller äro riktigt bra, i synnerhet Förbrytarblod och Medan kaffet kokar. De äldre novellerna äro icke dåliga, men något svaga. I de sista finns det kraft, ’Lune’ och en icke obetydlig framställningsförmåga.”<sup>6</sup>

Detta positiva omdöme borde i någon mån ha blivit en upprättelse för bröderna Brandes’ njujga och orättvisa bedömning av Benedictssons andra roman *Fru Marianne* som kommit ut i maj samma år. Georg Brandes’ privata anmärkning i ett kort brev om att romanen i alltför hög grad var en ”Dame-



Roman" var ett fruktansvärt slag för henne, som hon i almanackan den 24 juni karakteriserade med orden: "Fick dödsdomen över mitt författarskap, kanske över mig själv." Sedan hon följande dag läst Edvard Brandes' osignerade och spydiga recension i *Politiken* den 25 juni skriver hon i almanackan att hon känner sig "överhöljd med hån". Novellen "Förbrytarblod" kom till som en reaktion på denna omskakande kris i slutet av juni då Benedictsson av allt att döma, åtminstone enligt ett parti i *Stora boken* nerskrivet i efterhand, skulle ha övervägt att mörda Brandes med ett revolverskott i ryggen och begå självmord, och där hon till slut såg den senare utvägen som den enda möjliga lösningen. Den gången avstyrdes dock självmordet, först genom Axel Lundegårds hjälp och senare den 2 juli genom Brandes' ingripande – Brandes som hon bara strax innan tänkt ta livet av. I själva verket skulle revolvren vändas mot henne själv om man får tro almanackan den 26 juni: "En förfärlig natt. Det tycks närma sig. Står fortfarande på punkten 'Antingen – eller'. En ensam promenad och provskjutning med revolvren, som går bra. Axel här nästan hela dagen. Rädd, men jag vågar nog ändå, om det behövs." Och den 27: "Rädd. Men jag vågar hellre än jag blir en kälkborgarsjäl."<sup>7</sup>

De sidor i *Stora boken* som utförligt behandlar hennes första sammanträffande med Brandes i Köpenhamn i slutet av juni efter hans katastrofala biljett av den 23 juni och hennes tankar och reaktioner de närmast följande veckorna skrevs antagligen ner sedan hon återvänt till Hörby i mitten av juli. Samtidigt som de vid mötet den 29 juni diskuterar bedömningen av *Fru Marianne* som undermålig "damroman" skulle Brandes ha skrutit med sina kvinnoerövringar under sin nyligen företagna föreläsningsturné i Ryssland och Polen. Det var ingen nyhet för Benedictsson: då hon var på väg till Paris i början av april hade de vid ett oväntat sammanträffande på Köpenhamns centralstation skämtat om att han kunde bli förförd av någon rysk furstinna, en anspelning som Benedictsson återkommer till i ett brev från Paris den 9 maj: "Jag lämnar er åt de ryska furstinnornas nåd och onåd. Kom ihåg att ni lovat skriva till mig det lilla ordet 'besegrad'. Jag väntar."<sup>8</sup> Svaret lät inte länge vänta på sig: en notis i almanackan den 22 maj berättar om ett telegram från Brandes, som innehöll det enda ordet "vaincu" – besegrad. "Hur det kändes!" står det i almanackan, där dagen markeras med en stor dubbelbock, som Benedictsson ofta använde för att markera en stark känsloupplevelse. Almanacksnotiserna under de följande dagarna visar hur djupt telegrammet tog henne: "Det gällde att kämpa som för livet. Glömma, glömma! Människor, liv, – icke ett ögonblicks ro att tänka på saknaden. Vad ville jag icke allt kasta mig in i, om det blott kunde döva smärtan!" Bara några dagar senare fick hon de första exemplaren av den nyutkomna romanen. Trots ett livligt umgängesliv med konstnärskolleger i Paris skriver hon i almanackan den sista maj: "Telegrammet spökar på ett underligt sätt i mitt huvud."

Det dubbla nederlaget både som kvinna och konstnär mot den ende vars åsikter hon verkligen brydde sig om knäckte henne. Enligt Rosengren skall hon i ett brev till vännen Georg Nordensvan ha sagt att det främst var telegrammet som var orsak till livsledan och självmordsplanerna.<sup>9</sup> Å andra

sidan berättar andra brev från Benedictsson till familjemedlemmar, goda vänner och kolleger vilken ”svår knäck” hon lidit i sin litterära verksamhet.<sup>10</sup> Styvdottern Matti bekräftar i sin bok att denna negativa kritik fullständigt krossade moderns ”tro och tillit på sin förmåga att genom sitt litterära arbete vara någon till glädje”. Det lönade sig inte alls att peka på berömmande recensioner, för det ansågs bara vara barmhärtighetsverk som inte var till någon hjälp. Matti kommenterar att skälet till att hon blir så ”rysligt nedslagen beror på hennes förfärliga anspråkslöshet, hon har liksom ingen motståndskraft att stå emot med”.<sup>11</sup>

I avskedsbrevet till bröderna Brandes inför det planerade självmordet nämner Benedictsson att hon inte längre tror att hon har någon konstnärlig begåvning, för i så fall skulle hon inte ta ett sådant förtvivlat steg. Detta och andra liknande uttalanden skulle kunna ses som ett tillrättaläggande för att hon inte skulle hamna i någon sorts löjlig dager om hon tog livet av sig ”bara” av olycklig kärlek. I vilket fall som helst upplevdes de närliggande händelserna, både telegrammet och brevet, som en katastrof av Benedictsson.

Romanen skulle ha blivit hennes trumfkort, och hon hade trott att den skulle få Brandes att äntligen erkänna henne som stor författare och konstnär. Det var därför som hans nedgörande kritik drabbade henne så hårt. I brev till Georg Nordensvan den 9 juni skrev hon: ”Nej, jag är visst inte vred för det ni säger er mening om min bok. Det är så skönt, när människor äro ärliga. Men jag har en av mina modlöshetsperioder, jag är ledsen, jag tycker att jag inte duger till författare... Jag skall aldrig kunna göra någonting bättre än 'Fru Marianne'. För mig levde det; när det icke lever för andra, så kommer det av att jag icke har förmåga att skriva, att jag icke har förmåga att omsätta livet i en ny form, göra det till konstverk.”<sup>12</sup> Recensionerna bekräftade för henne att hennes roman blev missförstådd: den sågs som ett tendentiöst inlägg i äktenskapsfrågan och som ännu en av de samtida propagandistiska äktenskapsromanerna. Den höjdes till skyarna av konservativa kritiker, medan den radikala vänstern, inklusive bröderna Brandes som förespråkare för den fria kärleken, förhöll sig mera kallsinniga och uppfattade romanen som ett avfall från den rätta tron och nedvärderade den som ”damroman”. Den ansågs försvara det gammaldags äktenskapet, eftersom fru Marianne så småningom inser att samlivet med mannen inom äktenskapet är hennes verkliga livsuppgift. Hon handlar alltså inte efter de moderna parollerna, som mer eller mindre fordrade att hon skulle ha tagit ut skilsmässa från sin hedervärda make, jordbrukaren Börje Olsson.

I en nyligen publicerad receptionsstudie om George Eliot och Victoria Benedictsson i det svenska 1880-talet framhålls i stället det tidigare inte särskilt uppmärksammade idéhistoriska djupet i Benedictssons roman och ett inte ringa inflytande från hennes läsning av den engelska författarinnan George Eliot.<sup>13</sup> Att så helt få sin stora roman misskänd av kritiker och representanter från båda lägren måste ha känts som ett så stort misslyckande att det fick Benedictsson att tvivla på sin konstnärliga förmåga, något som hon ständigt återkom till under resten av sitt liv och som under trycket också av andra omständigheter ledde till hennes slutliga dödsdom av sig själv.

Den konventionella och förutfattade meningen att Benedictsson som kvinnlig åttiotal författare producerade indignationsromaner som för det mesta automatiskt inrangerades bland andra tendensverk i den pågående debatten om äktenskap och sedlighet, har lett till en alltför ytlig läsning av *Fru Marianne*. Romanen kom att ses som konservativ eller utopisk äktenskaps-skildring, en protest mot tidens aktuella feminism med dess nya syn på äktenskapet eller t.o.m. "etisk tendensdikt" som i Elna Tenows recension, denna enligt Benedictsson "dumma artikel" i tidskriften *Framåt*, som hon skrev ett fränt genmäle mot i december 1887: "Jag skulle icke vilja taga i en s.k. fråga om man så bjöde mig den på silverfat. Jag menar t.ex. äktenskapsfrågan, sedlighetsfrågan, kvinnofrågan och vad det allt heter. Så tro aldrig att jag kommer med ett 'inlägg' eller en 'lösning' eller något av det slaget."<sup>14</sup>

Antagligen var det bland annat frånvaron av en traditionsbrytande skilsmässa som gjorde att Brandes och andra reagerade negativt på boken. I stället för vad man förväntat sig diskuterar romanen dåtidens aktuella filosofiska problem som determinism, evolution och feminism och fru Mariannes utveckling till en helgjuten och ansvarsställande människa. Benedictsson framhöll ofta t.ex. i brev till Esselde att hon knappast skulle kunna bli någon "utpräglad tendensdiktare" och att hon, trots att kvinnofrågan var hennes specialitet, såg kvinnan på ett annat sätt än det vanliga. Eller starkt förenklat att *Fru Marianne*, som sagts vara det svenska åttiotalets starkaste roman, "behandlar olika ideologiska konstruktioner av kvinnokönet och deras följder snarare än de sociala kvinnoroller samtida svenska kvinnliga författare förväntades ägna sig åt".<sup>15</sup>

Inser man att de flesta samtida recensionerna och kommentarerna av *Fru Marianne*, de negativa likaväl som de positiva, inte på långt när lyckades uttömma romanens idéhistoriska tolkningsmöjligheter – vilket också tycks vara fallet med en stor del av senare generaliserande bedömningar – förstår man kanske bättre Benedictssons förtvivlan över att hennes stora satsning hade misslyckats så totalt och att hon inte längre kunde tro på sin begåvning, att hon faktiskt här fick dödsdomen över sitt författarskap, kanske över sig själv. Det för henne så förkrossande konstnärliga nederlaget genom Brandes' kritik måste ha känts dubbeltt bittert efter det privata nederlaget genom hans telegram. Sammantaget upplevdes skeendet som en katastrof som fick konstnärlig gestaltning i novellen "Förbrytarblod" och i förtätad form också återfinns i ett parti av novellen "Den bergtagna", som är Benedictssons mästareliga sammanfattning av den egna utvecklingen som konstnär.

John Landquist har träffande sagt att "hon är en kvinnlig motsvarighet till de manliga självbekännarna i litteraturen".<sup>16</sup> Just sambandet mellan liv och verk har alltid haft central betydelse när det gäller Benedictsson. Ingrid af Schultén fastslår kategoriskt att "Ernst Ahlgren i så gott som allt vad hon skriver går tillbaka till sig själv och det hon personligen genomlevat", en slutsats som blir den bärande tanken i hennes litterära studie av Benedictsson.<sup>17</sup> Tidigare i år aktualiserades frågan i en serie artiklar i *Dagens Nyheter* genom Lars-Olof Franzéns recension av tredje delen av dansken Jørgen

Knudsens Brandesbiografi, där Knudsen hävdar att det aldrig var någon kärleksaffär mellan Benedictsson och Brandes.<sup>18</sup> Med stöd av en avhandling framlagd vid Aarhus universitet 1993 påstår Knudsen att Benedictsson helt enkelt fantiserat ihop sitt förhållande till Brandes och att *Stora bokens* källvärde måste ifrågasättas.<sup>19</sup> Affären med Brandes som den framställs i *Stora boken* är en roman, skriven av en manipulativ mytoman som framgångsrikt tillförsäkrar sig en postum litterär succé. Forskarna har under årens lopp låtit sig duperas av rena påhitt och lögner, heter det. Kärlekshistorien skulle med andra ord vara en ren konstruktion av Benedictsson själv, och detta har lett till att bilden av Brandes i Sverige är förryckt genom sympatin för Benedictssons öde, något som Knudsen är angelägen att rätta till i sin biografi.

Kommentarerna lät inte länge vänta på sig, och *Stora bokens* utgivare Christina Sjöblad kom med ett väl genomtänkt svar i en lång artikel några dagar senare, som ställde sig mycket kritisk och frågande till avhandlingen som Knudsen refererat till.<sup>20</sup> Dess huvudtes är att Benedictsson som "auktoritativ" berättare inte är att lita på och att hon i sina texter, i romaner och noveller likaväl som i dagböcker och brev, framhäver och förhärligar sig själv på bekostnad av andra. Sjöblad sammanfattar med att säga att verkligt spännande problem vid sidan om den mindre intressanta biografiska nivån är den svåra och viktiga frågan om skribentens självframställning och sanningsvärdet i dagböcker och självbiografier. Att Sjöblad anser att dagboken är sann medan Knudsen i sitt genmäle fastslår att den är falsk, får Ebba Witt-Brattström att i slutrepliken kommentera att det är förvånande att två forskare överhuvud taget kan ställa en så trivial fråga.<sup>21</sup> Det viktiga är, hävdar hon, hur Benedictsson i sitt författarskap, inklusive *Stora boken*, har använt de egna upplevelserna som litterärt råmaterial och liksom andra stora författare förvandlat dem till konst. Det är denna så enkla och självklara iakttagelse som också ligger bakom min analys av "Förbrytarblod" – men väl att märka att "egna upplevelser" självklart inte bara innefattar vad som är "faktiskt" och "sant" utan i en vidare bemärkelse alla möjliga personliga erfarenheter som fantasier, drömmar och läsefrukter.

"Förbrytarblod" är precis som titeln anger en historia om brott och blod, om den svartsjuka bonddrängen som mördar sin kvinna när han förstår att hon inte längre bryr sig om honom utan söker sig till andra, främst husbondens son som likt andra sådana herrar bara leker med henne. Själva konstellationen, triangeldramat mellan mannen av börd och kvinnan och mannen av folket, påminner ytligt om den liknande situationen i George Eliots *Adam Bede*; Eliotläsningen spelade tydligt (enligt vad Git Claesson Pipping utrett) en inte oväsentlig roll för Benedictsson då hon arbetade på *Fru Marianne*.

Novellens inledningsrader för läsaren direkt in i den nordiska sommarkvällens speciella stämning och ljus synbarligen utan förvarning om det brutala mordet tjugofyra timmar senare:

Sommarkvällen stod stilla och lugn, svepte ett vitaktigt flor kring alarna i kärret, tätnade till en skymning mellan ekarnas stammar och blev nästan till mörker inibland snåren av hassel och hagtorn, men över skogens ödslighet sträckte sig lövvalvet i ljusare grönt, utan att röras av en vindfläkt.

I skogsbrynet satt en man på ett kullstjälpt kalktråg; han satt som om han väntade, och hans blick vek icke från den lilla gångstig, som från gården lopp utmed gärdesgården och ett stycke från stället där han satt vek in i skogen. (214)

Man kan undra om Benedictsson har haft en tavla som förlaga, så konkret och målande tydlig är ingressen, som så ofta i hennes arbeten. Men själva stillheten och lugnet är något bedrägligt: det vitaktiga floret runt kärret, skymningen och mörkret och skogens ödslighet ger en antydning om något olycksbådande. Trots att "lövvalvet i ljusare grönt" som sträcker sig över denna ödslighet ett ögonblick förtar den kusliga stämningen framhävs det kvävande intrycket denna sommarnatt av orden "utan att röras av en vindfläkt". Det accentueras av den väntande, orörliga mannen som sitter på ett av lantarbetarens arbetsredskap, ett tråg för jordförbättringsmedel, och hans envisa stirrande mot en och samma punkt, den lilla gångstigen som från gården ledde in i skogen. Schultén har påpekat att naturbeskrivningar inte är vanliga hos Benedictsson, men att de sena novellerna "Förbrytarblod" och "Livsleda" båda inleds av en sådan: "I den förra ger förf. med några rader säkert och målande den skånska miljö och den dunkla sommarnattsstämning, som utgöra det dystra dramatats inramning."<sup>22</sup>

Nästa stycke beskriver mannen mer i detalj utifrån jordarbetarens "tunga hållning och breda axlar". Det är minsann ingen ytlig beskrivning utan man får en djupdimensionell bild av honom. Dessutom finns det övernog med antydningar om samtida teorier inom ärftlighetsforskningen, som t.ex. den betydelse sociala, klimatiska och ärftliga faktorer kan ha på en enskild individ:

Det var en jordarbeters tunga hållning och breda axlar, det var slättbons drag av liknöjdhet kring den stora munnen, men det låg skogsbons instängda lidelsefullhet i dessa ögon, som hopknipna under de tjocka rörliga ögonbrynen stirrade framåt mot den tomma gångstigen. Den yttre lojheten dolde här något av brottets, av passionens rasmärke, och de öppna men fint formade näsvingarna voro känsliga som en fullblodshästs näsborrar. (214)

Den ursprungliga slättbon och skånskan Benedictsson har här förvisso gett mycket av ett självporträtt, både fysiskt och psykiskt: det klumpigt bondska som hon alltid var pinsamt medveten om hos sig själv och som också hos henne kontrasteras mot de fintecknade näsvingarna, känsliga som näsborrarna på en fullblodshäst, ögonens instängda lidelsefullhet under tjocka, rörliga ögonbryn, något av brottets, av passionens rasmärke, som understryks av raden i det följande stycket om "en röd, svettig rand på den låga pannan", Kainsmärket, en signal om det kommande brottet.<sup>23</sup> Trots den långa väntan "syntes ingen otålighet, ingen sinnesrörelse i hans ansikte, endast detta uttryck

av tillbakaträngd smärta, som kom munnen att synas ännu bredare än eljest och gav än mer skärpa åt den krökta näsan samt den alltför starkt utvecklade hakan". (215) De nya detaljerna i signalementet understryker vad som framkommit tidigare om mannens psyke: en dold sorg, en envishet, kanske rentav en oförmåga att avslöja sina innersta tankar och känslor. Hans passiva väntan, hans trots nattkylan oavbrutet framträngande svett, hans rädsla att bli upptäckt av drängen på väg ut från gården, allt pekar på något som måste döljas och ske i hemlighet:

Det var sent, och varje ljud hördes långt borta ifrån med en underlig tydlighet – en hunds långdragna tjut inne från byn, eller skällan från någon ko i skogen. Eljest sov allt – allt som var vaket om dagen eller som icke gick på förbjuden väg. (215)

Men mannen som "gick på förbjuden väg" var också ensam, då han gick fram mot gården och knackade på ett fönster. Han skämdes över vad han gjorde, för det skulle kunna tydas som efterhängsenhet: "Det var som om han tagit emot stryk och som om alla människor sett honom göra det utan att slå igen..." (216) Han förstod inte själv varför han inte var på dansbanan bland flickorna: "Varför kunde han inte bry sig om dem, hellre än om henne?" Det är den första antydning om varför han är därute ensam: flickan han håller av bryr sig inte om honom. Att sitta och vänta på sin flicka kan väl knappast vara att gå "på förbjuden väg", om det nu inte är så att hans skamkänsla över vad han gör är så oerhört stor att han närmast känner sig som en brottsling eller att orden pekar fram mot det kommande brottet som något redan förutbestämt.

Som svar på den andra knackningen på fönsterrutan kunde han skymta någon innanför rutan. Han visste på en gång att det inte var hon, tyckte att han var en riktig narr och "han ordentligt krympte sig av förödmjukelse" då fönstret öppnades på glänt och en fnissande kvinnoröst talade om för Per att Anna inte var hemma och att hon inte väntades hem förrän fram mot morgonen. Hans reaktion blev våldsamt: "Det var som om blodet runnit ut i huden och stuckit honom med hundrade nålar, det flög upp i ansiktet med en flammande hetta, och det slog som hammare i alla ådror." (216) Varför hade han överhuvud taget frågat när han ändå visste svaret? Och varför hade han inte slagit flickan i det skadeglada ansiktet?

Det var för sent. Så gjorde han alltid. Men han skulle väl nå dem alla – alla! Andedräkten pressade sig fram i sugande drag genom dessa rörliga näsborrar; det var som om han uthärdat en smärta vilken han måste bita tänderna samman om för att icke skrika... hans tankar voro hos henne, som skulle komma hem när det blev dager, som skulle skratta – också hon – när hon fick veta, att han varit där. Och hon var icke ensam. Han tyckte, att han hörde dem viska och skratta, skratta var gång de nämnde hans namn. (217)

Med nästan exakt samma ord uttrycks en liknande reaktion i novellen "Den bergtagna" när kvinnan får höra om skulptörens nya älskarinna i den vackra

och rika amerikanska änkan, dråpslaget av att få veta och därmed bli utlämnad åt hånet, en händelse som i själva verket återger Benedictssons båda nederlag försommaren 1887. Här talas det om "eld i mina ådror och hammare i mitt huvud... jag hörde dem skratta och prata..."

Men i sina tankar kan drängen inte finna sig i att "stryka ensam omkring i skog och marker, ensam som en utestängd hund", han vill inte vara en "ruggig kringströvarhund" som Benedictsson liknar sig själv vid i relation till Brandes i ett tidigt brev till honom i januari 1887.<sup>24</sup> Han skulle minsann nå dem, han skulle märka dem, ge dem ett märke för livstiden. "Och komma på fästning för det, och sitta där inspärrad, medan..." Vanmäktig kände han att han var dömd att bli var mans narr vad han än gjorde, han som "ville sälja sin själs salighet för detta enda: att ha henne för sig ensam, äga henne för alltid, taga henne bort ifrån alla andra..." (217)

För mannen är den ideala relationen mellan könen den som ges i Bibelns skapelsehistoria, och hans tankar speglar också den rådande synen på kvinnan som skapad för att vara till för mannen, för hans privata njutning. Hans kvinna blir fresterskan, som med ett skratt som en fågels kvitter går med andra – men det är också just det som gjort att han fått henne så kär: "Ty när hon gick ifrån honom, var det som om han aldrig skulle få se henne mer, och när de träffades igen, var det som om han sett någon uppstå från de döda; det var som ett himmelens under, det var att bli glad åt så att han icke visste till sig." (218) Kväll efter kväll kunde han gå och vänta förgäves på henne, och varje gång skrattade hon sedan bort hans klagomål och lovade komma en annan gång i stället. Hon uppför sig i mycket som ett oansvarigt barn, står evolutionsmässigt lägre än den reflekterande och grubblande mannen: "Han tyckte, att hela världen var bara ett träsk, där han sjönk djupare ned för varje steg, medan hon på lätta fötter sprang honom förbi över tuvorna." (218) Här har vi bonddrängens enkla sammanfattning av dåtida filosofiska resonemang om synen på könen: den barnsligt oansvariga kvinnan-fresterskan som "fin och lätt i sin snygga bomullsklänning och med en ljus duk på huvudet" skrattande dansar fram på vägen, en representant för vad Darwin kallar "rasens barndom" i kontrast mot mannen som rasens högst utvecklade exemplar. Men beskrivningen av just det här individuella exemplaret har redan börjat avslöja vissa ödesdigra karaktärsegenskaper, ärftliga eller betingade: en lättsårad känslighet, en ömtålig stolthet med behov att hämnas en oförrätt: skulle han kanske ta "livet av sig för kärastesorg" eller se till att hon inte skulle "berömma sig av att ha lekt käresta med honom och ha slagit honom fel utan vidare". (219)

Trots drängens tankar om att han aldrig hade hållit så mycket av någon annan människa, inte ens sin egen mor, så är det ändå inte förlusten av den älskade som tycks vara det värsta: det är, precis som för Benedictsson, rädslan att hånas, att anses som en narr, att förödmjukas. När han ser henne komma förbi i mörkret med en annan och hör dem skratta och prata så är han utan några som helst bevis säker på att det är honom de diskuterar: "Han kunde säga, att han ville ta livet av sig, och hon skulle skratta ändå." Det är erfarenheten av Benedictssons egen personliga förödmjukelse som går igen i drängens reso-

nemang. Men samtidigt som han funderar på självmord så rör sig något i hans blod, begäret att hämnas: "Han skulle ge bot för leken, han!" I stället för att gå tillbaka till den kvava drängstugan gick han med raska steg mot stallet och klättrade upp på höskullen: "han kunde sova där, och där var han ensam." (219)

Sova kunde han inte utan han låg och tänkte och allt blev så underligt skarpt och klart. Han tänkte på sin far, "den gamle med det vaxgula fängelseansiktet" och undrade om han skulle gå samma väg, hamna i fängelse och bli ohederlig på livstid. Skulle arvsegenskaperna, förbrytarblodet, också visa sig hos honom? Det hade varit annorlunda med fadern; han hade antagligen begått sitt brott i fyllan och villan: men "man kunde i alla fall inte komma ifrån det, om man hade det i blodet; han såg det nu". Med bonddrängens enkla vokabulär sammanfattade han determinismens lära: "Det är utsett, sade han tyst. Det fanns två viljor inom honom, och den som var starkast var inte hans." (220)

Det blev en underlig natt, då han utan att kunna sova låg och tänkte och allt var tungt, dött, stilla. Många gånger hade han haft självmordsplaner, "att göra av med sig", eftersom han tog det mesta så tungt och aldrig kunde tala med någon människa om det: "vad andra kunde slå bort i gyckel, det gnagde i honom som en frätande orm." Men han var också oförsonlig och hämndlysten, brännmärkt som han var med Kainsmärkets röda rand i pannan: "När man gjort honom orätt, tänkte han alltid på hämnd." Trots att han ännu inte hade gjort något orätt hade han tidigare både tänkt anlägga mordbrand och slå ihjäl husbonden, men det hade stannat vid blotta tanken och han hade vetat att avgörandet låg i hans hand: "Men så var det icke nu. Om han skulle lida helvetets pina för det, så måste det ändå bli som det var utsett: antingen han själv eller hon." (221)

Inte heller natten var som andra nätter, då han liksom nu hade ställt sig att se ut i rymden, ensam med sina onda tankar: "Då hade himlen stått hög och vid över hans huvud, över hans tinningar hade det strukit sval vind, och ätt inandas nattkylan var som att väckas ur en elak dröm." Så var det inte denna underliga natt, himlen stod trång och grå som "en tilltäppt låda", det han andades in var inte luft, det var "någonting ljumt, kvalmigt, som gav äckel och som kväljde" – och inom honom själv fanns det något som han inte kunde komma ifrån, "något som vuxit sig pösande stort lik en oformlig svamp, något som kunde förstöras i dag och skjuta upp större i morgon". (222) Alla skulle skratta åt honom, ingen skulle "ha rätta ordet för att lösa det, som band hela världen i denna natt... Skulle han bära märke för hela livet av denna natt? Skulle människorna se, att han levat tjugu, trettio år på dessa skridande timmar?" (222–223) Trots att "han led all dödens ångest hundra och hundra gånger om" stod han där så "slö och loj, som om intet vore på färde", som den äkta skånska bonddräng han är.

Det är en liknande natt som Benedictsson enligt *Stora boken* upplevde mellan den 29 och 30 juni, natten innan hon började skriva "Förbrytarblod", och det är liknande reaktioner en följande natt som hon beskriver i brev till Matti den 2 juli:



... hin håle har för den här gången släppt sitt tag, men så hårt har det aldrig stått. Jag har icke haft kläderna av mig i natt, och vilken natt! hur underligt det kändes att gå fram till det öppna fönstret, stå och stirra upp på natthimlen och ändå icke erfara det ringaste intryck av luft, av frihet – bara samma kvävande känsla av ångest – badande i kallsvett.<sup>25</sup>

Det är hennes egen ångest – att inte längre duga som författare, att hånas, utskrattas och förskjutats av den man som betydde allt för henne. Tron på den egna förmågan är helt borta efter det dubbla nederlaget som kvinna och konstnär. Som hon skriver i efterhand om natten omedelbart innan hon började på skissen "Förbrytarblod" var det självmords- och mordplaner som uppfyllde henne, att antingen skjuta sig själv eller Brandes. Almanackans anteckning om provskjutning med revolvern den 26 juni visar att det möjligen inte var ett helt tomt hot.

Och morgonen och en ny arbetsdag kom som om ingenting hänt, och drängen var densamme som i går. Men alla hans tankar var döda, och det fanns endast ett: "*gärningen*. Det som skulle göras. Han själv eller hon – det kvittade lika mycket vilketdera, nu." (223)

När kvällen kom satt han åter och väntade på henne, tills han såg henne komma. Hon vägrade sätta sig intill honom på kalkträget utan satte sig på en sten bredvid. Hans uppträdande och beteende skrämde henne. Hon hade minsann inte "tagit någon städsel på livstid" hos honom, sa hon och nu skulle det vara slut mellan dem, och det trots att hon vetat att det hela tiden var allvar från hans sida. Men "det fanns något i detta ansikte, som skrämde henne och tvingade till lydnad". (223) Han satt och såg på henne som var så fin och blek: "Och allt medan han såg drog sig hans ansikte samman i ett slags hotfull smärta. Hon vred sig under denna blick, som stirrade så underligt." (224) Hon försökte vara stursk och kavat och säga att hon minsann kunde göra vad hon ville och det hade han ingenting med att göra. Han sade att hon vetat att det var allvar från hans sida, och ändå kunde hon säga att det skulle vara slut mellan dem. På samma gång ville han tvinga fram ett avgörande: "Det är *det*, att nu skall det bli antingen till ett eller till ett annat mellan oss." (225)

Hon begrep inte vad det var med honom den kvällen och upprepade att hon inte tänkte gå med honom mer. När han erbjöd sig att gifta sig med henne om hon "råkat i förtret" kunde hon bara svara med en hånfull antydning om att i så fall få en svärfar som suttit i fängelse och att det minsann skulle vara att hamna i en fin släkt. Vid de orden ryckte han till som om han blivit slagen och svarade nästan ödmjukt att fadern gjort vad han blivit dömd för i fyllan och villan, och kom med en förtäckt varning om att blodet lätt kokade över hos honom och andra Bolsätningar när någon gjorde dem för när.

Han fortsatte att vädja till henne att låta det "bli vid det gamla" och sade att hon inte hade behövt börja, om hon inte tyckte om honom och bad henne att bara i kväll vara emot honom som hon varit förr. På hennes hånfulla genmäle svarade han att hon inte vet vad som bor inom honom, och hennes ord om att

”det vore nock inte för rart att veta” gör bara situationen än värre:

Han tyckte, att hon borde känna, hur han hellre ville gå bort och dö än att göra henne något ont; om hon blott ville mjuka upp honom med ett ord. Han tyckte att hon *måste* förstå det. Därför stod han och såg. Men det var omöjligt att säga något, vilket hon icke skulle besvara med hån. (226–227)

Samtalet med henne tycktes inte leda till den räddning han hade hoppats men inte trott på. Men det står fortfarande och väger, och det är mycket litet som behövs för att en av de två viljorna inom honom slutgiltigt skall få övertaget, den starkaste som inte var hans och som tvingade på honom *gärningen*: ”Han själv eller hon” – självmord eller mord. Ingenting sker av en slump, och minsta handling har betydelse för vad som sker. Kausaliteten har en central betydelse i novellen med dess starka inslag av determinism. Eller med drängens enkla ord: ”Det är utsett.”

Han tyckte att hon måste förstå att han inte ville göra henne illa, och att han bara behövde ett vänligt ord från henne, men det var omöjligt för honom att säga något utan att mötas av hån: ”Du är den enda människa jag hållit av, sade han blott, och vi se varandra kanske aldrig mer.” Det blev till slut en liten, till synes obetydlig handling som ledde till den oåterkalleliga katastrofen. Det var hennes spefulla ord att ville han inbilla henne att han funderade på att gå och hänga sig, något som hon inte ens tog på allvar, så ville hon ge honom ett ord på vägen: ”Då vill jag ge dig ett gott råd, sade hon skrattande... tag ett rep som kan bära en stut, och laga så, att det inte finns några knutar. – Det är så lätt när en har hängt sig och blir i live.” (227)

Med orden ”du är inte en människa – satan!” stötte han kniven i henne, han ”stötte och stötte, han fruktade att få höra det skrattet igen – över dem som bli vid liv.” Undsättningen från ett par karlar från gården kom fram för sent för att kunna göra något: ”Där stodo två och stirrade på honom. Det var informatorn och en av gårdens drängar... Tag mig till länsmannen, sade han och slängde kniven med ett uttryck av äckel, men det skall aldrig ångras.” (227)

Det blev flickans hånfulla replik om repet som direkt fullbordade tragedin, trots att drängen redan innan hade tänkt något liknande när han föreställde sig hur det planerade självmordet skulle gå till: ”En tömsträng med en snara som lopp lätt, det var allt som behövdes.” (219) Det är en liknande uppmaning som Benedictsson tillskrev Brandes i sitt avskedsbrev till Gustaf af Geijerstam inför det planerade självmordet. Om han verkligen sagt något sådant kan man inte veta: det finns i vilket fall som helst inga andra belegg för det, och som så ofta hos Benedictsson blandas här kanske verklighet och dikt.<sup>26</sup> Möjligen kan raden i avskedsbrevet till Brandes den 2 juli – ”Döm om hur ert skämt kändes för mig” – vara en anspelning på detta föregivna yttrande.<sup>27</sup> Men orden påminner också om vad Benedictsson sagt om faderns ångesttankar: ”Han var rädd för ensamheten – min far – ty då han var ensam, kom det över honom

svarta griller om en bösspipa i munnen eller ett rep kring halsen...”<sup>28</sup>

För orsakssammanhanget eller kausaliteten har emellertid denna lilla handling, flickans replik, något av en nyckelposition och utlöser det omedelbart därpå följande dödande knivhugget; scenen har förstås tydliga associationer till flickans sexuella attraktion på mannen. Samtidigt ger novellen en bild av drängen som en produkt av omständigheterna, både ärftliga och miljöbetonade, av suspekta arvsanlag genom fadern som dråpare och fängelsekund och med ett hetsigt lynne, grym självkritik, hämndlystnad, upproriskhet och en intensitet i känslan som den lättsinniga flicksnärtan helt enkelt inte kan förstå eftersom hon är funtad på ett helt annat sätt, eller, med Benedictssons ofta förekommande ord, är av en annan ras. Den antydda kärleken till modern räcker inte till för att avvärja den verkan som blir resultatet av summan av de olycksbådande omständigheterna; själv insåg han att om ”man hade det i blodet” kunde man inte komma ifrån det, och det var oundvikligt att han skulle komma att gå samma väg som sin far.

”Men det skall aldrig ångras”: tydligen tar han på sig ansvaret för det skedda med dessa novellens slutord, trots att det sägs att det inte är hans vilja som är den rådande; i varje fall är det så han upplever situationen: ”Det fanns två viljor inom honom, och den som var starkast var inte hans.” Förr hade planer på hämnd stannat vid tomma tankar och han hade alltid känt att han kunde välja, han var situationens herre och hur det än blev så berodde det på honom själv. Så var det inte nu: ”Om han skulle lida helvetets pina för det, så måste det ändå bli som det var utsett: antingen han själv eller hon.” Determinismen betecknas inte sällan som läran om viljans ofrihet, men det är också möjligt att tala om en determinism som omfattar människans ansvar och människans möjlighet att påverka sitt öde med viljan, eftersom viljan är en del av människans personlighet och alltså en del av det som determinerar.

För Benedictsson finns det en ansvarsetik, en tro på viljan av moraliska skäl. Så också här, trots att omständigheternas onda makter drivit bonddrängen fram till det oåterkalleliga dådet, en gärning som i första hand kan ledas tillbaka till hans och flickans så helt skilda individualiteter. Hans trofasta och envisa kärlek – eller är det kanske närmast en fix idé och tvångsföreställning? – har till slut ingenting alls att hämta från den i hans ögon alltför flörtiga pigan. Det inser han ju också själv när han undrar varför han inte kan vara med de andra flickorna på dansbanan. Men personliga sympatier och antipatier råder man inte själv över; sin åsikt om det utredde Benedictsson i ett brev till Geijerstam i oktober 1886, då det hade kommit, som hon säger, ”en fnurra på tråden” mellan dem: ”Jag måste passivt lämna allt åt din egen känsla av sympati eller antipati för mig, den får frikänna eller fälla. I sådana saker är jag fatalist. Resultatet beror av på förhand givna faktorer: individualiteterna. Ens vilja kan därvidlag ingenting uträtta.”<sup>29</sup>

Brevet har inget direkt samband med ”Förbrytarblod”, men det skrevs då hon var sysselsatt med *Fru Marianne*. Där tackar hon Geijerstam för allt besvär han haft med att placera den halvfärdiga romanen som följetong i en tidning, samtidigt som hon lovar att den ska vara klar till jul. I ett brev till

Svenska akademiens ständige sekreterare C.D. af Wirsén i april 1888, som aldrig blev avsänt, diskuterar hon novellen; Wirsén hade nämligen, både i sin recension av *Folklif och småberättelser* och i ett privatbrev till Benedictsson av den 14 april, opponerat sig mot den påverkan av "deterministiska oansvarighetsteorier" som han fann i novellen.<sup>30</sup>

Jag är icke determinist, fast det förefaller så i "Förbrytareblod". Men jag har iakttagit, huru det stundom synes som om allt förenade sig att föra en människa ett tragiskt öde till mötes. Det är ett sådant fenomen jag velat framställa i "Förbrytareblod" eller rättare: denna berättelse trängde sig fram oemotståndeligt och utan att jag kunde ändra. Jag har stått så nära de handlande personerna. Jag ville blott visa hur det kan gå till – jag måste göra det. Ni ser nog annars överallt min tro på viljans och de egna ansträngningarnas makt skymta fram.<sup>31</sup>

Med "dödsdomen" hängande över sitt huvud och kvinnotjusaren Brandes' hånfulla ord om *Fru Marianne* och skryt om de senaste erövringarna i Ryssland ringande i öronen under en "förfärlig natt" började hon på morgonen den 30 juni skriva novellen "Förbrytareblod", där de egna reaktionerna har paralleller med bonddrängens känslor för sin trolösa käresta:

Han hade varit så hård, så hjärtlös, så omänsklig. Skulle jag böja ned mitt huvud så ödmjukt och dö? Nej, han skulle skämta och skratta åt att en av hans 'Kærester' tagit livet av sig för obesvarad Elskov. Det skulle vara en välkommen triumf för honom, och det sista som följde med mig från denna härliga värld skulle vara hans förakt... Hade han rätt att plåga och pina mig, blott för att till sist trampa ned mig i världen och så gå vidare?... Jag kunde sätta gränsen, jag, om jag hade mod. Jag kunde döda honom. Jag skulle få straff, – javäl. Men man kunde också hålla mig räkning för att jag skaffat undan skadedjuret, och man kunde förklara att jag gjort det i momentant vansinne, spärra in mig på ett dårhus och giva mig fri efter någon tid.<sup>32</sup>

Med facit i hand kan man se hur Benedictssons eget liv alltmer blev en parallell till novellen, hur mycket av författarens temperament som faktiskt finns hos den enkla bonddrängen: "Jag har stått så nära de handlande personerna." Inte minst med tanke på henne själv med döden ständigt inför ögonen blir berättelsen, precis som hon säger i brevet till Wirsén, en framställning av ett fenomen hur allt, inklusive vad hon anser vara på förhand givna faktorer som individualiteten och därmed också hennes egen, kan förena sig och föra en människa mot ett tragiskt öde. Denna berättelse trängde sig fram oemotståndeligt, tyckte hon och utan att hon kunde ändra: "Jag ville blott visa hur det kan gå till – jag måste göra det." Novellen blev ett sorts bokslut, en undersökning av hennes egen "själskamp", av "hin håles" grepp om henne dessa dagar i slutet av juni och början av juli 1887 då hon, som hon ser det, misslyckats så kapitalt som kvinna och konstnär.

I det odaterade avskedsbrev som Benedictsson skrev till Lundegård natten före det planerade självmordet den 2 juli, och som återges i faksimil i andra

upplagan av hans biografi, finns tydliga paralleller till vad hon skriver i brevet till Wirsén:

Af de smala, lösa anteckningsbladen, som i tvenne omslag ligga i största skrifbordslådan, skall du se något som du troligen icke väntat. Det var naturligt att det skulle sluta tragiskt; mina känslor äro så djupa och så våldsamma, den "oändliga delbarheten" är icke för sådana naturer. Jag är för god att vara en leksak, och jag är för lidelsefull att kunna glömma, eller rättare att --- ja nog om det.

Skälet hvarför jag dör är att jag misslyckats i min konstnärsträfvan. Men äfven ur den andra konflikten skulle det icke ha funnits annan räddning än döden.<sup>33</sup>

Hur oemotståndligt novellen än må ha trängt sig fram, så ligger den omsorgsfulla strukturen i öppen dag. Men det är ingen förtäckt skildring av ett mord på Brandes eller Ernst Ahlgrens behov att kväva den blödiga kvinnonaturen, även om sådana tankar självklart har haft sin betydelse. Den inspirerade och mörka historien bygger inte bara på personliga erfarenheter och känslor utan också på dåtidens aktuella filosofiska resonemang: om ärftlighetens och miljöns betydelse för individualiteten, om determinismens och den fria viljans problematik. Är det omständigheterna som skapar vårt öde eller är det så att omständigheterna bara hjälper till att låta det framträda som bor inom oss? Här ser det snarast ut som om "förbrytarblodet", det individuella arvet hos bonddrängen, är en huvudförutsättning för det tragiska förloppet, samtidigt som mötet mellan två tydligen så diametralt motsatta och i längden helt oförenliga personligheter blir den utlösande faktorn till dådet. Vad man ändå inte kan komma ifrån enligt Benedictsson är det moraliska ansvaret för varje handling, stor eller liten. Den mörka historien "Förbrytarblod" får en tragisk resning i bonddrängens enkla slutreplik, då han trots orden om att det var "utsett" utan ånger axlar det fulla ansvaret för vad han gjort.

## NOTER

- 1 "Förbrytarblad", *Samlade skrifter I*, Stockholm 1918, sid. 214–227; sidhänvisningar efter citat avser den utgåvan.
- 2 Parallellt med dagboksanteckningarna i den s.k. *Stora boken* noterade Victoria Benedictsson dagliga händelser i årliga almanackor som finns i Ernst Ahlgrenarkivet i Lunds universitetsbiblioteks handskriftsavdelning. Dagböckerna utkom i tre volymer mellan åren 1978 och 1985, samtliga utgivna och kommenterade av Christina Sjöblad. Här citeras enbart ur den tredje volymen: *Stora boken och Dagboken III: dagbok 1886–1888*, Stockholm 1985, sid. 307.
- 3 *Georg och Edv. Brandes' Brevväxling med svenska och finska författare och vetenskapsmän I*, utg. av John Landquist, Stockholm 1939, sid. 251.
- 4 Ingrid af Schultén, *Ernst Ahlgren: en litterär studie*, Helsingfors 1925, sid. 171 och 365–366. Schultén räknar inte "Förbrytarblad" till folklivsskildringarna i egentlig mening, utan behandlar novellen i en längre analys sid. 357–367 i kapitlet "Sista arbeten", där hon framhäver att krisåret 1887 innebar en genomgripande förändring i Benedictssons författarskap och ett genombrott i hennes konstnärskap. Med sin djuplodande psykologiska kraft hör "Förbrytarblad" till sällsyntheterna inom den dåvarande svenska skönlitteraturen.
- 5 John Landquist, "Victoria Benedictsson", *Ord och Bild* 1909, sid. 267; omtryckt med mindre ändringar i *Essayer*, 1913.
- 6 *Stora boken III*, sid. 349.
- 7 *Georg och Edv. Brandes*, sid. 230–231. Se också *Stora boken III*, not 250, sid. 413 och sid. 302–312.
- 8 *Georg och Edv. Brandes*, sid. 219.
- 9 Karl Erik Rosengren, *Victoria Benedictsson*, Stockholm 1965, sid. 66. Tora Sandström ser novellen som ett uttryck för en försmädd kvinnas förtvivlan när hon inser att den man hon älskar försöker göra sig fri från henne och tillägger att "hans omilda omdöme om *Fru Marianne* till en del är affektivt betingat därav". Tora Sandström, *En psykoanalytisk kvinnostudie: Ernst Ahlgren – Victoria Benedictsson*, Stockholm 1935, sid. 130.
- 10 *Dagboksblad och brev II*, utg. av Axel Lundegård, Stockholm 1928, sid. 251, 253.
- 11 *Bref från Victoria Benedictsson (Ernst Ahlgren) till Karl och Matti af Geijerstam*, utg. av Matti af Geijerstam, Stockholm 1909, sid. 99, 100.
- 12 Cit. Lundegård, sid. 243.
- 13 Git Claesson Pipping, *Könet som läsanvisning: George Eliot och Victoria Benedictsson i det svenska 1880-talet – en receptionsstudie*, Stockholm 1993.
- 14 Cit. Lundegård, sid. 400.
- 15 Claesson Pipping, sid. 73.
- 16 John Landquist, "Victoria Benedictsson", *Essayer*, Stockholm 1913, sid. 326.
- 17 Schultén, sid. 295.
- 18 Lars-Olof Franzén, "Riddar Georg vill frälsa kvinnorna", DN 19.1.95. Franzéns första artikel om Brandes var införd i DN 16.1.95, "Motsägelsefull fritänkare i helfigur."
- 19 Ingrid Primander, *Den auktoritativa texten: studier i Victoria Benedictssons författarskap* (Aarhus universitet 1993), Stockholm 1994.
- 20 Christina Sjöblad, "Victorias ord eller kritikerns: Victoria Benedictsson har inte fantiserat ihop sitt förhållande med Georg Brandes", DN 24.2.95.

fantiserat ihop sitt förhållande med Georg Brandes", DN 24.2.95.

21 Jørgen Knudsen, "Benedictssons inre sanning liknar ren lögn", DN 2.3.95; Ebba Witt-Brattström, "Upplevelserna är råmaterialet", DN 7.3.95.

22 Schultén, sid. 370; jfr också sid. 433–434.

23 Sten Linder har uppmärksammat en tidig artikel från 1882 om Skåne och skåningar (*Samlade skrifter VII*, sid. 4), där det heter att "den lägre befolkningens skaplynne" tycks närma sig "slö likgiltighet, men oftast är detta orubbliga lugn endast ett sken... Under allt detta kunna ofta stora lidelser driva sitt spel, och vem vet vilka dramer som föregått de mord och självmord, vilka tidningarna omnämna!" Linder drar parallellen med Benedictssons egen motsägelsefulla karaktär och säger vidare att i "Förbrytarblod" har hon "iklätt sig en skånsk bonddrängs skepnad" för att gestalta katastrofen i det egna livsdramat. Sten Linder, *Ernst Ahlgren i hennes romaner*, Stockholm 1930, sid. 10–11.

24 *Georg och Edv. Brandes*, sid. 186.

25 Cit. Lundegård, sid. 248.

26 Rosengren, sid. 67–68. Cit. Fredrik Böök, *Victoria Benedictsson*, Stockholm 1950, sid. 336: "Skaffa er då ett rep utan knutar, ett som är starkt och ett där snaran löper lätt..."

27 *Georg och Edv. Brandes*, sid. 231.

28 Cit. af Geijerstam, sid. 105.

29 Cit. Lundegård, sid. 197–198.

30 Linder, sid. 321.

31 Cit. Lundegård, sid. 395.

32 *Stora boken III*, sid. 306.

33 Axel Lundegård, *Victoria Benedictsson: en självbiografi ur bref och anteckningar*, Stockholm 1908, faksimil mellan sid. 412 och 413.

MARGARETHA FAHLGREN

## ”Att få eller inte få”

Kvinnliga författare och litterära priser i Sverige  
1945–1991

Et framgångsrikt författarskap kännetecknas bl.a. av att det regelbundet belönas med något av de priser som delas ut av olika stiftelser och institutioner. De litterära priserna är en del av den kamp om prestige inom det litterära fältet som Pierre Bourdieu synliggjort i sina kultursociologiska studier. Genom att premiera vissa författare finns möjligheten att upphöja bestämda litterära riktningar och därigenom avgöra vilken typ av litteratur som får dominans i fältet. För den enskilde författaren ger det litterära priset både erkännande och pengar. Det är därför av intresse av se lite närmare på just denna del av det litterära fältet.

För att få en bild av vilka kvinnliga svenska författare som tillhör den grupp som fått litterära priser har jag kartlagt mottagare av betydelsefulla litterära priser mellan 1945 och 1991. Att fler manliga författare får priser är självklart enbart på grund av att de är i flertal. Men man kan ställa frågan om fördelningen mellan män och kvinnor är påfallande skev. Att söka förklaringar till varför somliga författarskap prisbelönas medan andra blir utan är emellertid ett vanskligt företag. Det är svårt att få en inblick i det arbete som utförs inom de kommittéer som delar ut priserna. Diskussionerna förs bakom lyckta dörrar vilket gör att det är omöjligt att få en exakt bild av varför man väljer att prisbelöna vissa författarskap. Att bestämda litterära riktningar ges företräde under olika perioder är troligt men också andra skäl som t.ex. att ett litterärt pris inte skall gynna författare på ett bestämt förlag kan ha inflytande på valet av pristagare. Min begränsade undersökning berör därför egentligen bara toppen på ett isberg men jag anser det ändå väsentligt att kartlägga bilden av fördelningen mellan manliga och kvinnliga pristagare i det litterära fältet under efterkrigstiden.

Det finns ett stort antal litterära priser av olika pekuniär storlek och därmed sammanhängande prestige. Jag har valt att främst ta upp några av de ”tunga” priserna och se på hur de fördelar sig mellan män och kvinnor. Litteraturfrämjandets stora pris och romanpris tillhör de mest uppmärksammade pri-



serna. Det stora priset delades första gången ut 1953 och romanpriset 1961. I och med att Litteraturfrämjandet upphörde försvann också detta pris. Svenska Bokförläggareföreningens Augustpris kan idag ses som ett pris av liknande dignitet som Litteraturfrämjandets med en prissumma på 100.000 kr.

Svenska Akademin fördelar årligen ett stort antal priser; både sådana som är särskilt inrättade och belöningar ur Akademiens egna medel. Kungliga priset instiftades av Karl XIV 1835. Signe Höjer, som 1982 fick kungliga priset, är den första och hittills enda kvinnliga pristagaren. Det mest prestigefyllda priset, Nobelpriset i litteratur, har ju överhuvudtaget tilldelats få svenska författare. Selma Lagerlöf är hittills den enda kvinnliga svenska författare som erhållit priset och hon fick det 1909.<sup>1</sup>

Av andra större pris inom Svenska Akademin kan framhållas det Doblougska. Birger Dobloug testamenterade medel till en fond som överlämnades till Akademin "för understödjande av svensk och norsk skönlitteratur samt litteraturhistorisk forskning". En norsk och en svensk pristagare utses årligen på Norges nationaldag. Priset delades första gången ut 1951 och belöper sig nu till 60.000 kronor. För att komma i åtnjutande av ett annat stort pris, Bellmanpriset, måste man vara lyriker. Priset instiftades 1920 av Emma och Anders Zorn. Prissumman var 1991 100.000 kronor.

Ett litterärt pris av betydelse är också Samfundet De Nios stora pris med en prissumma på 150.000 kronor. Samfundet bildades 1913 efter ett testamentoriskt förordnande av Lotten von Kraemer. Av intresse att notera är att Lotten von Kraemer bestämde att samfundet skulle ha minst fyra kvinnliga ledamöter vilket skulle kunna påverka antalet kvinnliga pristagare.

I det följande skall redogöras för vilka kvinnor som fått respektive priser. Jag kommer också att ta upp vilka kvinnor och män som tilldelats mer än ett av dessa priser.

Av de fyrtio pristagare som givits Litteraturfrämjandets stora pris är trettioen män och nio kvinnor. Den första kvinnan som fick priset var Tora Dahl 1965. 1968 tilldelades Sara Lidman priset (delat med Sivar Arnér), 1970 Birgitta Trotzig, 1977 Tove Jansson, 1980 Britt G. Hallqvist, 1983 Elsa Grave, 1987 Ulla Isaksson, 1989 Kerstin Ekman och 1991 Barbro Lindgren. Stora romanpriset har trettioen pristagare, varav tjugosex män och fem kvinnor. 1967 fick Birgitta Trotzig romanpriset, 1977 Kerstin Ekman, 1986 Sara Lidman, 1988 Agneta Pleijel och 1989 Sigrid Combüchen.

Doblougska priset har under vissa år delats av två pristagare. Femtio personer har erhållit priset mellan 1951 och 1991. Av dessa är tio kvinnor. Sara Lidman fick priset 1961, Irja Browallius 1962, Birgitta Trotzig 1970, Tora Dahl 1975, Margareta Ekström 1977, Maria Gripe 1979, Sara Lidman 1985 (delat med Bengt Anderberg), Ulla-Britta Lagerroth 1989 (delat med Birger Norman), Sigrid Combüchen 1990 (delat med Georg Klein) och Agneta Pleijel 1991 (delat med Hans Granlid). Sara Lidman har således fått priset vid två tillfällen.

Samfundet De Nios pris har utdelats till sextiotvå personer varav femtio män och tolv kvinnor. Det tycks därmed som sammansättningen av kommittéen

inte medverkat till att fler kvinnor belönats. Irja Browallius fick priset 1952, Stina Aronson 1956 (delat med Walter Ljungquist), Birgitta Trotzig 1963 (delat med Artur Lundkvist), Elsa Grave 1968 (delat med Ivan Oljelund), Majken Johansson 1970 (delat med Stig Claesson), Sonja Åkesson 1974, Barbro Alving och Eva Moberg delat pris 1975, Sara Lidman 1977, Rita Tomborg 1981, Ulrika Wallenström; översättarpris 1982 delat med tre andra pristagare och Katarina Frostenson 1989.

Fyrtionio pristagare har under åren 1945 till 1991 erhållit Bellmanpriset. Av dessa är fyra kvinnor. Elsa Grave fick priset 1963, Ebba Lindqvist 1970, Maria Wine 1976 och Solveig von Schoultz 1986.

Genomgången av pristagare har föga överraskande visat att kvinnorna befinner sig i minoritet. Att så är fallet kan ju de facto bero på att det finns färre kvinnliga författare men det kan ändå inte fullt ut förklara den stora övervikten av manliga pristagare. Särskilt tydligt är detta för perioden 1945 till 1975. Det tycks som om de kvinnliga pristagarna därefter ökar i antal, något som förmodligen har samband med 1970-talets kvinnorörelse och med att representationen av kvinnor i prisutdelande kommittéer ökat under denna period.<sup>2</sup> Om vi ser på Litteraturfrämjandets stora pris tilldelades detta tre kvinnor före 1975 och sex efter, av romanprisets fem kvinnliga pristagare fick en det under den första perioden medan fyra fick under den senare och det Doblougska priset tilldelades tre kvinnor före 1975 och sju efter. Det är värt att notera att Samfundet De Nio, som inte avviker beträffande att ge fler priser till män, dock har en större kontinuitet i sin utdelning till kvinnliga författare. Här fördelas de tolv kvinnliga pristagarna jämnt över perioden. Före 1975 har sex kvinnor fått stora priset, varav två redan på 1950-talet. Möjligen kan denna mer jämna fördelning bero på samfundets sammansättning; även om kvinnorna totalt inte ges fler priser tycks man i samfundet tidigt tänkt på att också ge priser till kvinnliga författare.

Vilka kvinnliga författarskap är då de mest prisbelönade? För att ge en fylligare bild av de författarskap som i stor utsträckning tilldelats priser skall jag se på vilka som fått mer än ett av ovanstående prestigefyllda priser. Här jämförs de också med de manliga författare som tilldelats flera priser.

Ett antal författare har belönats med både Litteraturfrämjandets stora pris och dess romanpris. Eyvind Johnson fick stora priset 1956 och romanpriset 1974, Lars Ahlin 1966 och 1962, Sivar Arnér 1968 (delat med Sara Lidman) och 1963, Sara Lidman 1968 och 1986, Birgitta Trotzig 1970 och 1967, Lars Gyllensten 1972 och 1961, Sven Rosendal 1979 och 1965, Hans Granlid 1984 och 1971, Karl Rune Nordkvist 1985 och 1978, P.O. Enqvist 1988 och 1969 samt Kerstin Ekman 1989 och 1977.

Vilka av de ovan nämnda författarna har då dessutom erhållit Samfundet De Nios stora pris? Sivar Arnér fick priset 1955, Lars Ahlin 1960, Birgitta Trotzig 1963 (delat med Artur Lundkvist), Lars Gyllensten 1966, Sara Lidman 1977 och Hans Granlid 1979 (delat med Tomas Tranströmer). Alla författarna som fått dessa tre stora priser har också fått Doblougska priset.

En författargrupp blir delvis förbisedd i den här sammanställningen efter-

som lyriker eller dramatiker ju inte kan få romanpriset. Det är därför värt att se på vilka författare som fått Litteraturfrämjandets stora pris samt något eller flera av de andra priserna.

Erik Lindegren fick stora priset 1954 och samfundets stora pris 1961, Gunnar Ekelöf 1957 och 1951, Per E. Rundquist 1958 och 1967 (delat med Werner Aspenström och Carl Fries), Tage Aurell 1959 och 1953, Artur Lundkvist 1961 och 1963, Johannes Edfelt 1962 och 1949 (delat med Fritjof Nilsson Piraten), Karl Vennberg 1963 och 1957, Jan Fridegård 1967 och 1947, Werner Aspenström 1969 och 1967 (delat), Willy Kyrklund 1981 och 1965, Tomas Tranströmer 1982 och 1979 (delat med Hans Granlid), Elsa Grave 1983 och 1968 (delat med Ivan Oljelund) samt Lars Norén 1990 och 1980.

Av ovanstående författare har några också erhållit Doblougska priset nämligen Gunnar Ekelöf 1951, Erik Lindegren 1954 (delat med Harry Martinson), Artur Lundkvist 1958, Tage Aurell 1966, Jan Fridegård 1968 och Per E. Rundquist 1974.

Litteraturfrämjandets stora pris och Doblougska fick Ivar Lo-Johansson 1953, Harry Martinson 1955 och 1954 (delat), Tora Dahl 1965 och 1975, Birger Norman 1971 och 1989 (delat), Sven Lindqvist 1973 och 1969, Sven Fagerberg 1975 och 1980 samt Sandro Key-Åberg 1976 och 1983.

När man undersöker vilka författare som fått mer än ett av de prestigefyllda priserna utkristalliserar sig en bestämd grupp författare. De som en gång belönats tycks ofta få ytterligare priser. Detta kan i och för sig sägas gälla både de manliga och de kvinnliga författarna men det blir tydligare för kvinnorna eftersom det är så få kvinnliga pristagare. De tre mest belönade kvinnliga romanförfattarna är Sara Lidman, Birgitta Trotzig och Kerstin Ekman. Den lyriker som under perioden fått flest priser är Elsa Grave.

De kvinnliga författare som fått mer än ett av de stora priserna är således idag väl etablerade i det litterära fältet och befinner sig i främsta ledet. Ser man på de manliga pristagarna är den bilden inte riktigt lika klar. För mig framstår inte Sven Rosendal eller Karl Rune Nordkvist, vilka bägge fått Litteraturfrämjandets stora pris och dess romanpris som lika framstående författare som de tre kvinnliga. Inte heller ter sig ett författarskap som Per E. Rundquists lika tungt vägande som de kvinnliga. Rundquist erhöll Litteraturfrämjandets stora pris, Samfundet De Nios stora pris och Doblougska. Dessa plus Litteraturfrämjandets romanpris har Hans Granlid erhållit. Hans författarskap utgör ett av de mest premierade men man kan ifrågasätta om han intar samma centrala position i det litterära fältet som Trotzig, Lidman eller Ekman.

Det tycks alltså som inte enbart de allra mest etablerade manliga författarskapen belönas utan att också de som befinner sig lite i skuggan av de riktigt stora kommer ifråga för de litterära prisen. En anledning till det är förmodligen det informella nätverk som påverkar valet av litterära pristagare och där kvinnorna ofta är exkluderade. Att fler kvinnor fått priser efter 1975 beror antagligen till viss del på att kvinnor fått plats i de prisutdelande kommittéerna. Om man ser på utdelningen av Nordiska Rådets litteraturpris tycks det vara så att när de kvinnliga kommittémedlemmarna ökar i antal ändras också

prisbilden. Från 1961 till 1979 fanns ingen kvinna med som fast medlem. 1989 var nästan hälften av de ordinarie ledamöterna i kommittén kvinnor. Det dröjde också till 1980 innan någon kvinnlig författare fick Nordiska rådets litteraturpris. Under senare år kan kanske en medveten fördelning mellan män och kvinnor anas; kvinnliga författare har fått priset 1987, 1992 och 1994. I det material som jag undersökt är det emellertid tydligt att det enbart är ett fåtal kvinnliga författare som upprepade gånger får litterära priser. Det synes också vara så att ett pris genererar ett annat och att kvinnliga pristagare väljs bland dem som redan tidigare belönats. En förändring kan skönjas från mitten av 1970-talet, men t.ex. Sara Lidman som redan 1961 fick Doblougska priset, toppar i början av 1990-talet de litterära prislistorna. En hastig utblick utanför undersökningens tidsperiod visar också att Kersin Ekman under 1993 och 1994 fått flera stora litteraturpris; bl.a. Augustpriset och Nordiska Rådets Litteraturpris. Det senare priset har ytterligare en svensk kvinnlig pristagare fått, Sara Lidman 1980. När Selma Lagerlöfpriset börjar utdelas 1984 ges det första året till Birgitta Trotzig och året därpå till Sara Lidman. Både Birgitta Trotzig och Kerstin Ekman har invalts i Svenska Akademin.

Jag menar naturligtvis inte att dessa kvinnliga författare fått för mycket priser men jag har velat peka på en viss typ av mekanism som tycks sättas i rörelse vad gäller prisbelöningar till kvinnliga författare och som inte är lika påfallande beträffande de manliga. Man kunde ju i och för sig tänka sig att de litterära priserna skulle fungera som stöd till lovande författarskap och att man därmed skulle välja att se förbi de redan väl etablerade författarskapen. I viss mån tycks detta ske i förhållande till de breda, populära författarskapen med höga upplagesiffror. Även om detta inte alltid stämmer kan man notera att en bästsäljande författare som Sven Delblanc, förutom Nordiska Rådets litteraturpris, under sina mest aktiva år endast fick ett av de större priserna; Litteraturfrämjandets romanpris 1970.

En hypotes varför så få kvinnor finns med bland de litterära pristagarna är att kvinnliga författare i större utsträckning är marknadsförfattare och att det finns en viss motsättning mellan de kriterier som gäller för prisbelöningar och de som gör en författare populär bland läsarna.<sup>3</sup> De tre kvinnliga författare som urskiljer sig som vinnare på det litterära prisfältet är emellertid sinsemellan mycket olika. För att få en bild av vilka typer av kvinnliga författarbanor som premieras skall jag göra en kort överblick över hur författarna nått fram till de mycket etablerade positioner som de idag innehar.

### Vägen till prisen

Eva Lilja har i artikeln "Skaldinnans rörelser på fältet"<sup>4</sup> om Elsa Grave pekat på det manscentrerade i Pierre Bourdieus fältdefinition: "Själva striden mellan aktörerna kännetecknar ett fält. Denna strid om positioner ser jag som ett led i en manlig socialisation." (s. 41) Det innebär att studier av kvinnor på det litterära fältet framförallt fokuseras på hur väl de klarar sig där. Det är ett

spel på männens villkor kvinnorna deltar i. Kvinnliga författare som Sara Lidman, Birgitta Trotzig och Kerstin Ekman har alla lyckats nå en framstående position. Frågan som kan ställas är i hur hög grad deras kön påverkat deras författarbana och synen på deras författarskap.

De tre författarna debuterar på 1950-talet. Den äldsta, Sara Lidman (f.1923), med *Tjärdalen* 1953, Birgitta Trotzig (f.1929) med *Ur de älskandes liv* 1951 och Kerstin Ekman (f.1933) med *Trettio meter mord* 1959. Av de tre har Sara Lidman och Birgitta Trotzig en kontinuitet i författarskapet; som Steve Sem-Sandberg konstaterar är Trotzigs föreställningsvärld "tidigt omskriven och inringad"<sup>5</sup> och Sara Lidman återvänder i slutet av 1970-talet till den västerbottniska miljön som var utgångspunkten i hennes författarskap. Återkomsten sker inte bara på det fiktiva planet då Sara Lidman också flyttar tillbaka till sin barndoms Missenträsk 1977.

Kerstin Ekman däremot debuterar som deckarförfattare och skriver sammanlagt sju böcker i den genren. Lena Persson menar i artikeln "Den klufna ormen och dess efterföljare. Kvinnligt deckarförfattande"<sup>6</sup> att de tre första är konventionella deckare medan de senare utvecklas till psykologiska thrillers. *Pukehornet* som kom 1967 lanserades som en "kriminalhistoria på nytt sätt" men här är Kerstin Ekman på väg bort från deckargenren. Romanen innebar också något nytt i det att den var den första med en kvinna i centrum. Tidigare hade kvinnorna enbart haft perifera roller i Kerstin Ekmans böcker.<sup>7</sup> Kvinnorna kom att spela en framträdande roll i Ekmans författarskap under 1970-talet då hon i det stora romanprojektet, som inleddes med *Häxringarna* 1974, skildrade industrialiseringens framväxt i sin hemstad Katrineholm från ett kvinnoperspektiv. Andra författare, som Sven Delblanc, vände också tillbaka till sina historiska rötter under 1970-talet, men det annorlunda hos Ekman är tonvikten på kvinnornas historia. Med romansviten nådde Kerstin Ekman ut till en stor läsekrets, som Lars Lönnroth i *Den svenska litteraturen 1950–1985* (1990) karakteriserar som "kvinnorörelsen och vänstern" (s.174) en kanske inte helt adekvat kategorisering av Ekmans publik.

Man kan i Kerstin Ekmans fall tala om två genombrott i det litterära fältet; först etablerar hon sig som deckarförfattare för att därefter ta plats i det litterära etablissemangen. Att många kvinnor väljer att skriva deckare anser Lena Persson framförallt bero på deckarens status. Den är inte "riktig" litteratur men det anses inte socialt deklarerande att läsa deckare. Därför har många kvinnliga författare vågat skriva deckare: "Det är att nästan räknas, nästan få lov att vara med på riktigt, utan att ta de verkliga riskerna." (s.393) För Kerstin Ekman tycks sådana aspekter haft betydelse i valet av deckargenren. I en intervju med Kerstin Thorwall berättar författaren att hon ville tjäna pengar och att deckare verkade vara en bra lösning, men också att hon inte trodde sig om att kunna skriva "riktig" litteratur.<sup>8</sup> Som deckarförfattare blev hon dock uppburen och fick för *De tre små mästarna Expressens* Sherlock-pris 1960. Per Rydén omtalar henne i artikeln "Kerstin Ekman – en kärleksförklaring"<sup>9</sup> som "den blonda deckardrottningen" och han är inte ensam bland kritikerna om att kommentera Kerstin Ekmans fördelaktiga yttre.

Sara Lidman och Birgitta Trotzig placerar sig i det litterära etablissemang utan att ta den omväg som Kerstin Ekman gör. Vari består då deras genombrott? Vad nytt, annorlunda eller tilltalande representerar dessa författare och hur placeras de in i det litterära fältet av de övervägande manliga smakdomarna? En given utgångspunkt är ju den att vi har att göra med tveklöst begåvade författare som därigenom skiljer sig från mängden. Men bortsett från det menar jag ändå att de som kvinnliga författare ges en delvis annan funktion i det litterära fältet än sina manliga kollegor. Mer än dessa framstår de som kvinnliga galjonsfigurer för vissa bestämda litterära inriktningar, som undantagsgestalter, eftersom det inte tycks finnas andra kvinnor bakom dem – åtminstone är de i stort sett osynliga i prissammanhangen.

Birgitta Trotzig får sitt genombrott med romanen *De utsatta* 1957. Hos Jan Stenkvist i *Svensk litteratur 1870–1970* (1975) kontrasteras den mot debutromanen som beskrivs som en "finstämd etyd om pubertetsflickors drömmier". (s. 79) I *De utsatta* har Birgitta Trotzig däremot tagit steget över till djupare och väsentligare livsfrågor; romanens huvudperson Isak Graa betraktas av Stenkvist som en "avkomling till både Job och Kung Lear". (s.79) Trotzigs romanvärld rör sig i de områden som traditionellt värderats högt av manliga kritiker. Hennes gestaltning av en existentiell problematik med religiösa förtecken skriver – ytligt sett – in sig i en tradition fjärran från den som förmedlats av de kvinnliga författare som skildrat vardagslivet. På senare år finns ju emellertid flera analyser av Trotzigs verk som visar närheten till det som kallats "ett kvinnligt språk".<sup>10</sup> Formmässigt har dock författarskapet säkert vunnit prestige på en medvetenhet och ett experimenterande med genrer som därmed placerat Trotzig bland de, i det litterära fältet uppburna, manliga modernisterna. Liksom dessa kan hennes författarskap också sägas vara snävt i den bemärkelsen att hon inte nått ut till en så stor publik som Sara Lidman eller Kerstin Ekman. Trotzig får som kvinnlig författare representera en modernistisk inriktning. Hon blir den "svåra" författare som belönas för att hennes verk kunnat placeras in i en prestigefylld manlig fälla.

Sara Lidmans debutroman *Tjärdalen* blev både en kritiker- och publiksuccé. Förlaget hade inte räknat med det senare utan romanen utgick först i en upplaga om 1 650 exemplar men under året 1953 trycktes den sammanlagt i 21 500 exemplar. När Ulf Olsson i *Den svenska litteraturen* (1990) söker förklaringar till framgången med *Tjärdalen* pekar han på att Sara Lidman tog fram en hittills ganska okänd bild av det svenska samhället och att den läsande publiken, som främst består av kvinnor, här fann en ny kvinnlig författare som lyfte fram kvinnornas historia. (s. 31) Sara Lidman har i sitt författarskap uppenbarligen lyckats med det som många andra kvinnliga författare har svårigheter med. De kan finna en stor läsekrets men inte alltid bemötas välvilligt av kritiken.

Förankringen i de breda folklagren förstärktes av Sara Lidmans ställningstaganden under 1960-talet dokumenterat bl.a. i intervjuboken *Gruva* 1968 om gruvarbetarnas situation. Men litterärt är det provinsialisten Sara Lidman som värderats högst. Hösten 1977 gav hon ut *Din tjänare hör*, den första av fem

romaner som skildrade industrialiseringens följder i Norrland. I Sara Lidmans romaner spelar dialekten en väsentlig roll inte bara som en del av realismen utan som en grund för den världsbild som framträder i hennes verk. Dialekten blir en del av folket, där sympatierna finns, till skillnad från den "rikssvenska" överheten.

Förankringen i det folkliga har förmodligen bidragit till Sara Lidmans popularitet samtidigt som just dialekten blivit en del av det konstnärliga språk som vunnit kritikernas gillande. Hos Sara Lidman finns den lyckliga föreningen, som både gjort henne till en mycket läst, men också av kritikerna uppskattad författare.

Riktigt lika självklar är inte den föreningen hos Kerstin Ekman, kanske därför att hon tydligare profilerat sig som en författare med ett kvinnoperspektiv. I *Den svenska litteraturen* (1990) behandlas också hennes senare författarskap i kapitlet "Kvinnokamp och kvinnolitteratur". Samtidigt kunde hon ges en framskjuten position i det litterära fältet och invaldes i Svenska Akademien 1978. I en recension av *Änglahuset* (1979) diskuterar Merete Mazzarella under rubriken "Den kanoniserade progressiviteten"<sup>11</sup> Kerstin Ekmans framgång som författare. Mazzarella menar att hon kommit att representera den kanoniserade progressiviteten genom att vara kvinna, politiskt medveten och den kanske mest framstående inom 1970-talets dominerande litterära riktning, socialrealismen. Att kritikerna så villigt anammat Ekmans kvinnoskildringar anser Mazzarella bero på att de förmedlar en arketypisk bild av kvinnan som stark och tålig vilken tillåter mannen att vara svag. I romanerna finns enligt Mazzarella en tendens att betona kvinnornas särart och deras speciella samhörighet med de goda krafterna som lätt kan fungera reaktionärt.

Merete Mazzarella förnekar inte skickligheten i författarskapet men sätter fingret på en väsentlig punkt i det att hon pekar på att Kerstin Ekman under 1970-talet fick sin framgång i det litterära fältet som en representant för det som låg i tiden. Då stod det kvinnolitterära engagemanget relativt högt i kurs något som förändrats på 90-talet då Lars-Olof Franzén attackerar Kersin Ekmans författarskap och särskilt romanen *Händelser vid vatten* som erhållit många utmärkelser.<sup>12</sup> Ekman blir ifrågasatt som god författare och här är hennes popularitet (bland kvinnorörelsen och vänstern) inte en positiv faktor. Jag tror inte att det är en tillfällighet att kritiken riktats mot Kerstin Ekman vars författarskap på ett tydligare sätt än de två andras inte låter sig inplaceras i en tradition som tidigare företräts av män. På en viss tidpunkt tycks hennes kön och kvinnoperspektivet enbart ha varit ett positivt kapital men när tiderna förändras framträder en mer kluven bild. Kersin Ekmans författarskap hänförs därför inte till de "universella", de som tar upp de allmängiltiga frågorna, utan placeras i *Den svenska litteraturen* (1990) i fällan kvinnolitteratur.

Frågan som kan ställas är om mottagandet av de tre kvinnliga författarnas verk och sättet att skriva om dem i litteraturhistorierna verkligen fångar in det nyskapande hos dem.

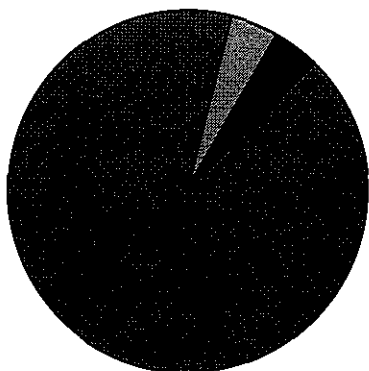
Genom att de relateras till och får stå som representanter för prestigetyngda litterära riktningar inom fältet finns inga öppningar för att se dem i ett

kvinnolitterärt sammanhang. Snarare framhävs de, möjligen på bekostnad av andra kvinnliga författare, vilket ju visas i att det nästan enbart är dessa författare som belönas. Ett "generationsskifte" kan kanske märkas i det att exempelvis Katarina Frostensson kommit att få en liknande position i fältet som Birgitta Trotzig haft.

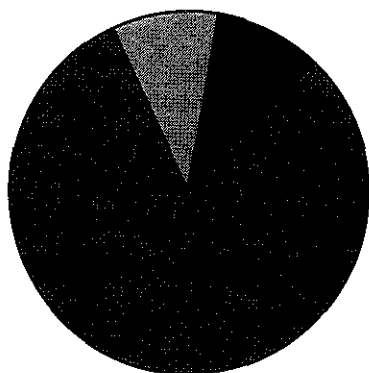
Här kan man kanske återknyta till Eva Liljas resonemang: det Bourdieu ger oss redskap att studera är hur de kvinnliga författarna inplaceras i det manligt dominerade litterära fältet. För maximal framgång i den litterära priskampen tycks en förutsättning vara att den kvinnliga författaren kan inordnas i en etablerad, prestigefylld litterär strömning och därmed bli ett slags kvinnligt "alibi" eller om man så vill galjonsfigur. Ett studium av prisfördelningen kan därmed säga föga om hur de kvinnliga författarskapen möjligen förändrar eller påverkar en manligt dominerad tradition, om inte detta görs tydligt genom ifrågasättanden av pristilldelningar, som i Kerstin Ekmans fall. Här är det uppenbart att författarskapet inte helt går att anpassa till de dominerande normerna.

Som tidigare antytts tycks en förändring emellertid vara på väg: en ökad medvetenhet om jämställdhet och fler kvinnor i de prisutdelande kommittéerna kommer förhoppningsvis att öppna det litterära prisfältet för ett större antal kvinnliga författare.



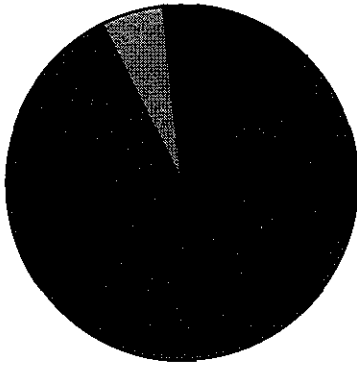
**Mottagare av Bellmanpriset 1945-1991**

■	Män
■	Kvinnor före 1975
■	Kvinnor efter 1975

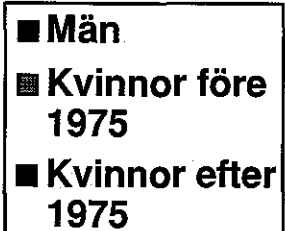
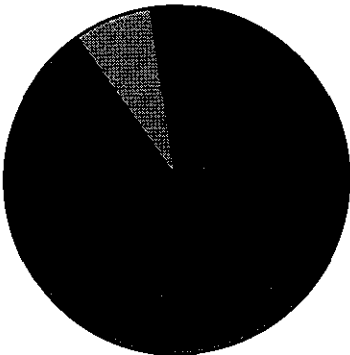
**Mottagare av Samfundet De Nios Stora pris 1945-1991**

■	Män
■	Kvinnor före 1975
■	Kvinnor efter 1975

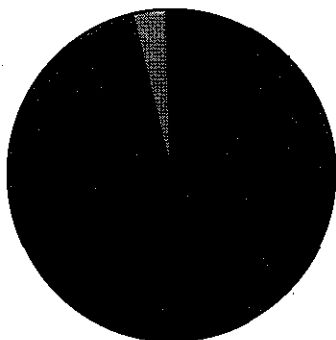
### Mottagare av Doblougska priset 1951-1991



### Mottagare av Litteraturfrämjandets Stora Pris 1953-1991



**Mottagare av Litteraturfrämjandets romanpris 1961-1991**



- Män
- Kvinnor före 1975
- Kvinnor efter 1975

## Käll- och litteraturförteckning

### KÄLLOR

- Brev från Nordiska Rådet med uppgifter om priser och kommittémedlemmar 1961–1994, 1995–01–12
- Brev från Samfundet de Nio med uppgifter om priser och motiveringar 1952–1994, 1995–02–07
- Adolfsson, Eva, "Birgitta Trotzig: 'I kärleken, den dödliga skadan'" och "Dykungens dotter och den groteska kroppen" i *Gränsland. Essäer om kvinnliga författarskap*, Sthlm 1989
- Alfabetisk förteckning över mottagare av priser och stipendier utdelade av Svenska Akademin 1786–1989 utarbetad av Bo Svensén, Sthlm 1990
- "Alla dessa litterära priser. Tio miljoner i vinstpotten varje år". *Göteborgsposten* 5.9.93
- Bokvännens kalender* red. Lars Thörnqvist, Sthlm 1981
- Den svenska litteraturen 1950–1985*, red. Sven Delblanc och Lars Lönnroth, Sthlm 1990
- "Fackliga Fakta" i *Författaren* 3/1977
- Franzén, Lars-Olof, "Fanns det inga andra?" i *Dagens Nyheter* 2.2.1994.
- Lilja, Eva, "Skaldinnans rörelser på fältet" i *Kvinnovetenskaplig Tidskrift* 1/1994
- Mazzarella, Merete, "Den kanoniserade progressiviteten" i *Nya Argus* 12/1979
- Olsson, Ulf, *I det lysande mörkret. En läsning av Birgitta Trotzigs roman De utsatta*, Sthlm 1988
- Persson, Lena, "Den klufna ormen och dess efterföljare. Kvinnligt deckarförfattande." i *Kvinnornas Litteraturhistoria*, red. Ebba Witt-Brattström och Ingrid Holmquist, Malmö 1983
- Rydén, Per, "Kerstin Ekman – en kärleksförklaring" i *Studiekamraten* 4/1981
- Sem-Sandberg, Steve, "De förintades röster, de dödas språk. Om Birgitta Trotzigs prosadikter – från Bilder/Ordgränser till Anima" i *Vår Lösen* 5–6/1984
- Stenkvist, Jan, *Svensk litteratur 1870–1970*, Sthlm 1975
- Strandberg, Kerstin, "Äventyret Kvinnoskribentgruppen" i *Författaren* 4–5/1986
- Svedjedal, Johan, "Kvinnorna i den svenska bokbranschen. Om feminisering, integrering och segregering" i *Författare och förläggare*, Hedemora 1994
- Thorwall, Kerstin, "Kerstin om Kerstin" i *Kvinnornas litteraturhistoria*, red. Ebba Witt-Brattström och Ingrid Holmquist, Malmö 1983

## NOTER

1 Uppgifter om Svenska Akademin och dess priser har hämtats från *Alfabetisk förteckning över mottagare av priser och stipendier utdelade av Svenska Akademin 1786-1989* utarbetad av Bo Svensén, Sthlm 1990. Uppgifter om andra prisutdelande institutioner har tagits ur *Bokvännens kalender* red. Lars Törnqvist, Sthlm 1981. Dessutom har information inhämtats brevlades från Nordiska rådet (12.1.1995) och Samfundet de Nio (7.2.1995). Jag har också använt artikeln "Alla dessa litterära priser. Tio miljoner i vinstpotten varje år" i *Göteborgsposten* 5.9.1993.

2 Kvinnliga författare slöt sig samman i mitten av 1970-talet för att stärka sin position. Våren 1976 bildades Författarförlagets kvinnofront och Författarförbundets Kvinnoskribentgrupp. Den förra var en mer informell sammanslutning utan styrelse medan Kvinnoskribentgruppen bestod av en arbetsgrupp med sammankallande ordförande och koncentrerade sig på fackliga frågor. Kerstin Strandberg, som var den drivande kraften i gruppen, har skildrat Kvinnoskribentgruppens verksamhet i artikeln "Äventyret Kvinnoskribentgruppen" i *Författaren* 4-5 1986. I *Författaren* hade gruppen en särskild avdelning där man redogjorde för fackliga fakta från en könsrollsynpunkt. Bl.a. uppmärksammades här bristen på kvinnor i priskommittéer samt att så få kvinnliga författare prisbelönats. Se "Fackliga fakta" *Författaren* 3/1977.

3 Jfr Johan Svedjedal, "Kvinnorna i den svenska bokbranschen. Om feminisering, integrering och segregering" i *Författare och förläggare*, Hedemora 1994, s. 104f.

4 *Kvinnovetenskaplig Tidskrift* 1/1994.

5 Artikeln "De förintades röster, de dödas språk. Om Birgitta Trotzigs prosadikter från Bilder/Ordgränser till Anima" i *Vår Lösen* 5-6 /84 s. 302.

6 *Kvinnornas Litteraturhistoria* Del 2 1900-talet red. Ingrid Holmquist och Ebba Witt-Brattström, Malmö 1983.

7 Jfr Persson (1983) s. 388.

8 I Kerstin om Kerstin i *Kvinnornas Litteraturhistoria* (1983) s. 428.

9 *Studiekamraten* 4/1981.

10 Jfr t.ex. Ulf Olssons avhandling *I det lysande mörkret. En läsning av Birgitta Trotzigs roman De utsatta*, Sthlm 1988 och Eva Adolfssons essä om Birgitta Trotzigs författarskap i *I gränsland. Essäer om kvinnliga författarskap*, Sthlm 1989.

11 I *Nya Argus* 12/1979.

12 Artikeln "Fanns det inga andra?" i *Dagens Nyheter* 2 februari 1994.

## DEBATT



*Från vänster: Marta Ronne, Kristina Fjelkestam, Kristin Järvstad, Åsa Arping och Annelie Bränström Öhman.*

*Måndagen den 20 november ordnade TFL i Uppsala en dag för att uppmärksamma kvinnliga doktoranders situation. Efter det samtalet dryftades planer på att etablera ett nätverk för kvinnliga doktorander i litteraturvetenskap. Kvällen avslutades med ett seminarium, "Kvinnor, kanon och kvalitet", vilket inleddes av Birgitta Holm (s. 113).*

MARIA KARLSSON

## 60-talist, doktorand och feminist

Doktorander samtalar om feministisk litteraturforskning

*Hur är det att ägna sig åt feministisk litteraturforskning som doktorand? TFL samlade doktorander från universiteten i Göteborg, Lund, Stockholm, Umeå och Uppsala för ett samtal om deras faktiska förutsättningar och villkor som forskare, om förhållandet till den tidigare generationen feminister samt om de teoretiska strömningar som kännetecknar 90-talsfeminismen. Deltog gjorde, förutom diskussionsledaren Maria Karlsson, Åsa Arping, Kristin Järvstad, Kristina Fjelkestam, Annelie Bränström Öhman och Marta Ronne.<sup>1</sup>*

**Maria Karlsson:** Då ni presenterade era avhandlingsämnen framgick att ni alla använder genusteori. Det känns viktigt att från början klargöra om ni ser er som genusforskare eller feminister?

**Kristina Fjelkestam:** Både och. Jag betraktar mig som en feministisk forskare som anlägger ett genusperspektiv. Ordet "feminism" använder jag också på flera ställen i min avhandling.

**Annelie Bränström Öhman:** Feminist är man överhuvudtaget som jag ser det. Utifrån den grundinställningen kan man sedan forska utifrån ett genusperspektiv eller till exempel ett psykoanalytiskt synsätt. Det är möjligt att det i framtiden blir allt viktigare för genusforskare att tydligt positionera sig.

**Åsa Arping:** "Genus" är ju ett rätt obelastat ord så i vissa sammanhang kan det kännas smidigare att kalla sig genusforskare än feminist. Men också jag ser mig som en genusforskande feminist.

**Marta Ronne:** Jag håller med filosofen Susan Sherman som menar att feminismen inte kan praktiseras utan är ett vidare, delvis politiskt synsätt. Jag är feminist och genusforskare.

**Kristin Järvstad:** Feminism är det vidare begreppet även för mig och jag betraktar mig i första hand som feminist och mer sekundärt som genusforskare.

**MK:** Är det ingen av er som ser några brister med genusperspektivet? Det har till exempel hävdats att det är dränerat på de politiska implikationer som finns i termen "feminism"?

**MR:** Jag har svårt att se någon motsättning. Skillnaden mellan den politiska slagkraft begreppen rymmer är hårfin och det politiska kan föras ut också om man använder ett genusperspektiv. Eftersom könskategorierna studeras i relation till varandra blir det ju uppenbart att kvinnor oftast är underordnade män, något som genusperspektivet riktar ljuset på. Men feminismen är fortfarande berättigad som ifrågasättandet av etablerade, färdiga sanningar och ingrodda samhällsmönster. Det politiska sitter inte i själva termen – kvinnors kamp mot underordning fortsätter oavsett etikett.

**KJ:** Jag undrar ändå om inte termen "genus" har en väl snäll klang...?

**KF:** Nej, genusteorierna är enormt givande, tycker jag. Fokuseringen på hur könen relaterar till varandra gör också att det blir svårt att gömma undan det politiska budskapet. Dessutom kan genusteorierna på ett självklart sätt integreras med olika vetenskapliga perspektiv.

**ABÖ:** Maktperspektivet gör egentligen genusforskningen extremt radikal. Man säger: "Se, här föreligger ett maktförhållande mellan kvinnor och män och i denna relation är män överordnade." Det är själva fundamentet för samhällsordningen som granskas. Och att kvinnor börjar analysera och göra anspråk på att förstå maktstrukturer upplevs som verkligt farligt. För min forskning är det avgörande att båda könen dras in i analysen. Under den tid jag studerar, 40-talet, rörde sig kvinnliga lyriker i en manlig värld och då räcker det inte att bara relatera dem till en kvinnlig modernistisk tradition, det cementerar bara polerna. Dialogen med männen fanns som realitet och de kvinnliga poeterna såg sig som 40-talsmodernister, inte som en grupp kvinnor. För denna viktiga nyansering är genusperspektivet ett enormt användbart redskap.

**KF:** Ja, kvinnor verkar knappast i ett mansdränerat vakuum. Eftersom både manligt och kvinnligt fokuseras öppnas också helt nya möjligheter för män att forska om kön och kanske är de också på gång.

**KJ:** En risk kan väl vara att manliga genusforskare ser på könsrelationerna utifrån sina perspektiv och inte i termer av över-/underordning?

**ÅA:** Eftersom kvinnliga forskare står för huvuddelen av teoribildningen så får nog ändå män den aspekten med sig. Sedan finns det ju många typer av makt och män kan kanske bidra med perspektiv som kvinnliga forskare är blinda för.

**MK:** Hur sker rekryteringen till feministisk litteraturforskning egentligen? Hade ni med er kvinnoperspektivet redan då ni antogs till forskarutbildningen? Väcktes intresset genom era institutioners försorg? Uppmärksammas feministisk teori på era doktorandkurser?

**KJ:** Min institution gjorde ingenting för att uppmuntra kvinnoperspektivet, utan feminismen hade mognat fram hos mig mer privat lagom tills jag skrev min C-uppsats.



**ABÖ:** Institutionen snarast avskräckte från feminism! När jag läste på grundnivå ignorerades den med hänvisning till att den nog bara var en snabbt övergående trend. Också jag kom att ägna mig åt feministisk forskning på grund av ett privat ställningstagande som växte fram utan någon som helst påverkan från min institution.

**KF:** Väl antagen till forskarutbildningen tyckte jag mig möta besvikelse över att jag valde ett feministiskt ämne, eftersom min C-uppsats hade annan inriktning. På grundnivå kom jag aldrig i kontakt med feminismen. Däremot inspirerades jag av en 5-poängskurs i feministisk metod och teori som Centrum för kvinnoforskning gav.

**ÅA:** För mig var det en ren slump att jag blev intresserad – enstaka personer jag träffade på grundnivå uppmuntrade. Vid vår institution tycks det feministiska intresset överlag härröra från sådana slumpartade sammanträffanden. Inte ens C-kursens metod- och teorimoment gav någon inblick i feminismen – den hoppades helt enkelt över. Det var som om man ansåg att studenter inte behövde veta något om feminism. Men vad jag förstår har detta rättats till nu.

**MR:** Också för mig spelade slumpen en avgörande roll. En feminist handledde min C-uppsats eftersom jag hade valt ett föreslaget ämne om en kvinnlig författare. I samband med uppsatsskrivandet läste jag en tillvalskurs om kvinnolitteratur. På grundnivå hade jag också turen att komma i kontakt med manliga lärare som var öppna för feministisk forskning. Men när jag började på forskarutbildningen tyckte jag ändå att jag hade undermåliga grundkunskaper. Den obligatoriska doktorandkursen i teori och metod förbättrade inte läget. Cirka tio procent av kurslistan bestod av feministisk teori, men vår manlige lärare tyckte att vi fick läsa det feministiska momentet på egen hand. Det bör ändå framhållas att ambitionen vid institutionen är att runt en tiondel av verksamheten på teori- och metodkursen ska ägnas åt feminism och vad jag förstår fungerar det bättre nu. Förvånansvärt är ändå att den feministiska kompetens som finns inte anlitas för detta kursmoment.

**KF:** I Stockholm hade kurslistan för doktorandernas teori- och metodkurs reviderats ytterst marginellt de senaste femton åren. Feministisk teori ingick överhuvudtaget inte. Men nu har vi fått en ny professor som antligen har arbetat om kursen och ägnar ett av tio avsnitt åt feministisk teori.

**KJ:** En obligatorisk introduktionskurs hålls för doktoranderna i Lund och av den ägnas runt en tiondel åt feministisk teori. När jag läste kursen var jag på det hela taget rätt teoretiskt oinsatt, men nu i efterhand står det klart att andra texter än t. ex. en marxistiskt influerad artikel av Terry Eagleton kunde varit relevantare.

**ABÖ:** Numera har även Umeå ungefär lika mycket feministisk teori som obligatoriskt moment för doktoranderna. När jag läste för ett antal år sedan var kursansvarig lärare för teori- och metodkursen lyckligtvis feminist. Hon integrerade det feministiska perspektivet i kursen på ett mycket givande sätt. Men mest har jag hämtat min feministiska skolning utanför litteraturvetenskapen.

**ÅA:** Vid institutionen i Göteborg klumpas feministisk och psykoanalytisk teori ihop vid samma seminarietillfälle på doktorandernas teorikurs. Jag förstår inte varför. Feminismen blir överhuvud taget inte ett överordnat perspektiv utan ses som ett särintresse bland många. Min uppfattning är att vi är dåligt teoretiskt skolade överlag och för feminismens del tycker jag mig inte ha sett mycket av den ökade teoretiska medvetenhet som 80-talet allmänt anses ha medfört.

**MK:** Finns det något specifikt forum för feministiska forskare på olika nivåer inom er institution: kvinnoseminarier, feministiska seminarier eller dylikt? Vilken nytta tjänar sådana sammankomster och kan de förbättras på något sätt?

**KJ:** Ja, i Lund har vi en seminarieserie som återkommer ungefär fyra gånger per termin och som leds av en feministisk forskare. Där kan man lägga fram avhandlingsavsnitt om man vill. Av taktiska skäl ventileras avsnitt både där och på det mer statusfyllda allmänna seminariet.

**ABO:** Det vore i högsta grad önskvärt med ett forum för feministisk forskning vid institutionen, men i Umeå har vi inget sådant. Vi har ingen anställd lektor med feministisk kompetens som skulle kunna vara ansvarig.

**KF:** Också en större institution som Stockholms saknar kvinnoseminarium. Feministiska forskare är hänvisade till ventilering på allmänna seminarier där kompetensen är låg, närmast obefintlig faktiskt även om vissa inte skulle hålla med om det. Samtidigt är jag rädd för marginalisering. Kvinnoseminarier kan faktiskt få prägel av en klubb för redan frälsta.

**ÅA:** Vi har det rätt bra ställt. Seminariet för feministisk diktanalys träffas ungefär fyra gånger per termin. För närvarande arbetar deltagarna på en antologi. Inom ramen för detta seminarium kan förstudier och idéer ventileras, som sedan i färdigt skick läggs fram vid det allmänna doktorandseminariet. Dessutom finns en nystartad kvinnolitteraturgrupp för studenter på C-, D-nivå och doktorander, där deltagarna själva får styra innehållet.

**MR:** I Uppsala finns ett feministiskt seminarium som träffas cirka fyra gånger per termin och där är det möjligt att ventileras avhandlingsavsnitt och andra forskningsprojekt. Det förs en teoretisk diskussion och feministiska forskare från andra institutioner bjuds ofta in för att föreläsa. På senare tid har också en del män deltagit i seminarierna, vilket är positivt. Seminariet ges dock lägre status av vissa, så man lägger helst fram sina avsnitt på det högre seminariet också. En del handledare uppmanar faktiskt till detta dubbla förfarande och det är lätt att förstå den rädsla för marginalisering som ligger bakom. Samtidigt bekräftas ju implicit statuskillnaden av den som följer deras råd.

**KJ:** Att män deltar i era seminarier är helt otroligt! I Lund dyker aldrig en man upp på kvinnoseminarierna. Men kvinnor deltar snällt när män lägger fram sina alster. Genusperspektivet har i vart fall inte ännu förändrat detta.

**ÅA:** Jag måste ändå säga att jag är nöjd med våra allmänna seminarier. Vi har till exempel haft flera feministiska forskare som föreläsare. Men ett problem är att när genusforskare på olika nivåer ventilerar sina avsnitt når diskussionen

sällan kärnan utan de får ofta försvara sin forskningsinriktnings grunder. Den problemventilering de hoppats på kommer dem inte till del utan kritiken rör bara vid ytan. Problemet är svårlöst.

**ABÖ:** Det handlar om att hela tiden börja från noll. När man som doktorand själv sitter inne med mest kompetens, frånsatt handledaren, blir situationen lätt bisarr. Många är inte ens insatta i de mest elementära grunderna och då går tiden åt till att försvara själva forskningsinriktningen. Ni som har kvinnoseminarier redovisar i viss mån "lyxproblem" tycker jag. Att ständigt möta motstånd är tungt. Fördelen med kvinnoseminarier är att man kan få diskutera ifred och börja på en högre nivå. Men för den skull behöver man inte bli separatistisk och låta bli att ventilera på allmänna seminarier – även om jag ofta lämnar dem med farhågan: "Har jag missat något viktigt nu för att ingen haft kompetens att avslöja mig?"

**MK:** En annan kompetens som är viktig är handledarens. Hur förhåller det sig med feministisk handledarkompetens vid era institutioner?

**KJ:** I Lund har vi två personer som är handledarkompetenta på det feministiska området. Båda är fulltecknade skulle jag tro. Fler skulle verkligen behövas.

**ABÖ:** Vi saknar sedan en tid feministisk handledarkompetens, men institutionen betalar för att de som har hållit på med sina avhandlingar några år ska få behålla sina handledare. Universitetet har antagit en jämställdhetsplan som ålägger institutionerna att finansiera kompetent handledning om sådan saknas, men det är väl tveksamt om en ny doktorand skulle våga åberopa den. På institutionen tycks vissa också tro att det räcker med att vara kvinna för att besitta feministisk kompetens. Samtidigt finns en medvetenhet om problemet och institutionen försökte nyligen men utan resultat rekrytera en feministisk forskare till ett lektorat.

**ÅA:** I Göteborg är det också ganska illa ställt. Det finns egentligen bara en handledare för feministisk forskning. Men hon är inte docent, har ingen formell handledarkompetens och kan inte vara huvudhandledare. Faktum är att hon inte ens har fast tjänst.

**KF:** Den enda handledarkompetenta feministiska forskaren i Stockholm är tjänstledig. Vill vi ta in handledning utifrån är vi utlämnade åt att institutionen anser det vara nödvändigt, det är alltså ingen rättighet. Det verkligt trista med de knappa handledarresurserna för feministisk forskning är att den teoretiska mångfalden hotas.

**MR:** Uppsalainsitutionen har väl egentligen två feministiska forskare som får handleda. Men de är överbelastade eftersom intresset är så stort. Det finns faktiskt ett antal duktiga feministiska forskare som skulle vara utmärkta handledare, men dessa har tråkigt nog inte ens fasta tjänster.

**ABÖ:** Det är ofattbart att man inte tillsatt fler tjänster med feministiska forskare. På grundnivå skriker man efter den här kompetensen och när man undervisar frågar studenterna hela tiden efter vad det finns för handledning att få. Frågan är: hur garanteras kontinuitet när de lektorer och docenter som finns

är överbelastade och när somliga institutioner inte ens har *någon* feministisk forskare anställd?

**MK:** Det verkar inte osannolikt att en sk. genusprofessur kan komma litteraturvetenskapen till del – den är ju ett av de ämnen där genusforskningen är mest etablerad. Vilka förbättringar är realistiskt att förvänta sig av en sådan professur?

**ABÖ:** Som ett första steg mot integrering av genusforskningen vid institutionerna är den här tjänsten enormt viktig. Idag finns inga professorer med den här inriktningen, inga sakkunniga med genuskompetens. Detta visar sig naturligtvis vid tjänstetillsättningar. Förr var jag emot könskvotering, men jag är mer pessimistisk nu – kvotering tycks vara enda vägen. Män är också blinda för hur de systematiskt kvoterar in varandra.

**KF:** Som läget är nu är allt till det bättre. Vem som får tjänsten kommer dock att bli oerhört viktigt. För fortfarande beror genusforskningens kontinuitet, utveckling och integrering alldeles för mycket på person.

**ABÖ:** Jag stötte på ett bra ord nyligen. När kvinnor får höga tjänster utbryter "statuspanik". Den felsägning som en manlig forskare gjorde sig skyldig till hos oss illustrerar läget: "Det är ju väldigt bra att mindre kompetenta kvinnliga forskare nu får en chans...".

**ÅA:** Det verkar också finnas en tendens att splittra sådana här personer. Ofta ska deras tjänster täcka så många områden: den feministiska inriktningen och annat inom ämnet, administrativa uppgifter, undervisning – ofta på flera institutioner, handledning av ett stort antal doktorander och dessutom ska de hinna med sin egen forskning. En omöjlig situation.

**MK:** Det är svårt att få tjänster eller utbildningsbidrag för alla doktorander nu. Särbehandlas feministiska forskare här? Finns det några alternativa försörjningsvägar vid institutionen? Uppmuntras ni till exempel att starta upp eller delta i projekt?

**ÅA:** Finns det någon särbehandling vad gäller tjänstetillsättning är den snarast positiv skulle jag tro. Om motsatsen förelåg skulle det förmodligen inte gå att sätta fingret på den.

**KJ:** Jag har varken upplevt positiv eller negativ särbehandling. Fast i Lund kvoterades nyligen två kvinnliga forskare in och en av dessa tjänster tillföll vår institution. Blir man motarbetad är det på andra sätt. När det gäller projekt planeras faktiskt ett hos oss just nu. Men jag tror att det är det första på flera år som involverar doktorander.

**KF:** Ibland kan jag få mardrömmar av typen: "Skulle jag få någon tjänst om jag vore gravid?" Och hos oss doktorerade för ett par år sedan två feministiska forskare som aldrig fick några tjänster... .

**ABÖ:** I Umeå är tjänstefördelningen mellan manliga och kvinnliga doktorander jämn. Vi är heller inte helt låsta vid vår professors bedömning utan konkurrerar om tjänster med flera andra institutioner inom fakulteten.

**MR:** Någon särbehandling tror jag definitivt inte existerar hos oss. Vi är väldigt många doktorander i Uppsala, så det är överhuvudtaget svårt att få en

tjänst. Dessvärre flödar inte heller entusiasmen för att dra igång projekt. Jag och några andra kvinnliga doktorander försökte starta ett sådant för något år sedan men vi kände att vi mötte ett visst motstånd. Institutionen är i dagsläget kliniskt befriad från projekt som involverar doktorander, något som väl delvis beror på att det är ont om pengar också för de disputerade forskarna. Men det är synd. För också frånsatt försörjningsbehovet skulle det ge nyttiga erfarenheter att befinna sig i samma forskningssammanhang som etablerade forskare.

**KF:** Vi har inte heller några projekt som involverar doktorander.

**ÅA:** Oftast är det bara disputerade forskare som deltar i projekt även vid vår institution. Men just nu är faktiskt en kvinnlig doktorand med i ett tvärvetenskapligt forskningsprogram som behövde en genusforskare.

**ABÖ:** Vissa projekt behöver feministisk gisslan och det är naturligtvis både på gott och ont.

**ÅA:** Jag tycker inte man behöver se något ont i det så länge som forskningsresultaten inte marginaliseras i förhållande till de andras. Verkligt önskvärt vore dock att äldre feminister delar med sig av kunskapen om *hur* man söker projekt och informerar lite om *vad* som finns att söka. Där är man helt vilsen som ny doktorand. Och det är faktiskt innan man får tjänst eller utbildningsbidrag som det största behovet av sådana pengar föreligger.

**MK:** Hur ser ni på kontakten mellan er forskargeneration och den generation feminister som doktorerade under 80-talet och 90-talets första år? Har de ett ansvar att agera mentorer och ikläder de sig i så fall detta? Vilka erfarenheter rent konkret vore det önskvärt att de delar med sig av?

**ABÖ:** Jag tycker att jag fått ett mycket gott stöd av den tidigare feministiska forskargeneration som finns hos oss. De deltar i ens seminarier och tycks uppfylla av ett välvilligt intresse. Kanske beror det på att de är skolade i en tradition där det var viktigt att dela med sig av erfarenheter.

**KF:** En mentor tycker jag ska tipsa om var man kan söka pengar. Hon är någon som hjälper en att synas, som för fram en, ger råd om tidskrifter man kan få publicera sig i o.s.v. Mentorer bör också dela med sig av sina praktiska och teoretiska kunskaper så att man slipper göra onödiga misstag – i högre utsträckning faktiskt än de gör vid min institution.

**KJ:** Det handlar om personer med erfarenhet och ett upparbetat kontaktnät som inviger en i relevanta sammanhang helt enkelt. För återväxtens skull tycker jag att man kan kräva att de mer etablerade feministerna ställer upp för de yngre. Jag tror att det är ett generellt fenomen att den äldre generationen ibland glömmer att vi finns och då kan man bli lite fundersam: "Bevakar de sina positioner eller?" Men de fick ju själva kämpa rätt hårt och då kanske det inte är så lätt att vara generös alla gånger. Kanske är man själv som feministisk forskare också lite extra känslig...

**ÅA:** Ofta vet vi ju inte heller vad det är vi efterfrågar. Då krävs att de tänker lite extra, ägnar möda åt att komma ihåg vilket stöd de själva skulle ha velat

ha som doktorander. Men vi måste också fundera ut och våga tydliggöra vilka behov vi har.

**KF:** Jag vet vad jag efterfrågar och tycker inte alltid att jag får det. Kanske kan man säga att det finns ansatser till mentorskap som aldrig riktigt fullföljs. Men det har ju mycket med person och situation att göra. Jag tror dock att feminister är mer medvetna om behovet av stöd till de yngre än vad traditionella forskare är.

**ABÖ:** I det här fallet tror jag återigen att allt beror på person. Jag har haft tur med min handledare – jag kan fråga om vad som helst och får hjälp även med sådant som inte bara specifikt rör min avhandling. Den geografiska isolering vi har i Umeå bidrar till att man lär känna många ur generationen före. Det är enormt viktigt att ofta befinna sig i sammanhang där man får tillfälle att umgås med feminister som kommit lite längre på väg.

**ÅA:** Jag känner mig hoppfull om framtiden i Göteborg. Några av de etablerade feministiska forskarna planerar just för ett möte mellan den äldre och den yngre generationen där det bland annat ska diskuteras vilket utbyte vi kan ha av varandra. Vi doktorander behöver förmedla vad vi vill ha och få reda på vad av detta den tidigare generationen feminister kan ge oss.

**MR:** I Uppsala har vi i och för sig ett rätt väl utvecklat kontaktnät med den föregående generationen. De ger uppbackning och deltar i seminarier. Många verkar minnas hur det var att själv vara doktorand. En punkt som jag är rätt kritisk till är dock att informationen om och uppmuntran till att delta i konferenser är så gott som obefintlig. Men kanske är det med detta som med projekt: pengarna räcker knappt till för de disputerade forskarna själva.

**ABÖ:** De större institutionerna tycks mig ha mer av konkurrens och mindre av samarbete. I sådant känner jag inte alls igen mig.

**MK:** **I vilka avseenden skiljer sig vår generation feminister från den föregående?**

**ÅA:** Vilken generation då? Vi 60-talister tycker jag saknar något som samlar oss, vi känner oss ju faktiskt inte som en generation överhuvudtaget.

**MR:** Men kanske är det bara en tidsfråga innan man etablerar kontakter med ett bredare forskarnät? Det tar tid att knyta kontakter. Den tidigare generationen har ju trots allt banat väg så att det är lättare för oss att arbeta. Vi behöver inte föra en kamp på samma sätt som de.

**KJ:** Jag tror dock att det finns ett tydligt glapp. Våra föregångare började bygga upp sitt kontaktnät mycket tidigare än vi och, vilket är viktigt, detta inom sin egen generation. Om man läser den artikel som publicerades i *Kvinnovetenskaplig tidskrift* 1/94 där etablerade feministiska "litteraturforskare" skrev om vad som varit betydelsefullt för dem, så ser man att nästan alla refererade till kontakterna med andra kvinnliga forskare. Det tror jag att vi har missat eller håller på att missa och varför det är så är en viktig fråga. När de var doktorander fanns kanske ett annat ideologiskt klimat än idag. De hade en mer radikal utgångspunkt med rötter i 60-, 70-talsradikalismen som de förde med sig in på 80-talet och som utmynnade i det stora, viktiga projektet att

skriva en nordisk kvinnolitteraturhistoria. Kanske är det för att vi saknar denna ideologiska utgångspunkt och är en mer skeptisk generation som vi har svårt att skapa liknande band mellan oss.

**ABÖ:** Jag tror att vi känner en slags kunskapslucka, vi saknar rötter i ett debattklimat. Med generationsskiftet har den pågående diskussionen, debatten och engagemanget nästan helt försvunnit och det är därför vi sitter här och frågar oss: "Vilken generation då? Vi är väl ingen generation?" Som född alldeles i början av 60-talet åkte jag med på den allra sista delen av 60- och 70-talsvågen med kvinnoläger som alla deltog i etc. Det var ett klimat som gav en allmän nyfikenhet för till exempel teorier som det känns som att flera av mina kvinnliga doktorandkollegor saknar.

**ÅÅ:** Så är vi ju rätt få på varje institution också. Det var de i och för sig för också, men de hade en annan politisk drivkraft som mer slätade ut motsättningar.

**ABÖ:** Men de drevs också av en pionjärsanda och det gör inte vi.

**KJ:** Och de hade ett mycket tydligare motstånd. Det motstånd vi möter är svårt att bemöta, det är mer subtilt.

**KF:** Vi talar som om hela den tidigare generationen nu är etablerade, som om de varit totala isbrytare, vilket tyvärr inte stämmer. Dörrarna har bara lämnats halvöppna. De har inte fått några tjänster på institutionerna, så därför har de aldrig riktigt etablerat sig och den stora frågan är vart de egentligen har tagit vägen. På något sätt har de blivit en resurs som försvunnit och det var nog aldrig meningen. Den föregående generationen feministiska litteraturforskare har egentligen ingen plattform för exempelvis mentorskap.

**KJ:** Å andra sidan är det högst mänskligt att försvinna in i sin egen problematik om man hela tiden måste tänka på försörjningen, på sin egen forskning.

**ABÖ:** Detta resonemang är viktigt, den tidigare generationen behöver tjänster, de ropar på tjänster.

**ÅÅ:** Och med tanke på hur hårt det här fåtalet feministiska forskare drivs gör de ju ett fantastiskt jobb. Problemet för dem och för oss är att de är för få.

**ABÖ:** Jag har känslan av att det föreligger en generell tillbakagång inom vårt ämne. Inte bara feminismen utan alla alternativa riktningar är på återtåg, man återvänder till en mer statusfylld estetisk-traditionell litteraturforskning.

**KF:** Det har faktiskt varit ett vakuum: den föregående generationen feministiska disputerade och hade svårt att få tjänster. Men nu tror jag att vi är på väg att lämna tomrummet. Att vi sitter här och att vi har planer på att starta ett kontaktnät pekar väl ut en riktning. Det känns viktigt att knyta kontakter inom sin egen forskargeneration.

**KJ:** Vår generation har nog andra behov både när det gäller teorier och frågeställningar. En del ur den föregående generationen tycks ha fastnat i sina teoribildningar.

**ABÖ:** Något som irriterar mig hos vissa äldre feminister är den raljerande ton de använder ifråga om mäns engagemang i feminism. Vår framtid måste ju handla om att utveckla en dialog med män också i praktiken inte bara i genus-

teoretiska tillämpningar. Nyligen var jag på ett seminarium där Stefan Jonsson föreläste om postkolonialism och fick en slags aha-upplevelse: "Jaha, det är dit män som intresserar sig för maktperspektiv går!" De ägnar sig åt en skarp maktanalys, och har en grundinställning som i mycket liknar genusforskningens. Här finns en möjlig bro som jag ser det, en öppning för en dialog. Det får inte vara så att män inte ska våga gå på feministiska seminarier för att de stöter på ett orimligt starkt motstånd.

**KJ:** Men vad har de för rädsla för oss som vi inte har för dem?

**ABÖ:** Jag menar att man inte bara får slå ifrån sig och säga att de är löjliga. Hos den tidigare generationen möter man ibland en cynisk-raljerande ton mot manliga forskare.

**KF:** Jag vill känna mig "med" manliga forskare, inte emot. De flesta manliga forskare i min ålder har faktiskt läst en del feministisk teori. Det är viktigt med integrering och ibland kan det kännas som om den äldre generationen är separatistisk, gärna håller sig för sig själv. Vår generation är kanske öppnare mot männen.

**ABÖ:** Tidigare var det nog en överlevnadsstrategi att hålla sig från den manliga forskarvärlden. Men manliga och kvinnliga litteraturforskare idag är ju litegrann grenar på samma träd: nyhistoriker, Cultural Studies, psykoanalys och feminism. Det vore synd att upprätta en skillnad som kanske inte finns, och där tror jag vår generation är bättre. Men man kan ju inte låta bli att undra när män ska börja nappa på erbjudandet. Genusforskare säger: "Vi studerar båda sidor". Ändå envisas män med att kön och vetenskap inte hör ihop.

**MR:** Men många män blir påhoppade när de försöker förstå och fördjupa sig i feministisk forskning. På flera föreläsningar har jag sett att de angripits för att de inte är insatta i "basics". En separatistisk stämning råder faktiskt ibland. Männen kommer ju dit för att lära sig och förstå och då är det viktigt att ta vara på deras intresse i stället för att meja ner dem. Man drar fram de tyngsta vapnen, de svåraste teorierna som män vilka ligger trettio år efter inte kan fatta. Då förstör man den gnutta god vilja som fanns från början.

**KF:** Jag håller inte riktigt med. Det vanligaste är ändå att om två män deltar i ett seminarium med trettio kvinnor så tar de stor plats, för stor, och drar ned diskussionen på en låg nivå. Inte sitter jag eller någon annan kvinna och drar ned deras diskussion på seminarier om Derrida.

**ABÖ:** Du har tyvärr rätt i att motsatsen är vanligare. Men nu finns teorier som möjliggör en dialog, det är poängen.

**MK:** När forskare från den föregående feministiska generationen såg tillbaka på 80-talet i *Kvinnovetenskaplig tidskrift* nr 1/94 prisades den ökade teoretiska medvetenhet som kännetecknade decenniet. Många betonade att intresset för den litterära texten ökat och att det sociologiska perspektivet börjat överges. Är detta en karta som stämmer idag tycker ni? Vilka forskningsinriktningar dominerar och vilka är på väg ut?

**KF:** Jag tror att den teoretiskt textcentrerade forskningen är på tillbakagång. Som feminister efter poststrukturalismen vill vi ändå prata om verkliga kvinnor och erfarenheter och om ett subjekt. Om än inte så naivt som på 70-



talet, så har vi ändå i någon utsträckning återvänt till de frågorna.

**ÅA:** Vi har också en enorm nytta av den sociologiska grundforskning som har gjorts. Den kan man inte se ned på, vilket man nästan fick intryck av att en del forskare som uttalade sig i Kvt-enkäten gjorde.

**MR:** Så fort strukturer och maktförhållanden som ligger bakom en text studeras, hamnar man nära det sociologiska, det är ofrånkomligt och måste vara fullt acceptabelt.

**KJ:** Idag hämtas också mycket teori från USA i stället för Frankrike, kanske fränsett Bourdieu-vågen. Kristeva känns t. ex. lite dammig idag. Överhuvudtaget tycker jag att man kan se en tydlig linje bort från psykoanalysen. Där ligger en generationsskillnad.

**ABÖ:** Går det inte en rörelse mot bredare studier, till exempel genrestudier, idag? Vi går vidare, uppgiften är inte längre enbart att gräva fram glömda kvinnor.

**ÅA:** "Queer Theory" kommer också starkt nu med sin avancerade konstruktivism.

**KJ:** Vi kan även se en uppluckring av litteraturbegreppet som får konsekvenser för feministisk forskning. Nyhistorikernas jämställande av olika texter är förförande, men det vi idag kallar litteratur är kanske på väg att försvinna. Vi står inför ett dilemma: å ena sidan behöver vi som feminister lyfta fram olika sorters texter som dagböcker, brev och liknande och kan därför dra nytta av ett mindre snävt litteraturbegrepp. Å andra sidan riskerar vi att det som idag kallas för den litterära texten hamnar lite i skymundan i våra avhandlingar.

**ABÖ:** Jag är tveksam till att hävda någon specifik inriktnings dominans på bekostnad av andra. Vi står ju i ett läge med fler röster än någonsin i luften. Vårt decennium präglas och kommer förhoppningsvis att fortsätta präglas av en teoretisk pluralism, av många, snabba skiften och trender. Att som Toril Moi våga lägga feministiska perspektiv på manlig teoribildning känns också oerhört viktigt. Den mångfald av influenser som finns gör det svårt att tala om en, dominerande inriktning.

**MR:** Ja, ska man sätta en etikett på oss så är det nog att vi är "feminismernas" generation.

**Åsa Arping** är doktorand i litteraturvetenskap vid Göteborgs universitet. Avhandlingen behandlar Fredrika Bremerforskningen från 1840.

**Annelie Bränström Öhman** är doktorand i litteraturvetenskap vid Umeå universitet. Avhandlingen handlar om kvinnlig 40-talslyrik, framförallt Elsa Grave, Rut Hillarp och Maria Wine.

**Kristina Fjelkestam** är doktorand i litteraturvetenskap vid Stockholms universitet. Avhandlingen behandlar mellankrigstidens kvinnliga samtidsromaner.

**Kristin Järvtad** är doktorand i litteraturvetenskap vid Lunds universitet. Avhandlingen handlar om 1900-talets kvinnliga utvecklingsroman med fokus på trilogier av Agnes von Krusenstjerna, Irja Browallius och Ingrid Sjöstrand.

**Marta Ronne** är doktorand i litteraturvetenskap vid Uppsala universitet. I avhandlingen jämförs skildringar av sekelskiftets universitetsliv i kvinnors och mäns romaner skrivna mellan 1904 och 1943.

BIRGITTA HOLM

## Kvinnor, kanon och kvalitet

**I**ntegritet är ett honnørsord i Virginia Woolfs estetiska värdeskala. Frihet från det alltför personliga, frihet från affekt. Hängivelse åt berättelsen själv. Jag ska läsa ett stycke om Charlotte Brontë i *Ett eget rum*. Avsnittet handlar om Jane Eyre:

Det där är ett klumpigt avbrott, tänkte jag. Det verkar upprörande att så där plötsligt råka på Grace Poole. Det stör kontinuiteten. Man skulle, fortsatte jag i det att jag lade ner boken vid sidan av "Stolthet och fördom", kunna säga att den kvinna som skrev dessa sidor var mer genialisk än Jane Austen, men om man läser igenom dem och lägger märke till det där abrupta avbrottet i dem, denna vrede, så förstår man att hon aldrig kommer att lyckas ge fullt och helt uttryck åt sitt geni. Hennes böcker blir missbildade och förvridna. Hon skriver i raseri vad hon borde skriva i vishet. Hon skriver om sig själv, där hon borde skriva om sina gestalter. Hon lever i krig med sitt öde. Hur kunde hon undgå att dö ung, beträngd och besviken? (s. 81 f.)

Det intressanta är att Virginia Wolf här totalt hugger i sten. Med alla mått mätt är passagen en estetisk fullträff. Som om Virginia Woolf i sin iver att driva sitt "värde" blev blind för det specifika värdet, det signifikativa i "avbrottet". Det Jane Eyre tror är Grace Poole är i själva verket den "galna kvinnan på vinden", Rochesters instängda hustru. Passagen i texten lyder: "När jag så stod där ensam, hörde jag inte sällan Grace Poole skratta...". "Skrattet", den undan-gömda hustruns, blir på så sätt kopplat till det föregående temat, som är Janes funderingar över kvinnans instängda liv. "Skrattet" är ett dårskratt som kommer från den som har "överskridit" gränserna – som en varning och lockelse. En i allo genial undermening. Kriteriet har förblindat Woolf, fått henne att missa det specifika och mäktiga i den litterära texten.

Simone de Beauvoir vidareutvecklar kriteriet från Virginia Woolf. Konst, verkligt nyskapande konst, kräver frihet. Den kvinnliga protesten springer fram ur en alltför bunden situation för att bli mäktig. Så här skriver hon t. ex. i *Det andra könet*:

En protestlitteratur kan ge uppriktiga och mäktiga verk. Ur sin revolt hämtade George Eliot en både dramatisk och minutiös bild av det viktorianska England. Men som Virginia Woolf påpekat fick Jane Austen, systrarna Brontë och George Eliot ödsla mycken energi på att frigöra sig från yttre tvång. Resultatet blev att de kom en smula andfådda fram till den nivå där bättre manliga författare har sin utgångspunkt. Kvinnorna har inte längre krafter kvar för att utnyttja segern och kapa alla förtöjningar. De har inte samma ironi och självsvald som t. ex. Stendahl och inte heller samma lugna uppriktighet. De har inte haft samma rika erfarenheter som en Dostojevski eller en Tolstoj. Det är därför en så vacker berättelse som *Middlemarch* inte kommer upp på samma nivå som *Krig och Fred* och *Svindlande höjder* inte har samma bredd som *Bröderna Karamazov*. (s. 430 f.)

Även Simone de Beauvoir hugger i sten. Förutom att verken är ojämförliga har vi idag fått fram kontexter som gör det svårt att förneka "nivån" och "bredden" hos verk som *Middlemarch* och *Svindlande höjder*.

Hugger man alltid i sten när man värderar? Ett skred har skett sedan Virginia Woolf och Simone de Beauvoir. Kartan har förändrats. Andra livsvärldar, kvinnors livsvärldar, har lyfts fram. En ny bakgrund existerar till de litterära verken. Därmed förändras upplevelsen av estetiskt värde. Nya grepp, finesser, kvaliteter blir synliga.

Det som har hänt sedan Virginia Woolf och Simone de Beauvoir är med andra ord att "kanon" har förlorat sin ställning som universellt rättesnöre. Ordet kanon kommer av "regel", "rättesnöre". För Woolf, och i synnerhet de Beauvoir, var ännu auktoriteten hos de manliga klassikerna oomtvistad. Synsättet var ännu oavvisligen bestämt av en manlig, västerländsk, succession. Urvalet – kanon – blev i sin tur riktningssgivande för vad som kunde betraktas som värdefullt i litteraturen. "Integritet", "frihet", "hängivelse".

Idag har kanon mer eller mindre skjutits i sank. Alltmer ses den för vad den är: en historisk konstruktion, produkt av en urvalsprocess som legat i händerna på en viss grupp och dess intressen. Vissa verk har gjorts "läsbara", andra har belagts med munkavle. Stendahl och Tolstoj är läsbara genom en entusiastisk och långvarig tolkningstradition, systrarna Brontë och George Eliot har förstummats och förvanskats.

Tolkningstraditionen "skapar" verken och håller dem vid liv. De skäl som brukar anges för att ta upp verk till behandling är "kvalitet" och "representativitet". Båda vilar på cirkelresonemang. "Kvalitet" är det som har igenkänts av traditionen som kvalitet. "Representativt" är det som hör hemma i traditionen. Traditionen upprätthåller verken. Begreppet "göticism" håller Geijers "Vikingen" vid liv – hur usel som poesi den än är. Genom att vi i litteraturhistorien inte har något begrepp "querelle des femmes" hålls inte Nordenflychts "Frumentrets försvar" vid liv, förpassas till skräpkammaren.

Samma sak gäller för "mästerverk". Ett mästerverk är ett verk som "lagom" placerar in sig i en tradition. "Lagom" för att kännas igen och "lagom" för att uppfattas som förnyande.

"Sjön är lodad – där den är lodad", som Birger Sjöberg sjunger.

Värde bestäms på så sätt av bakgrunden. Och bakgrunden har hittills varit en manlig tradition. Om bakgrunden ändras ändras upplevelsen av värde. Det är detta som blivit så mycket tydligare sedan Virginia Woolf och Simone de Beauvoir, inte minst tack vare feministiska forskare som Gilbert och Gubar med bl a. *The Madwoman in the Attic* 1979, Judith Fetterley med *The Resisting Reader* 1978, och Christine Battersby med *Gender and Genius* 1989 o.s.v. Inom dagens feminism finns även mer radikala ifrågasättanden av "kanon", nämligen det som ryms inom vad man brukar kalla postmodernism. Där skymtar möjligheten av ett helt nytt skrivsätt – en "écriture féminine" eller "den andra bisexualiteten", d.v.s utbrytningar ur hela den fallocentriska ordningen och dess kastrerande kanon (Cixous, Irigaray).

"Smak" är alltså inte något universellt givet. Nedmontering av "smak" och "kanon" kommer inte bara från feministiskt håll. Det som i Amerika kallas "cultural studies" är en motsvarande relativisering utifrån olika kulturella gemenskaper och etniska grupper. Universellt estetiskt värde är en fiktion, en klass-, köns- och rasblind konstruktion. Det som vi har betraktat som "kanon" är en skapelse utifrån en manlig, borgerlig heterosexuell, västerländsk monopol-situation, en produkt av att en viss grupp har haft makten att definiera smak och tradition.

Samma typ av kritik och nedmontering kommer också från t. ex. Pierre Bourdieu i Frankrike. Smak är symboliskt våld. Kultur är ett fält för en pågående makt- eller hegemonikamp. Potentialerna finns i fältet – regelsystemet om man så vill – och realiserar av individerna, ett realiserande som förutsätter "habitus", d.v.s. viss uppsättning fältspecifika egenskaper. Maximal habitus i sin tid hade konstnären Duchamps, typexemplet hos Bourdieu på den "slipade konstnären". En sådan kan ändra hela fältets utseende genom sin instinkt för var man sätter in en exakt applicerad stöt. Kvinnor har aldrig haft en maximal habitus.

"Värde" blir hos Bourdieu utfallet av en maktkamp. "Seger" betyder rätt att definiera vad som är kvalitet.

Attacker mot kanon har skett förr i historien. En kanonstrid var det fråga om när den latinska litteraturen fick vika i skolorna för litteratur på modersmålet. Då var det latinet och den klassiska litteraturen som var oantastlig "kvalitet", modern och inhemsk litteratur som var värdeupplösande. En annan gång var det poesin och dramat som var "vitterhet", romanen som hotade med barbari. Idag är det den västerländska (manliga, heterosexuella) kanon som för vissa är oangriplig, kvinnolitteratur och litteratur från andra kulturer som är värdeförskämning.

En återkommande fars med andra ord. Men i grunden allvarlig. Striden äger inte rum utan hjärteblod. Värde är ett med vår identitet. De kvaliteter som jag som individ eller grupp har investerat i bär upp identitetsupplevelsen. "Har ni rätt finns inte jag (eller min grupp). Är Thomas Mann och Kafka inte bättre än *Bill och Ben* förintas jag (eller min grupp), förlorar existensberättigande".

Det är här jag menar att den egentliga frågan börjar uppstå.

Hittills har jag utgått från att vi har kommit förbi Virginia Woolf och Simone de Beauvoir. Det finns inga eviga kriterier. Kanon och kvalitet kan inte göra anspråk på universell giltighet. Så föreställer jag mig att det känns för de flesta av er här. Men innebär det värdenihilism?

För mig personligen har litteraturvetenskapen alltid varit en värderande vetenskap, estetiskt värderande. Är det historiskt passé?

Virginia Woolf och Simone de Beauvoir träder in i en kvalitetsdiskussion – med alla risker som finns att hugga i sten. Men kanske är det det som också gör att de lever?

Det jag vill efterlysa är alltså, och trots allt, en explicit värdediskussion. Det som det har handlat om i den svenska feministiska litteraturforskningen är mestadels något annat. Det har handlat om att blottlägga en "massgrav" som Ebba Witt-Brattström kallar litteraturhistorien när det gäller kvinnliga författare. Det har handlat om att skriva tillbaka kvinnorna in i historien. Det har handlat om hur uteslutningar går till. Det har handlat om att ge nya kontexter, läsarter, synsätt för att på så sätt väcka de kvinnliga texterna.

Men är det "bra" det som lyfts fram? Har det "värde" det som blir synligt och läsligt i texterna?

Om vi arbetar med en förträngd värdediskussion kommer risken för bakslag att bli större. Visst, kommer man att kunna säga, här lyfter ni fram en mängd nya aspekter. Men vad är "bra" litteratur? Vad tycker ni feminister är "klassiker" och "mästerverk"?

Det jag vill ha tillbaka är inte "eviga värden" men *frågan* om värde. För mig är det bara så som kontakten med den inre läsaren kan uppehållas. Det är också så, menar jag, som en dialog med det som har varit main-stream kan komma till stånd.

Jag vill nu släppa diskussionen fri med att formulera vad jag efterlyser. Det är en värdediskussion *bortom* Woolf och de Beauvoir men ändå i *återanknytning* till dem.

Finns det vissa kriterier vi vill hålla fast vid? I så fall vilka? Gäller fortfarande självförlömmande, hängivenhet, frihet från affekt i skapandet?

Gäller egenart, täthet, inre röst i verket? Gäller förnyelse – det som Sartre talar om som att ge namn och gestalt åt dittills utsagda erfarenheter. Eller, som det heter i en antifeministisk artikel av Kjerstin Norén för något år sedan: "att se det förut sedda, bli och vara det (också inför sig själv) överrumplande."

Och är det fortfarande vårt ansvar att föra denna diskussion?

# RECENSIONER

HORACE ENGD AHL:

## **Beröringens ABC. En essä om rösten i litteraturen**

(Bonniers. Stockholm 1994)

Det finns en gåtfull passage i psaltarpsalm 19 som givit upphov till olika tolkningar och översättningar. Rabbi Jonathan Magonet anför i sin kommentar till psalmen också den l(ä)snings som i raderna om skapelsens röstlösa hyllning till Skaparen ser en gåta vars l(ö)kning är skrivandet/skriften; alltså det tal som kan kommuniceras utan att ett ljud eller en röst hörs. Jag erinrar mig denna lekfulla interpretation när jag läser Horace Engdahls bok *Beröringens ABC* – dels för lekfullhetens skull, dels för att det just är ”rösten”, detta lika undflyende som påtagligt närvarande fenomen i den litterära texten, som Engdahl på trots mot gåtans innebörd säger sig rikta uppmärksamheten mot. Ja, hur är det möjligt att tala om det som få skulle förneka existerar i mötet med den litterära texten, men desto fler skulle anse näst intill omöjligt att meddela något om annat än i form av privata rapporter om den egna inre röstens framträdelse vid det unika mötet med den enskilda texten? En sak är säker: för detta krävs mer än så kallad fingertoppskänsla i umgänget med texterna från tysk romantik fram till vårt sekels moderna diktkonst; det fordras ett lyssnande som förunnas blott dem som har lust och uthållighet att under lång tid leva med och studera vissa författarskap och texter. En omisskänlig ”textröst” kräver sitt guldöra.

Men låt mig med en gång säga, att studiens elva essäer behandlar också mycket annat än enbart den ”ton” eller ”röst” som vi förr eller senare tycker oss finna när vi läser en text – ”formen av en röst”, med Engdahls egen formulering. (Det är trots allt detta som jag uppfattar som studiens primära ämne). Att det ändå nästan lika ofta handlar om rösten som tema i litteraturen, varierade tematiseringar av litteraturens röst skulle man också kunna säga, behöver inte uppfattas som en kritisk anmärkning. Dessa perspektivskiften kan lika gärna ses som en nödvändig och berikande vidgning av ämnet. Däremot hade en kort kommentar till dessa differentieringar av ämnet varit välkommen i företalet.

Engdahl har tidigare varit inne på detta område och det som åtminstone jag uppfattar som en av de viktigaste föregångarna till denna bok är Mallarméstudien ”Guldmun”, som presenterades för första gången i essäsamlingen *Stilen och lyckan* (1992).

I förordet säger Engdahl att han i denna bok är ute efter något som inte är åtkomligt med den teknik som han använde sig av i *Den romantiska texten* (1986) – det vill säga med den retoriska/stilistiska analysen. Men visst finns det samband mellan dessa båda verk – särskilt Engdahls iakttagelser i *Den romantiska texten* av tilltalsfunktionen i de poetiska texterna har säkert lockat också till reflektioner över ”rösten i texten”. Detta samband inbjuder dock framför allt till en kommentar av den skillnad i tillvägagångssättet som den nya boken markerar

och den syn på litteraturen, eller kanske hellre tillägnelsen av litteraturen, som ligger bakom denna förändrade inriktning. Redan i den inledande essän om 1790-talets tyska romantik antyds en viktig förutsättning för denna förändrade inställning. I Engdahls kritiska resonemang kring den litteraturhistorieskrivning som vid beskrivningen av romantikens estetik gärna använde sig av en viss växtmetaforik – närmast begreppet ”organisk form” – ryms nämligen också en distansering ifrån den moderna textsyn som ser den litterära texten som i första hand en ”kombination av element”. Det är en leda vid den textanalytiska exercisen och en djup otillfredsställelse med att behandla dikten som ett objekt. I ett längre perspektiv är det förstås ännu ett avsked från den strukturalistiska litteratursynen. Å andra sidan finns detta avsked redan som en given förutsättning för den som främst låtit skola sig i paralitteraturen.

\*

I begynnelsen var Blanchot. Det är här, i essäns näst sista kapitel om Blanchot som Engdahls projekt egentligen tar sin början. Det är också ur detta kapitel som essäns titel är hämtad: ”Beröringens ABC”.

Och hans ord var nära tystnaden. Att läsa Blanchot kan ibland ge en känsla av att befinna sig i ett oväder av paradoxer som när det når orkanstyrka tvingar en till att läsa vidare i glömska om vad man nyss läst. Orden virvlar lösryckta och man läser med viss otålighet mot den punkt där rösten ska ”visa sig” – men vad är det för en röst som träder fram i det ogästvänliga textklimat som gränsar till den litteraturens fryspunkt där stumheten härskar? Inför texter som tycks tillkomna främst för ordens egen skull, kommer Engdahls fråga följdriktigt: ”Om det inte är författaren som riktar sig till oss i verket, vem eller vad är det då?” Men

frågan gäller inte det tonfall som vi eventuellt skulle kunna finna i en text av Blanchot, utan den rör Blanchots syn på rösten i litteraturen och svaret på frågan blir då att det närmast är ett icke-individuellt ”skrivbehov” som tar ”författaren” i bruk för sitt yttrande. Det är ett tal som inte är vänt till läsaren. Det är en bortvändhet som får en intersubjektivitetsfilosofi som den buberska att framstå som metafysiskt överdoserad och tanken på mötet i den poetiska texten mellan en tilltalande och en tilltalad som en from illusion. Skulle då läsaren av en sådan text riskera att bli blott och bart en konsument av ord utan avsändare och mening? Att själv förtingligas av läsakten? Knappast tänkbart. Snarare skänker väl läsningen av en text skriven av någon som inte har något att säga en ovanlig frihetskänsla. Texten utan varje spår av mission torde vara det enda möjliga mediet för den som söker tala om den ”förkastade sidan av varat”.

Blanchot framstår som en lika egen-sinnig som rastlös utforskare av litteraturens och språkets gränser och Engdahl följer honom med fint gehör för de mest subtila svängningarna ända till den sena essän ”Frånvaron av bok” där Blanchots idé om en ”skrift utan språk” får sin kanske mest radikala behandling. Vid tröskeln till denna märkliga text – ”Frånvaron av bok” – överger oss Engdahl, överraskande hastigt. Här hade jag gärna sett en utvidgad kommentar, eventuellt med en sidoblick på en annan postmallarméisk och skriftsynt fransk författare, han som skriver: ”Att skriva, sa han, är en handling av tystnad riktad mot tystnaden; dödens första positiva handling mot döden.” – entré Edmond Jabès.

Engdahl svävar sällan på målet men han glider med suverän förströddhet mellan resonemang om Blanchots teorier om litteraturens röst (-er) och den typiska ”grundton” som han förnimmer



i en tidig text av Blanchot. Därutöver har läsaren också fått en initierad positionsbestämning av kritikern Blanchot i de franska mellankrigsårens intellektuella och politiska landskap. Att följa Blanchot mellan hans berättelser och kritiska essäer gör naturligtvis varje renodling av ett perspektiv omöjlig.

Generellt tycker jag ändå att ett kapitel som detta om Blanchot, där Engdahls uppmärksamhet är riktad mot ett enskilt författarskap, äger en helt annan skärpa och förtätning än de kapitel som är utformade som ett slags kulturhistoriska svep. Jag tänker till exempel på det essäkapitel som vandrar från tysk lieddiktning över Hoffmans musikaliska berättelser till Poes magiskt detaljerade skildring av det genom hypnos talande liket, eller det om det tidiga 1900-talsavantgardets ömsom uppfinningsrika, ömsom blott slamriga, uppror mot "rösten". Bland de essäkapitel som uppehåller sig vid ett författarskap framstår de om, i tur och ordning Stendhal, Björling och Beckett som särskilt lysande.

Engdahl har i många andra sammanhang visat sin fascination inför den författare som kanske flitigare än någon annan skrev för samtidens oändliga fåtal, och till och med för framtidens läsare. Hans mångåriga umgänge med Stendhals trotsiga och "egocentriska" litterära verksamhet betalar sig ännu en gång, här i kapitlet "Ensamhetens politik". Förtroendet med ämnet och texterna är förmodligen också det som skänker suverän överblick och njutbar ledighet. Hus hållningen med de pregnanta formuleringarna är god och "rösten" är inte urgerande eller uppskruvad: jag "tilltalas" av någon som älskar sitt ämne.

Björling- och Beckettessäerna exemplifierar hur Engdahl genom koncentrationen på ett författarskap och några väl valda texter i förening med sin förmåga att gå direkt på väsentligheterna lyckas att på ett begränsat utrymme få mer sagt

om dessa författarskap än många andra mer brett upplagd studie. Ytterligare en sak som i mitt tycke gör dessa båda essäkapitel särskilt respektgivande är att de, i jämförelse med exempelvis Mallarméavsnittet, framstår som i betydande grad självständiga och infallsrika läsningar. I Björlingessän markeras detta också av en hovsam men träffsäker kritik av en traderad men missvisande kritisk metaforik hos tidigare Björlingexeges.

Varken dessa två eller övriga essäer ska jag kommentera vidare. Risken att hamna i extensiva referat är alltför avskräckande. Däremot vill jag dröja vid en detalj som gäller Engdahls egen "ton", eller hans skrivsätt. Vissa av Engdahls briljant lapidariska fraser äger ett enigmatiskt drag. Med väl utvecklad känsla för det effektfulla dyker de gärna upp som aforistiska kärnsatser i slutet av resonemang eller som slutord i essäerna. De är språkligt glasklara, men man famlar ändå efter en innebörd. I förstone kan de uppfattas som det elegant turnerade "sista ordet" i en diskussion – ett yttrande som sammanfattar och stänger vidare meningsutbyten. Efter den bländningseffekten inträder dock osäkerheten och de framstår snarare som den viskning som sätter igång ett skred av egna tankar hos läsaren. De blir i stället en stötesten, en *skan'dalon* – en fras som tvingar till tänkande. En text helt utan skandaler är också snart glömd!

\*

Inledningsvis tog jag upp den av Engdahl själv påpekade skillnaden mellan *Den romantiska texten* och *Beröringens ABC* i avseende på uppläggning, tillvägagångssätt och genomföring. Man skulle med viss förenkling kunna säga att i det senare verket är Engdahl den lyhörde, spanande och i olika förklådnader agerande text- och motivdetektiven och i det förra är han den lika sorgfälligt som sinnrikt och

lekfullt arbetande texttolkaren, en den romantiska textens rabbin. Men som jag också påpekat tidigare finns det naturligtvis starka släktskapsband mellan dessa båda verk och detta avslöjar sig främst i de essäer i *Beröringens ABC* där Engdahl lockas till mer textnära iakttagelser. Vad som däremot emellanåt har fått mig att sakna den äldre studiens textanalytiska stringens är vissa essäers bitvis sorglösa avdrifter och ett och annat utrymmeskrävande referat av andras teorier. Men förbehållet essäkonsten är förvisso också just detta: försökets skrivsätt.

Essäns avslutande kapitel – "Vittnet: ett fragmentarium" – har jag svårt att förstå mig på. Kanske ska man främst se denna smärre samling av privata reflektioner över det föregivna ämnet som ett sätt för författaren att undvika den typ av sammanfattning som han inte utan viss motvilja och ironi lät *Den romantiska texten* avslutas med.

Det bör till sist sägas: det finns hos Engdahl en barthesk sensibilitet inför den litterära texten som ibland tycks vara svår att uppskatta i vårt med förlov sagt tidvis kärva kulturklimat.

*Håkan Möller*

MARTIN KYLHAMMAR:

**Frejdiga framstegsmän och visionära världsmedborgare. Epokskiftet 20-tal – 30-tal genom fem unga och Lubbe Nordström**

(Akademeja. Stockholm 1995)

1959 lanserade författaren C.P. Snow uttrycket "de två kulturerna" för att beskriva en allt ökande och allt mer spänningsfylld klyfta mellan naturvetenskapernas och teknikens språk, värdeskalor och världsuppfattningar å den ena sidan, och konstens och humanismens å den andra. Snows dikotomi blev snabbt en stående fras i det bildade samtalet, men han var knappast den förste att föra upp frågor om teknikens och naturvetenskapernas roll i kulturen på dagordningen. Snarare är hans essä ett sent tillskott till, samtidigt som den skildrar följderna av, en debatt som pågått ända sedan naturvetenskapen och teknologin började anta de paradigmatiske samhälls- och kulturbarande roller de har idag. De senaste knappa tvåhundra årens litterära och kritiska responser på teknologin domineras generellt sett av ett attitydregister som pendlar mellan ointresse och djupaste skepsis. Undantagen är relativt få och har också valt teknofilin som ett medel att bryta mot traditionen – såsom exempelvis Strindberg eller, mest påtagligt, de italienska och ryska futuristerna.

Denna författeriets traditionella teknikinställning har sin motsvarighet också i litteraturforskningen, inte minst dess svenska gren, där litteraturens förhållande till teknologiska och naturvetenskapliga landvinningar sällan ägnats koncentrerad uppmärksamhet. På kontinenten, i England och i USA ser det annorlunda ut – länder där industrialismen startade tidigare och där den också har mötts med större öppenhet inom det litterära etablissemanget.

Men Sveriges litterära historia rymmer tydliga, ja nästan övertydliga av-

tryck av framväxten av den teknologiska infrastruktur som garanterat vår utveckling till en välfärdsstat. Det är således ett pionjärbete som Linköpingsdocenten Martin Kylhammar utför med sina nedslag i det till större delen utforskade fält som svenska författares förhållande till modernitetens mest handgripliga manifestationer utgör. Hans avhandling från 1985 om tekniksynen hos Strindberg och Heidenstam följs nu upp av en studie med en omfångsrik titel, *Frejdiga framstegsmän och visionära världsmedborgare. Epokskiftet 20-tal - 30-tal genom fem unga och Lubbe Nordström*, där Kylhammar ägnar sig åt fr.a. Lundkvists, Martinsons och Josef Kjellgrens förhållande till nya teknologier och världsordningar, och dessutom passar på att täcka upp Lubbe Nordströms göranden och låtanden i samma ärenden.

Det är en kort men intensiv period i de berörda författarnas karriär som Kylhammar intresserar sig för, från slutet av 20-talet fram till lågkonjunktursens inbrott i början på 30-talet. Hans framställning inleds av en hastig historisk bakgrundsteckning. Där rekapituleras hur Sverige under 20-talet började segla upp som en ledande industrination. Vi, som hade klarat oss oskadda undan första världskriget, hade synnerligen gynn samma förutsättningar att bygga vidare på den kommunikationstekniska infrastruktur som grundlagts under främst 1880- och 90-talen. Ett utbyggt järnvägsnät, ett ständigt expanderande telefonnät och därmed åtföljande vinster inom varuexporten gjorde Sverige till en handelsnation av rang, något som stärkte den nationella självkänslan och gavs stormaktsmässiga retoriska uttryck.

I värmen av detta ekonomiska uppsving utvecklade Lundkvist, Kjellgren och Martinson sin tidiga utopiska diktning, där hamnen och järnvägsstationen blev startpunkter för den vision av en ny människa som, fri från det gamla klas-

samhällets fjättrar och förlegad 1800-talsidealism, skulle göra hela världen till sitt hem. Världshandeln handlade inte bara om varor; i hägnet av den globala ekonomin och de nya teknologierna skulle människor mötas, nya idéer födas och nya gemenskaper ta form inom ramarna för en stor gemenskap. Den teknokratiskt fostrade Världsmedborgaren skulle ringa in förbrödringens framtidsrike.

Men den sommar, som Kylhammar uttrycker det, under vilken den svenska futurismen dansade var kort, och i lågkonjunktursens spår, med minskad världshandel och stegrande protektionism, övergick dess företrädare till den mer vedertagna rollen [av] att vara kritiker av teknikens sårbarhet och oönskade konsekvenser, av industrialismens rovdrift med natur och människor och av kapitalismens materialism och kortsiktiga nyttokult'. I arbetslöshetens skugga har Lundkvists maskinerotik svalnat betänkligt i *Vit man* från 1932, och den hårdnande världsmarknaden finns i bakgrunden när Martinson tvingas överge myten om den moderne världsnomaden i *Kap Farväl!* från året efter. Den ungdomliga drömmen om Resan som vägen till den globala gemenskapen får sig också en kraftig törn hos dem båda när den verklighet som resan avtäcker visar sig vara nöd och kolonialt förtryck.

Kylhammars studie är alltså en beskrivning av hur en långt driven, i vissa fall extrem, utvecklingsoptimism hos en handfull unga män (och deras äldre meningsfrände Lubbe Nordström) övergår i eftertankens kranka blekhet när verkligheten desavouerar utopin. Denna ideologiska reträtt är ju ett välkänt inslag i bilden av de aktuella författarna; det nysskapande här är snarast Kylhammars konsekventa grepp att föra samman litteraturhistoria med teknisk och ekonomisk historia. Styrkan med denna dubbla optik framstår bland annat när han knyter an utopin om världssamhället till den kvali-

tativa förändring av teknologins innebörd som ägde rum med etablerandet av de storskaliga kommunikationstekniska systemen. De var nämligen just systemiska, dvs deras vara eller inte vara var inte enbart en fråga om tekniska prestanda, utan de krävde anpassning till, och anpassning av, "en rad olika organisatoriska, politiska, sociala och kulturella faktorer", samtidigt som de integrerades med varandra, såsom vid elektrifieringen av järnvägsnätet. Detta medförde krav på ökat samarbete mellan organisationer och företag och individer i tidigare mer åtskilda delar av samhället, och i skilda länder – en utopins infrastrukturella grundval.

Sådana kopplingar är tänkvärda, ja nödvändiga för förståelsen av en så samtidsinriktad litteratur som det här rör sig om, och Kylhammars handfasta metod känns ofta mycket fräsch. Men samtidigt brottas texten med ett trovärdighetsproblem, som har flera beståndsdelar, och som gör att avståndet till en likartat koncipierad studie som Staffan Björcks *Heidenstam och sekelskiftets Sverige* kvalitativt ter sig långt.

Vad som kanske först faller en i ögonen därvidlag är Kylhammars bekväma inställning till källkritisk praxis. Här påstås saker utan antydning till belägg, såsom exempelvis att den verklighetstörstande Lubbe Nordström gärna satt "i styrelserummen hos direktörerna, på utvecklingsavdelningarna i samspråk med teknikerna eller på ekonomikontoret" i olika företag. Ingenstans anges var författaren fått fram dessa pittoreska biografiska uppgifter. Josef Kjellgrens maskinbejakande diktning uppfattades av fackliga företrädare som "en provokation och som ett program som bara gynnade rationalisere och arbetsgivare". Kanske det, men var finns detta formulerat, mer än i Kylhammars historieskrivning?

Vad gäller vidare metodiska frågor så saknar det globala och internationella

perspektiv som denna litteratur förordar tyvärr motsvarighet i någon nämnvärd ambition hos dess uttolkare att göra relevanta internationella komparationer. Att Lubbe Nordströms världsstatsvision lutar sig mot H.G. Wells utopiska program framkommer inte alls, och den "svenska futurismen", dess litterära praxis och ideologi, hålls i ett tämligen slutet nationellt reservat. Ett välkommet undantag är när Kylhammar förklarar den kraftiga samtida kritiken mot fem ungas modernitetsbejakande vitalism med att deras "idépolitiska" projekt kläddes i den internationella modernismens väl kritikerlöst annamade skrudar. När Kjellgrens och Lundkvists rysk och italienskt inspirerade maskinhyllningar sågs mot bakgrund av industrialismens realiteter anklagades de för lättsinne och estetisism, trots att intentionen var just att skapa en verklighetstillvänd dikt. När Kylhammar på detta sätt fokuserar samverkan mellan litterär tradition, ideologiskt engagemang och samhällseliga realiteter får texten ett djupseende som annars oftast saknas när texterna placeras direkt mot en samhällsfond utan att ta hänsyn till den litterära traditionens spel.

Obenägenheten att ta litteraturens särskilda existensmodus med i beräkningen tar sig ofta uttryck i en tendens att binda upp dikteriska yttranden vid ett idémässigt innehåll. Det kanske mest flagranta exemplet på det rör Kylhammars tidigare forskningsobjekt Verner von Heidenstam, som inledningsvis anförs som en av de äldsta talesmännen för en kommunikationsteknisk utopi. "Heidenstams budskap till framtiden", menar Kylhammar, "var att det mest andligt bestämmande kulturarvet inte var det karolinska, utan det kommunikationstekniska." Det är förstaeligt om författaren velat lyfta fram denna okonventionella sida av Heidenstam i ljuset – den hör ju knappast till de mer kända – men när han ställer den i motsättning till skaldens nationella

historieromantik ägnar han sig inte åt forskning eller ens litteraturkritik. Nog för att de citat – ett från *Svenskarna och deras hövdingar*, ett från ett tal från 1935 – vittnar om betagenhet inför de nya teknikerna, men de rymmer definitivt ingen retorik av sådan dikotomisk art. Heidenstam var passionerat dragen till den svenska historien, ja, han fascinerades i viss mån av kommunikationsteknologierna, ja, men dessa båda aspekter av Heidenstams intellektuella engagemang är vitt åtskilda i hans världsbild, och låter sig knappast spelas ut mot varann i postumt konstruerade "budskap".

Författarens vilja att göra Heidenstam till teknikapostel kräver än större källkritiska offer när det, på grundval av samma två citat, heter att diktaren "påstod att det modernas kännetecken var ökad närhet, förkortade avstånd och en därigenom skapad ny människotyp." Talet från 1935 utgör noga besett inget annat än en personlig betraktelse över snabbheten och effektiviteten i dåtida contra nutida kommunikationer, helt fri från principiella värdeomdömen eller abstrakta resonemang. Citatet ur *Svenskarna och deras hövdingar* är såtillvida intressantare: där beskrivs profetiskt för hövdingen Ura-Kaipa hur telefonerna skall förena människorna "till ett enda stort väsen". Det är förvisso en formulering som fångar informationsteknologins (då- och nutida) utopiska överbyggnad i några få ord, och i telefonins idéhistoria torde den vara något av en milstolpe. Men i ett litteraturvetenskapligt perspektiv är det minst sagt betänkligt att läsa denna poetiska, av en fiktiv magisk-mytisk kontext betingade bild som ett sakligt påstående om "det modernas kännetecken".

Kylhammars prokrustesartade ambitioner yttrar sig också i hans flera gånger demonstrerade ambition att inordna de aktuella författarskapen i tredelade program. Lubbe Nordströms tre huvudintressen sägs vara "Världstrusten,

Meritokratin och den Ordnade naturen", och fem unga utrustas med en utopisk vision vars "tre komponenter" är "Världsmedborgaren, Systemsamhällets nya solidaritet och Resan". Versalerna väcker förväntan om hänvisningar till manifest där punkterna formuleras, men sådana saknas. Fem unga sägs också stå för ett gemensamt "livsglädjesprogram", bestående av de tre löftena att lösa "maskinernas, industriarbetets och könets problem". Författaren visar förvisso på hur centrala dessa frågor är hos de aktuella författarskapen i de vidhängande resonemangen, men en källa där de återfinns i så samlad form saknas. Att Lundkvist, såsom Kjell Espmark påpekar i sin avhandling från 1964, förnekade förekomsten av ett gemensamt program och själv hellre talade om "riktning" bekymrar honom heller inte. Kylhammar vill ha ordning i historiskskrivningen, och författar själv de program som inte finns.

Kylhammars styrningar och tillrättläggningar av materialet ter sig delvis som en olycklig effekt av hans tydliga, och annars på många håll väl förvaltade ambition att urskilja huvuddrag och större meningssammanhang. Denna ambition har förvisso pedagogiska förtjänster, som tillsammans med den elegant framåt drivande dispositionen och den lediga språkdräkten gör klart att han riktar sig utöver en trängre krets av fackmän och specialintresserade. Frågor om teknisk och naturvetenskaplig utveckling, och då inte minst informationsteknologi, debatteras ju flitigt på kultursidorna, och det är i full medvetenhet därom som Kylhammar avtäckar det historiska korrelat som 20- och 30-talets teknikentusiasm utgör. Skada bara, att han själv placerar sig så handfast mellan läsaren och det skede som skildras, och liksom överröstar dess egen stämning med sina tolkningar. Dessa är i sina huvuddrag förvisso välinformerade, rättvisa och klargörande, men den som söker grundligare

svar på de frågeställningar Kylhammar reser torde snart känna behovet av att själv konsultera de aktuella texterna, och även att gå till vad tidigare, mer källkritiskt orienterade forskare har att säga.

*Svante Lovén*

OLLE THÖRNVALL:

**Novellisten Gustaf Rune Eriks. En studie i hans liv och författarskap**

(Ellerströms. Lund 1995. Diss. Stockholm)

En genre som blomstrade i Sverige under 1940-talet var otvivelaktigt novellen. Till detta bidrog bland många andra Lars Ahlin, Sivar Arnér, Stig Dagerman och Thorsten Jonsson. Den sistnämnde blev i föl föremål för en avhandling skriven av Per-Olof Erixon. I våras disputerade så Olle Thörnvall i Stockholm på en avhandling om Gustaf Rune Eriks – en annan av de noveller som debuterade under 40-talet – med titeln *Novellisten Gustaf Rune Eriks. En studie i hans liv och författarskap*. Efter debuten med romanen *Det blir bättre i vår* (1943), som genom flera upplagor nått en stor skara läsare och som delvis filmatiserats för TV, gav Eriks fram till 1950 ut fem novellsamlingar.

Thörnvall har tre syften med sin avhandling. Han vill teckna Eriks' biografi, belysa författarens väg till debuten och slutligen ringa in det speciella i Eriks' skrivsätt, vilket redan av recensenterna jämfördes med Hjalmar Söderbergs och Ernest Hemingways prosa.

Avhandlingen har en enkel och överskådlig disposition. I ett första avsnitt skildrar Thörnvall Eriks' uppväxt i proletär miljö på Söder i Stockholm. Efter avslutad folkskola tjänade Eriks en kort period sitt uppehälle som fabriksarbetare, för att under slutet av tonåren vara verksam som konduktör vid Stockholms Spårvägar. En huvudkälla till detta avsnitt är avhandlingsförfattarens samtal med Eriks. Detta material finns dock endast bevarat i form av "fullklottrade och osorterade papper" som det heter med en något urskuldande formulering. Detta faktum utgör naturligtvis en potentiell felkälla, något som Thörnvall också medger.

Med påtaglig entusiasm lägger avhand-

lingsförfattaren sitt pussel så att människoöden och svunna miljöer återskapas och får liv. Däremot reflekterar Thörnvall bara alltför sällan över sin egen metod. Han lägger ned stor möda på att placera in Eriks' texter i ett biografiskt och topografiskt sammanhang, på att visa fram den autentiska bakgrunden till författarens produktion. I sin jakt på fakta om Eriks' liv citerar han dessutom inte sällan ur författarens novellistik, som frankt påstås vara "klart självbiografisk". Ibland likställs Eriks och novellernas jagberättare på ett allt för lättvindigt sätt. Detta metodiskt tvivelaktiga tillvägagångssätt hade kunnat undvikas om Thörnvall tagit hänsyn till och låtit sitt eget arbete befruktas av de senaste decenniernas debatt om biografien som genre och om biografiskrivande. Avhandlingsförfattaren väjjer sig ibland från att mekaniskt koppla samman liv och dikt, vilket inte hindrar att framställningen rymmer mer än en hypotes som med Thörnvals egna ord "lär förbli obevisad".

I avhandlingens andra huvudparti får vi följa Eriks' stundtals besvärliga väg fram till romandebuten 1943. Han beslutade sig 1939 för att skriva på heltid. Eriks hade först ambitionen att debutera som lyriker, men Thorsten Jonssons *Som det brukar vara* från 1939 var en avgörande läsupplevelse på många sätt. Han lämnade nu lyrikskrivandet – hans enda diktsamling heter *Midnattstema* och kom 1955 – till förmån för novellistiken. Inledningsvis blev det mest brödskriverier i underhållningspressen. Skillnaden mellan Eriks' läsning och hans tidigt publicerade texter var därför betydande. Även i detta avsnitt demonstrerar Thörnvall en metodisk vacklan. Han tar ibland avstånd från ensidigt kausala förklaringsmodeller, men drar sig inte för att också nu föra fram luftiga och obevisbara hypoteser, som ifråga om bakgrunden till samspelet mellan yttre och inre i Eriks'

prosa. Thörnvall skriver: "Därvid menar jag inte att Eriks' ungdomsupplevelser är orsaken till denna hans teknik [...] däremot att de utgör en tidig indikator på en psykisk läggning hos honom som sen finner uttryck även i tekniken i fråga."

I avhandlingens sista, och alltför korta, rent textanalytiska avsnitt riktar Thörnvall sökarmotivet mot några framträdande stildrag i Eriks' prosa. Avhandlingsförfattaren följer visserligen väl upptrampade fotspår, vilket inte hindrar att Eriks' stilkonst här belyses ambitiöst och ingående. Via Hemingway-spåret i Thorsten Jonssons tappning ringas "hårdkokta" inslag i författarskapet in. Thörnvall kan vidare framgångsrikt dekonstruera beteckningen "vitalist" på Eriks, vilken traderats vidare av diverse handboks-författare. Avhandlingsförfattaren påvisar att de hårdkokta inslagen i själva verket är tämligen få. Istället demonstreras övertygande, exempelvis i uttömmande analyser av "Höstlig fågel" och "Stadens ljus", att det är den rytmiskt lyriska prosan med dess många retoriska figurer i kombination med det lätt melankoliska tonfallet som är Eriks verkliga kännetecken som berättare.

Olle Thörnvals i huvudsak biografiskt inriktade avhandling är den första som består Eriks' författarskap. Avsaknaden av metodisk reflektion kan understundom kännas besvärande och ibland blir framställningen väl anekdotisk, som då avhandlingsförfattaren skriver att Eriks under sin tid i Spanien på 1960-talet "faktiskt var [...] ihop men en flamencodansös". Vidare framtvingar dispositionen vissa omtuggningar: en och samma text behandlas i första avsnittet ur biografisk och i det sista ur stilistisk synvinkel. Samtidigt skall dock sägas att Olle Thörnvall med sin avhandling övertygande visat fram något av det särpräglade i Gustaf Rune Eriks' författarskap.

**STEPHAN MICHAEL SCHRÖDER:  
Literarischer Spuk. Skandinavische  
Phantastik im Zeitalter des Nordischen  
Idealismus**

(Berliner Beiträge zur Skandinavistik 5, Berlin 1994. Bokversion av doktorsavhandlingen *Literarische Gespenster und das Gespenst der Moderne. Entstehung, Funktionen und Entwicklung des phantastischen Diskurses in Skandinavien im Zeitalter des Idealismus*, Freie Universität Berlin 1993.)

Nu er hele Verden mig en Gaade – sagde Arnold – jeg lever jo dog i det nittende Aarhundrede, veed jeg, og har studeret ved Universitet i Kiel, og veed, at der hverken er Hexe eller Spøgelse, eller fortryllende Feer til, og dog synes det mig siden igaar Middags, at jeg har oplevet noget af alt Sligt.

Den som yttrar dessa ord, den unge studenten Arnold, är huvudperson i B.S. Ingemanns berättelse "Sphinxen" från 1820. Sin förvirring delar han med en försvarlig mängd olycksbröder och -systor alltifrån romantiken och framåt. Gemensamt för dem alla är att de figurerar i *fantastiska berättelser*. En fantastisk berättelse är en sådan där verkligheten plötsligt kommer i gungning genom att konfronteras med någonting som strider mot förnuftet och den vardagliga erfarenheten. För att berättelsen skall förtjäna beteckningen "fantastisk" är det emellertid inte nog med att en sådan konfrontation äger rum; berättelsen skall också, åtminstone om man ansluter sig till Todorovs numera klassiska definition i *Introduction à la littérature fantastique* från 1970, på narrativ väg iscensätta en ontologisk osäkerhet där det aldrig blir möjligt att slutgiltigt avgöra om det är fråga om dröm eller vaka, bedrägeri eller sanning. Sålunda diskvalificeras t.ex. den traditionella spökhistorien (där det övernaturliga ju antas som faktiskt existerande) eller mysteriedeckaren (där det förment övernaturliga förses med en ra-

tionell förklaring) automatiskt som fantastiska ur generisk synvinkel. Typexempel på äkta fantastik hittar vi däremot hos Hoffmann, Borges eller Kafka.

Stephan Michael Schröder, som i och med sin utgåva av Clas Livijns aldrig tidigare publicerade roman *Riddar S:t Jöran* 1993 redan har en för svensk litteraturvetenskap betydelsefull insats bakom sig, har i sin bok undersökt uppkomsten och den tidiga utvecklingen av en fantastisk litteratur på skandinavisk botten. Schröders målsättning har därvid, enligt vad han själv säger på s.13, varit att skriva

en "annan" litteraturhistoria, en prosans litteraturhistoria betraktad ur den förträngda fantastikens synvinkel; den fantastik som på ett tongivande sätt bidragit till prosagenombrottet i Skandinavien. Inte minst är en fantastikens litteraturhistoria under den nordiska idealismens tidsålder också historien om det "hotande" (dräuende) moderna.

Forskningen kring "fantastisk litteratur" har, åtminstone sedan Todorovs ovan nämnda klassiska arbete 1970, intagit en relativt framträdande position i kontinental och amerikansk litteraturvetenskap. I skandinavisk forskning har, som Schröders, tillsynes mycket grundliga, forskningsgenomgång visar, intresset varit svalare. Bortsett från ett kortvarigt intresse kring slutet av sextioalet och enskilda forskningsinsatser under sjuttioalet är det framförallt under det senaste årtiondet som en mera påtaglig tillväxt ägt rum inom den skandinaviska fantastikforskningen. Inte minst barnlitteraturforskningen har spelat en väsentlig roll vad gäller att uppmärksamma fantastiken som en litterär kategori i dess egen rätt.

Den historiskt orienterade forskningen kring fantastisk vuxenlitteratur har emellertid, bortsett från ett fåtal enskilda forskningsinsatser, varit satt på undan-



tag. I mångt och mycket är det därför jungfrulig mark Schröder här beträder och en mängd i dag mer eller mindre bortglömda författarskap passerar revy i hans undersökning. Den, med innehållsbeskrivningar försedda, bibliografi över den fantastiska skandinaviska litteraturen under den undersökta epoken som avslutar boken bär också värtaligt vittnesbörd om att Schröder träffat på en rikhaltig, men ur dagens kanon mer eller mindre fullständigt förpassad, tradition. Vid sidan om de mer obskyra texterna möter också fantastiska texter ur centrala författarskap som Almqvists, H.C. Andersens, Collets, Ingemanns och Lies m.fl:s.

Genom att ersätta de i den skandinaviska litteraturhistorieskrivningen övliga beteckningarna "romantik" och "idealism" (den sistnämnda i Norge och Danmark motsvarad av "biedermeier" och "romanticism") med det samlande epokbegreppet "den nordiska idealismens tidsålder" (hos Schröder definierad som perioden från 1800-talets början till c:a 1870) har Schröder velat understryka den filosofiska och ideologiska kontinuitet som han finner genomlöpa hela epoken. Schröder lägger också stor vikt vid den betydelse som den idealistiska världsåskådningen spelar för den fantastiska litteraturens världsbild.

I det inledande teoretiska avsnittet diskuterar Schröder en mängd mer eller mindre framgångsrika fantastikdefinitioner (Caillois, Wünsch, Todorov m.fl.) och ansluter sig avslutningsvis till en med hjälp av Bachtin modifierad form av Todorovs "osäkerhetsdefiniton". Todorovs klassiska definition kan, som redan antytts, i korthet sägas bestå i att en text för att förtjäna beteckningen fantastisk inte bara skall iscensätta ett möte mellan den vardagliga erfarenhetens verklighet och någonting övernaturligt, den skall också genom att suspendera möjligheten av en definitiv tolkning behålla

läsaren svävande i ett tillstånd av "ontologisk tvekan". Härigenom förskjuts intresset till texten i sig själv som lingvistisk storhet och Todorov kommer att skapa ett genreteoretiskt relevant, strukturellt och narratologiskt orienterat fantastikbegrepp och undviker på så vis många av de aporier som receptionsetetiska, fenomenologiska och liknande fantastikdefinitioner hamnat i. Schröder själv skärper Todorovs strukturalistiska infallsvinkel och definierar den fantastiska texten som en "sujet" som samtidigt arbetar med två ontologiskt inkompatibla fabulæ. Förutsättningen för detta är att berättarpositionen perspektiviseras och relativiseras och Schröder finner det därför relevant att med Bachtin tala om en grundläggande "duofoni" i den fantastiska texten.

I det följande avsnittet diskuterar Schröder de historiska, kulturella, samhällsliga och inte minst estetiska och filosofiska förutsättningarna för uppkomsten av en fantastisk litteratur på skandinavisk botten. Det gäller här att försöka avgöra varför konturerna av en fantastisk genre kan börja skönjas just under årtiondena efter det förra sekelskiftet. Det systemteoretiskt färgade resonemang som här förs kring den litterära genrens uppkomst förefaller vara en mycket fruktbar infallsvinkel och det är att beklaga att utrymmet inte tillåtit Schröder att vara utförligare; under nuvarande förhållanden förblir det en ansats som snarare föreslår än bevisar systemteoriens användbarhet i sammanhanget.

Förutsättningarna för uppkomsten av en fantastisk litteratur i Skandinavien spårar Schröder i sekulariseringen och den därmed sammanhängande frånvaron av kollektivt giltiga meningscentra, i upplysningsprojektets "Entzauberung" av världen och instrumentaliseringen av förnuftet. De nya anspråk som filosofin, i den kristna världsordningens frånvaro, reste för subjektets del skapade också ett

behov av en psykologisk diskurs, men en sådan förelåg ännu bara i embryonal form. (Inom parentes kan anmärkas i hur hög grad den spirande psykologiska diskursen, såsom den företräds av t.ex. G.H. Schubert, bär tydliga spår av den fantastiska genrens världsbild). När subjektet, såsom sker i den idealistiska filosofin fr.o.m. Kant, får spela rollen av verklighetens garant blir de aspekter av subjektet som inte låter sig subsumeras under rationella begrepp ett hot mot föreställningen om en förnuftigt organiserad värld. Fantastiken kan sägas ha uppstått som ett svar på de frågor kring den mänskliga erfarenheten som i den nya rationalistiskt präglade diskursen inte var möjliga att ställa. Som historisk social bakgrund låter sig borgerskapets framflyttande av sina positioner på den gamla feodala/religiösa världsordningens bekostnad, urskiljas.

De estetiskt teoretiska förutsättningarna för uppkomsten av en fantastisk förelåg i och med den romantiska/idealistiska estetikens avståndstagande från mimesisdiktatet och dess krav på konstens (relativa) autonomi, etc. Schröder gör också uppmärksam på litteratursociologiskt viktiga förändringar i det litterära systemet som bidrog till att befördra framväxten av en fantastisk litteratur.

Vad gäller framväxten av den fantastiska litteraturen i sig urskiljer Schröder två komplementära processer: dels moderniserades (litterariserades) det "underbara" (das Wunderbare) som i form av "die einfachen Formen" (saga, legend, sägen och myt) redan var en förefintlig beståndsdel i den kulturella diskursen, dels ägde en produktiv reception av kontinental (och företrädsvis tysk) fantastik som Chamissos, Hoffmanns, Tiecks m.fl:s berättelser rum. Med hjälp av bl.a. bibliotekskataloger kan Schröder visa den stora spridningen av kontinental fantastik i Skandinavien under denna tid.

I de tidiga fantastiska texterna provades olika vägar för att avvägbringa den erforderliga duofonin. Berättarinstansen relativiserades genom införandet av komplexa berättarstrukturer som iscenerades i form av en metareflexiv ramfiktio (t.ex. Almqvists Jaktslottsfiktio) eller perspektiverades genom en långt genomförd subjektifiering där den berättande erfar en oöverbyggelig klyfta mellan sin egen subjektiva upplevelse och den rationella, kollektivt sanktionerade, verklighetsbilden.

I de fantastiska texterna kan det underbara tropiserats. I litterariseringen förlorar det sin omedelbara karaktär av vidskepelse och blir till "ett chiffer, en trop, en symbol, ett figurligt sätt att tala om världen" (257). Som litterär trop öppnar det sig för tre huvudsakliga tolkningar (och erbjuder sig därmed för ett motsvarande antal funktioner): det fantastiska kan uppfattas *bokstavligt* eller *synek-dokiskt*. Inte minst de fantastiska texternas receptions historia, där texterna ofta anklagas för att motverka upplysningen och vilja kasta publiken tillbaka i de mörka tidevarvens vidskepelse och oförnuft, bär vittnesbörd om denna tolkningsmöjlighet. Vidare kan de uppfattas *metonymiskt*: också här tolkas det övernaturliga som "verkligt" övernaturligt, men det fantastiska betecknar metonymiskt ett idealistiskt uppfattat förhållande mellan vår materiella värld och en högre, ideell sfär. Det fantastiska fyller sin funktion i texten genom att agera representant för fördolda kosmologiska sammanhang. Denna tolkningsmöjlighet kan utnyttjas på två sätt: dels kan det fantastiska slå en brygga mellan de två sidorna i en "optimistiskt dualistisk" (romantisk/idealistisk) världsbild, dels kan det enligt en "pessimistiskt dualistisk" (sen- eller efterromantisk) modell understryka den för den moderna människan oöverbyggbara dissonansen mellan dessa tillvarons båda sidor. Den

klyvna som uppenbaras av det fantastiska blir outhärdlig och leder till död eller vanvett. Slutligen urskiljer Schröder en *metaforisk* tolkning: det fantastiska tolkas i psykologisk riktning; det övernaturliga blir i texten metaforer i en "diskurs över jaget och dess drifts- och korrektionsinstanser" (258). I avsaknad av en adekvat psykologisk diskurs tjänar fantastiken som ett medium att representera det omedvetna och det moderna subjektets kluvenhet och fragmentarisering. Inte minst det inom genren vanligt förekommande dubbelgångarmotivet lånar sig gärna till denna funktion.

Men den fantastiska genren möjliggör även ett skrivande som inte är omedelbart avhängigt de tropiska tolkningsmöjligheterna. Den med den grundläggande ontologiska dubbelheten intimt sammanhängande duofonin skapar en narrativ frizon i vilken en utopisk berättelse, i opposition mot de dominerande ideologierna, kan tillåtas växa fram. Så visar Schröder t.ex. hur Thomasine Gyllembourg i ett par berättelser utnyttjar sig av den fantastiska duofonin för att i en palimpsestuös text skapa en alternativ kvinnlig identitet som låter skönja sig som en undertext under textens av småborgerliga och patriarkala normer definierade verklighet. Den fantastiska duofonin och den genrespecifika ambiguiteten möjliggör också ett upplösande av de binära oppositioner på vilka konstruktioner som manligt och kvinnligt vilar i den kulturella diskursen.

I sin estetiskt mest radikala form kan fantastiken sträva efter att avsvära sig varje semantisk relation (tropisk eller bokstavlig) till den "bekanta teckenvärlden" (367); i sådana texter kan vi enligt Schröder tala om en "autoreflexiv" eller "autoreferentiell" fantastik. Den subversiva potential som finns nedlagd i genrens referentiella obestämbarhet utnyttjas här för att skapa en text som inte låter sig inlemmas med den "filiströsa

verkligheten" (368), och som vägrar vara till "nytt" (381). Som exempel på sådana texter anför Schröder Clas Livijns "Samvetets fantasi" och *Riddar S:t Jöran*. I dessa texter försöker Livijn med fantastikens hjälp skapa en semiotisk frizon där signifikanterna befrias från sina signifikat och bildar en kalejdoskopisk bildväv. Genom frikopplandet av signifikanterna upphävs relationen till den på inautenticitet vilande, instrumentella och rationellt nyttoinriktade språkanvändningen.

I dessa texter kommer också intertextualiteten till fantastikens hjälp; genom intralitterära referenser understryks berättelsens text- eller teckenkaraktär och den semantiska bindningen försvagas ytterligare. Syftet med detta skrivande är till sist ingenting mindre än att åvåga-bringa en "narrativ, intertextuell och semiotisk entropi" (409), där de ändlösa teckenkedjorna upplöser föreställningen om ett meningsstiftande centrum.

En sådan beskrivning av den fantastiska texten för naturligtvis tankarna till tendenser i litteratur av betydligt yngre datum, och det är också just med dessa försök att "utsäga det osägbara utan att slå det i logos kättar" (435) i åtanke som Schröder i 1800-talets fantastiska litteratur ser en förelöpare till det moderna.

I det avslutande avsnittet anlägger Schröder komparativa, kvantitativa och slutligen receptionshistoriska aspekter på den skandinaviska fantastiken och försöker där bl.a. visa, dels varför fantastiken här, ur en europeisk synvinkel, slog igenom relativt sent, dels varför den utvecklades på det sätt som skedde.

Med den kvantitativa undersökningen kan Schröder visa att den fantastiska litteraturen intog en betydande, och undantagsvis, rent utav dominerande position i den inhemska produktionen av skönlitterär prosa. Bl.a. visar han att produktionen av fantastiska texter var så stor att det är befogat att hävda att embryot till

en inhemsk prosatradition i den fantastiska genrens tecken förelåg redan innan inflytandet från Walter Scott och den historiska romanen gjorde sig gällande mot slutet av 1820-talet.

De siffror Schröder presenterar är bestickande. Men om, såsom var fallet i Danmark 1817–19, två tredjedelar av alla inhemska originalromaner var av fantastisk karaktär, så måste man ändå hålla i minnet att detta i reella tal innebär att det rör sig om fyra böcker av sex. Generellt gäller att siffrorna för den skandinaviska prosautgivningen fram till det s.k. prosagenombrottet (i Danmark senare hälften av 1820-talet, i Sverige kring 1830 och i Norge efter 1840) är så blygsamma att tendenser kan påvisas, men inga säkra slutsatser gärna låter sig dras.

Fantastikens jämförelsevis sena genombrott i Skandinavien (de första ansatserna till en inhemsk fantastik börjar dyka upp under 1810-talet och som första, i generisk betydelse, verkligt fantastiska text är enligt Schröder Ingemanns "Sphinxen" från 1820 att betrakta) hänger samman med prosans svaga ställning överhuvudtaget. Inte ens inflytandet från den tyska romantiken, för vilken ju romanen av flera skäl var en favoriserad genre, avsatte några betydande inhemska spår. Schröder söker orsakerna i sociala och samhälleliga förhållanden och menar att romanen, som "demokratisk" genre, först sent kunde få fotfäste i det politiskt och socialt hänseende sent utvecklade, och ännu huvudsakligen agrart präglade, Skandinavien. Denna situation avspeglades också i det litterära systemet där merparten av författarna, och en betydande del av publiken, rekryterades från ämbetsmannakretsar och där ännu inget masskommunikativt kretslopp för litteratur förelåg. Schröder menar att framväxten av en inhemsk fantastisk litteratur, ehuru kvantitativt blygsam, i denna situation starkt bidrog till att bereda väg för prosagenombrottet. I avsnit-

tet visar Schröder också hur den skandinaviska fantastiken mot bakgrund av avsaknaden av en egentlig inhemsk prosatradition kom att uppvisa flera särdrag i förhållande till de kontinentala förebilderna.

I kapitlets näst sista avsnitt skisserar Schröder den inhemska fantastikens, mestadels av negativa omdömen präglade, receptionshistoria. Att t.o.m. romantiskt färgade kritiker som Hjort, Molbech och Palmblad ställde sig kall-sinniga till de fantastiska texterna tillskriver Schröder den romantiska estetikens speciella receptionshistoria i Skandinavien; här reciperades nämligen samtidigt såväl klassicism som romantik, och Goethe satte sin tydliga prägel även på den inhemska romantiken. Att pseudo-klassicistiskt influerade kritiker, som t.ex. de av den "gamla skolan" i Sverige, ställde sig direkt avvisande förvånar måhända mindre. Den hegelianskt färgade kritiken under epokens senare del delade i allt väsentligt detta kallsinne. Det enda betydande undantaget från denna norm utgör Sibbern som i sin estetik tillmätte det fantastiska en avgjord betydelse.

I ett avslutande avsnitt drar Schröder upp linjerna från den tidiga skandinaviska fantastiken till dagens litterära situation och finner att fantastiken i författarskap sådana som Lars Gustafssons, Peter Høegs och Dorit Willumsens alltså är en i högsta grad levande genre i dagens skandinaviska litteratur.

De överallt i undersökningen rikt förekommande textanalyserna är som regel spännande, metodiskt välavvägda och till värdefullt stöd för de överordnade hypoteserna. I några fall – jag vill i synnerhet framhålla läsningarna av Ingemanns "Sphinxen" och av Livijns texter – är de dessutom rent av eleganta.

Ett uppenbart problem med Schröders undersökning tycks mig det till fantastiken snävt avgränsade perspektivet och frånvaron av sidblickar utgöra. Nu kan

det visserligen inte vara fantastikforskarens uppgift att redogöra även för den icke-fantastiska litteraturen, men den stora roll Schröder vill tillmäta fantastiken i 1800-talets litteratur skulle onekligen framstå i en klarare belysning om den fantastiska litteraturens förhållande till andra litterära genrer belystes. Så är det ju t.ex. under den undersökta epoken knappast fantastiken ensamt förunnat att svara mot de krav som den romantiska/idealistiska estetiken och filosofin ställde på litteraturen; samma ambition kan med lika rätt tillskrivas Oehlenschlägers eller Atterboms dramatik, Stagnelii poesi och mycket av Almqvists icke-fantastiska prosa.

Så gott som ingen av de författare som Schröder behandlar skrev ju heller utslutande fantastisk litteratur, och frågan vilken funktion fantastiken fyllde inom respektive författarskap förblir i huvudsak obesvarad. Varför valde t.ex. Clas Livijñ, som redan i "Samwetets fantasi" prövat den fantastiska genren, att i sin största publika (och möjligtvis även konstnärliga) framgång *Spader Dame* överge fantastiken, för att i sitt nästa romanprojekt (den oavslutade *Riddar S:t Jöran*) återvända till den? Och detta trots att det livijnska skrivandet med lika rätt i alla tre texterna kan sägas syfta till att skapa en "intertextuell, narrativ och semiotisk entropi"? Likaledes försöker Almqvist i en rad genrer vid sidan om den fantastiska förverkliga samma narrativa dubbelhet som i sina fantastiska texter.

Den fantastiska genrens litteraturhistoriska och estetiska betydelse kommer inte till sin rätt förrän man betraktar fantastiken som en strategi bland andra som under den "nordiska idealismens tidsålder" erbjöd sig för det skrivande som ville svara mot de speciella utmaningar som litteraturen under denna tid ställdes inför. För att helt undvika risken att Schröders historieskrivning drabbas av en viss

slagsida och till slut riskerar att framstå som något av en försenad partsinlaga i den "historiska kamp mellan genrerna" som Bachtin i uppsatsen "Epos och roman" menade att litteraturhistorien består i, skulle ett bredare anlagt synkront snitt ha varit önskvärt. Fantastiken skulle då försetts med en nödvändig bakgrund mot vilken dess relief tydligare skulle avtecknat sig, och den fantastiska genrens specifika möjligheter skulle framträtt tydligare.

Dessa invändningar till trots råder det ingen tvekan om att Schröders arbete är av avgjord pionjärkaraktär och att det, genom att inlemma ytterligare en vit fläck i den redan nog så förvirrade kartan, lämnar ett betydelsefullt bidrag till den skandinaviska litteraturhistorieskrivningen.

Genom det ur historisk hänsyn vitt definierade undersökningsområdet bidrar Schröder också effektivt till att undergräva synen på 1800-talets efterromantiska litteratur som en ända lång transportsträcka fram till det moderna genombrottet.

Den forskning kring svensk och skandinavisk litteratur som internationellt bedrivs inom ramarna för skandinavistiken har en tendens att bara undantagsvis röna någon större uppmärksamhet inom den svenska litteraturvetenskapliga forskningen. Till dels kan väl detta sakernas tillstånd tillskrivas en bristande kommunikation mellan den inhemska och den internationella forskningen, men man skall också hålla i minnet att den skandinavistiska forskningen vänder sig till en publik som inte kan förutsättas vara på samma sätt bekant med svenska eller skandinaviska förhållanden och att en inte ringa del av denna forskning därför är av presenterande eller introducerande karaktär.

I idealfallet kan emellertid den skandinavistiska forskningen åvägbringa ett fruktbart möte mellan in-

ternationell teori och forskningstradition och skandinavisk litteratur som kanske inte skulle ha inträffat inom ramarna för den inhemska forskningen. Ett sådant möte tycks mig Stephan Michael Schröder ha iscensatt med sin bok *Literarischer Spuk. Skandinavische Phantastik im Zeitalter des Nordischen Idealismus*, och det finns därför all anledning att tillönska den ett bättre öde än vad som alltför ofta kommit skandinavistisk forskning till del.

Otto Fischer

ULF LINDBERG:

**Rockens text. Ord, musik och mening** (Brutus Östlings Bokförlag Symposion, Stockholm/Stehag 1995) 423 s.

*The Poetry of Rock* hette den första bok om rockmusik jag läste, en antologi som presenterade ett urval rocktexter, gärna så lika "litteratur" som möjligt. Dylan kunde där bli "surrealist", Paul Simon däremot blev till "romantiker". Den tidiga rockdiskussionen syftade ofta till ett sorts godkännande av rockmusiken genom att betona dess likheter med andra, etablerade uttryck – rock var en form av poesi. När Ulf Lindberg nu kallar sin avhandling *Rockens text* så signalerar titeln ett skifte både i intresse och teori. Rocktexten är inte längre att betrakta som en mer eller mindre misslyckad imitation av poesin utan måste studeras som "den historiskt situerade, intermediala estetiska diskurs den är" (12), som Lindberg formulerar det. För att klara av denna uppgift måste dock forskaren, framhäver Lindberg vidare, till skillnad från publiken hålla sig nykter: "forskarens receptionsmodus måste vara ett annat än det som rocken ideologiskt försvurit sig åt." (51)

Det är heller inte det extatiskt utlevande som är det främsta föremålet för Lindbergs studie, utan snarare hur rocktexten konstruerar ett subjekt, hur artist och lyssnare använder låtens ord för att inta tillfälliga subjekspositioner i förhållande till varandra. Texten är inte bara de skrivna orden till en låt, utan snarare orden som de bärs fram, vokalt och instrumentalt, men också genom artistens image – detta är det "intermediala" hos rocktexten. Ofta är det i denna del av analysen som Lindberg triumferar, han har en fin förmåga att kombinera musikalisk och textuell analys. Svagare är avhandlingen däremot i sitt förhållande till rockmusiken som "historiskt situerad" – rockmusiken som diskurs i ett samhälle präglad av det

"reflexivt moderna" försvinner ur framställningen och ersätts av trivialiteter ur rockhistorien och av ännu en meningslös diskussion kring polariteterna "rock" och "pop". Men det är den "intermediala diskursen" och dess "talare" som står i fokus för Lindbergs intresse, främst i fem längre textanalyser.

Spännvidden i urvalet är stor. Lindberg rör sig från Bruce Springsteens "The river" över Public Enemys rap "Rebel without a pause" till Supremes sextiotals-hit "Where did our love go". Ofta förmår han också säga något väsentligt, även om diskussionen någon gång, som i fallet Public Enemy blir alltför pratig, och ett par andra exempel är kanske mindre väl valda. Som helhet får avhandlingen också en slagsida då de fem huvudanalyserna framstår som inte tillräckligt självständiggjorda exemplifieringar av den långa, i sig mycket spännande teoretiska inledningen. I den finns avhandlingens mest utmanande men också mest övertygande resonemang, som exempelvis om hur rocktextens rum byggs upp genom ett konsekvent bruk av "shifters", som pekar ut men inte definierar – en av de vanligaste figurerna i rocktexten är också apostrofen av ett "you" som blixtnabbt kan skifta identitet från sångarens personliga älskade till den lyssnare som är en av miljoner.

Men knappast någon textanalys övertygar mig fullt ut i Lindbergs avhandling. När det gäller Springsteens "The river", som är avhandlingens mest centrala analys (men som av någon obegriplig anledning bygger på en tryckt version, inte på den sjungna texten), så gör Lindberg på tok för litet av ordens och musikens religiösa konnotationer, han ser inte låtens karaktär av rituellt döds- och pånyttfödelsedrama, vilket inte minst det under låten växande musikaliska flödet frammanar. Lindbergs analys bygger istället främst på den litteraturvetenskapligt redan förlegade hypotesen om "en klassisk realistisk text", med vilken "The

river" jämförs i en analys som reproducerar Barthes' modell i *S/Z*. Lindberg betraktar Springsteen som ett exempel på vad han med en mycket tvivelaktig term kallar "autenticitetsrock", vilket obönhörligen medför en för avhandlingen svårartad idealisering av Springsteen – det är som om han i Lindbergs analys ändå förverkligar denna konstruerade "autenticitetsrock" genom att transponera "realismen" till rockmusik. Men en sådan analys förbiser den stilisering som är ett av rockmusikens viktigaste uttrycksmedel, och som alltid gör artisten identifierbar: "Bruce Springsteen" framstår just genom sina rutiga flanellskjortor med uppkavlade armar och sin skrovliga röst som ett citat. Likadant med "The river": så fort Springsteen börjat sjunga har han citerat lyssnarens förväntan och uppfyllt den, och låtens helhet finns redan inkapslad i dessa första takter. Det "autentiska" hos Springsteen innefattar en absolut strömlinjeformning, en *anpassning*, som Lindberg inte vill låtas om: här väntar inga överraskningar.

Också andra punkter förbigår Lindberg på ett besvärande sätt i sina textanalyser. När han diskuterar metalbandet King Diamonds "A mansion in darkness" så bryr han sig inte om låtens grundläggande teatrala eller operamässiga karaktär. Eller när han diskuterar Supremes "Where did our love go" så borde han, utifrån sin psykoanalytiska grund, ha gjort betydligt mer av låtens tvetydighet, där de handklappningar (eller "handclaps" som Lindberg skriver i en återkommande anpassning till objektets språk) som signalerar att kärleken gått sin väg också framtonar som mannens misshandel av kvinnan – Diana Ross sångsätt placerar dessutom tveklöst låten i en tradition av svart masochism (men som Ross nog också trivialiserar) i vilken Bessie Smith är det stora namnet.

Inget av Lindbergs fem huvudexempel ingår i rockens mer litterära ådror. Men den "litterära" rockmusiken återkommer

i den kanske mest intressanta analysen, den i avhandlingen utspridda diskussionen av Doors' "Hello I love you". Lindberg kan här med hjälp av Baudelaires "A une Passante" som intertext elegant visa hur Doors i en ambivalent retorik utnyttjar modernitetens sceniska gata till en inflätning av artistens "jag" och lyssnarens "du" i "ett lustfyllt spel med olika imaginära identiteter" (44). Men att den mest "litteraturvetenskapliga" analysen i avhandlingen också är den mest framgångsrika vittnar om att där finns något outrett i Lindbergs teoretiska grundval – hans breda textbegrepp kommer inte riktigt till användning, utan orden intar till sist den centrala platsen: litteraturvetenskapen besegrar "tvärvetenskapen", och frågan är om det är så lyckligt för objektet, rockmusiken.

*Rockens text* är ändå ett imponerande arbete, och ingen litteraturvetare kan längre låtsas okunnig om rockens utsaga – avhandlingen är ett välkommet genombrott inte bara för rocktexten som litteraturvetenskapligt objekt utan också för en mer utvecklade syn på de icke-kanoniska genrerna. Den är dessutom ett utmanande arbete, där Lindberg aldrig tvekar att nöta in sina teser om rockens tvetydiga lustar. Men den är också ett bitvis svårforcerat verk, där den lacanska diskursen ibland liknar den "shamanism" som Harold Bloom i *The western canon* utnämner psykoanalysen till.

Ur den teoretiska eklekticism som präglar *Rockens text* framträder framför allt två grundläggande traditioner. Lindberg ansluter sig till den ungdomskulturforskning som också i Sverige varit mycket framgångsrik. Denna situation, i grunden mer psykologisk än historisk och social, av rockmusiken till "ungdomen" kombineras alltså med en när läsning som har sin viktigaste källa i en psykoanalytisk teoribildning av lacanskt snitt.

Denna kombination föder framför allt ett par avgörande grundteser. Den ena

består i att rockmusiken och dess lyssnare för evigt tycks dömda att aldrig bli vuxna (vilket Lindberg torde veta är den i andra formuleringar kanske vanligaste klichén i all kritik av rockmusiken): "fonotexten /kan/ sägas placera lyssnaren i endera av två grundläggande subjektpositioner: barnets 'meningslösa' sinnliga njutning respektive tonåringens igenkänning av ett kulturellt dilemma, som på estetisk distans inte saknar sina humoristiska sidor." (17) Den andra tesen, vilken kombineras med detta omedvetna erkännande av kritiken av rockmusiken, formuleras som en rationalisering av lyssnarens förhållande till ljudet: den klassiska musiken skulle i princip kräva ett "auratiskt" lyssnande, medan rockmusiken tvärtom uppmuntrar ett "vardagligt, distraherat", eller mer funktionellt lyssnande (ex. 51). – Som Lindberg antyder bygger då hela hans framställning på en konstruktion av en motsättning mellan en lekande, sinnlig estetik – vilken då är förmögen att erkänna det lustfylldas primat i rockmusiken – och en allvarligt kunskapssökande, i princip oförmögen till lust. Det är den första som Lindberg programmatiskt ansluter sig till och utnyttjar – i en framställning som i sig själv helt präglas av den senare. En god del av svårigheten med *Rockens text* ligger i den scientism den producerar, dess absoluta tro på forskningens nyktra begreppsindustri. Allra tydligast blir det kanske i den hemsnickrade undersökning av hur "rockfans" lyssnar som avslutar Lindbergs arbete. Inför den står jag bara frågande: är den genial eller parodisk?

Men låt mig återvända till citatet ovan, där rocklyssnaren placerades som barn eller tonåring i låtens utsaga. Citatet härrör ur en ytterst kort analys av Beach Boys sextioalshit "Barbara Ann", ett typexempel på rock- och popmusikens förtjusning i nonsenstexter. Lindberg konstaterar att orden inte säger "så mycket mer än att 'tälaren' tycks vara extatisk



över sin flickvän". Däremot säger rösterna något: baryton, kör, och falsett samverkar till att skapa en sammansatt klangbild, som både "svarar mot talarens fantasier" om flickan och ger en ironisk bild av "hur värtaliga ynglingar i målbrottet egentligen är" inför det andra könet (13). Men Lindberg observerar inte i sin analys att den singelversion av låten han analyserar skiljer sig från LP-skivans original. På singelversionen är den fiktion (en pågående fest) bortklippt, som på LP:n definierar "Barbara Ann" som ett skämt. Därför kan han heller inte få syn på det tvetydiga i exemplet "Barbara Ann", han ser inte problemet vem som egentligen är rockmusikens "talare", artisten eller industrin, han låter sig, kanske lustfyllt, luras av den manipulatoriska effekt som den kulturindustriella rationaliseringen av bandet producerar.

"Barbara Ann" intar alltså en ytterst marginell plats i avhandlingen, men den är ändå inte utan strategisk betydelse för Lindbergs resonemang: det är hans första låtanalys, och med hjälp av denna definierar han sitt begrepp om "rocktexten". Men denna definition utesluter en kulturindustriell dimension, tydligast kanske i Lindbergs sentimentala förhållande till Springsteens "autenticitet". Det är beklagligt, *Rockens text* hade behövt detta kritiska perspektiv, som frågar vem som egentligen utsäger rockmusiken, för att skydda sig mot den lojalitet med analysobjektet som "ungdomskultur"-synsättet på rockmusiken frambringar. Jag menar att det är en falsk lojalitet: den skymmer det faktum att rockmusiken är diversifierad, att olika låtar också konstruerar olika lyssnare, vilka inte alla låter sig reduceras till förförda tonårningar.

I grunden beror flera av de problem som uppkommer i *Rockens text* av den definition av rockmusiken som Lindberg utgår ifrån. Så hävdar han att rockmusiken är "en sånggenre: den kräver ord" (31) och dessutom att sången i denna och alla

andra sånggenrer är "idealiserat tal" (46). Denna logocentrism är kanske en nödvändig rationalisering för att få skriva en avhandling som denna inom ett ämne som "litteraturvetenskap". Men den tycks mig, åtminstone i Lindbergs helt oreflekterade form, som en otillbörlig förenkling. Jag kan nog tvärtom uppfatta talet som en rationaliserad sång, och framför allt skulle jag hellre definiera rockmusik helt utifrån ordlösa musikaliska grunder. Det Lindberg vill åstadkomma uppfattar jag som ett försök att göra rockmusiken till "folklig" (och möjligen meningsfull) kultur, i motsats då till den kulturindustriella produkt jag vill se den som. Kanske kräver rockmusiken ur kulturindustriell synvinkel om inte ord, så i alla fall *röst* – det är genom den som en avgörande del av varuidentiteten hos rockmusiken skapas.

Men i Lindbergs logocentriska synsätt ryms då heller ingen förmåga att se eller diskutera hur rockmusikern, åtminstone i benådade ögonblick, musikaliskt förmår överskrida både sin texts bundenhet till nonsens eller klichéer och sin musiks bundenhet till det redan givna. För trots allt är det bara i detta överskridande av den egna grunden i kulturindustrin som rockmusiken blir intressant inte bara som socialt och ideologiskt utan också som musikaliskt fenomen – det utopiska elementet i rockmusiken består inte bara i ett regressivt eller extatiskt moment, utan också i ett kritiskt: i en självkommentar. Hade Lindberg sålunda lyssnat mer, som han kallar det, "auratiskt" kunde han på ett systematiskt sätt förmått tränga förbi det alltför barnsliga subjekt – lyssnare eller artist – hans psykoanalytiska jargong konstruerar. Då hade *Rockens text* blivit än bättre, än mer utmanande.

Ulf Olsson

BO G. EKELUND:

**In the pathless forest. John Gardner's literary project**

(Studia Anglistica Upsaliensia 89. Uppsala 1995. Diss.)

Vid engelska institutionen i Uppsala har Bo G. Ekelund skrivit en avhandling om amerikanen John Gardners författarskap. Gardner, som hade doktorsgrad i *creative writing* och som vid olika universitet undervisade i detta ämne jämte medeltidslitteratur, romandebuterade 1966 utan att göra någon framgång. Han fick sitt genombrott 1971 med den av Beowulf-sagan inspirerade romanen *Grendel*, blev svårt ifrågasatt efter sin polemiska skrift *On moral fiction* 1978 och dog 1982, 49 år gammal, i en motorcykelolycka.

Men det Ekelund skrivit är inte en biografi i vanlig mening, utan den första litteraturvetenskapliga avhandlingen i Sverige där Pierre Bourdieus teorier och metoder används konsekvent genom hela arbetet. Med utgångspunkt i de numera välkända begreppen fält, kapital och habitus gör Ekelund en analys av en författares, Gardners, försök att hävda en position inom det litterära fältet sett mot bakgrund av fältets reaktioner samt av relationerna mellan detta fält och andra fält. Ekelund lägger också stor vikt vid ett annat Bourdieubegrepp, *eufemisering*, av Bourdieu tydligast använt i hans bok om Heidegger (eng. övers. 1991: *The political ontology of Martin Heidegger*). Med hjälp av dessa begrepp tecknar Ekelund en bild av Gardners *trajectory* – hans författarbana.

Avhandlingen är uppdelad i två delar. En första där det amerikanska litterära fältet – eller närmare bestämt den del av fältet som rymmer den kvalitetslitterära produktionen, hos Ekelund kallad *field of restricted production* – efter andra världskriget definieras och beskrivs samt där det litterära fältet sätts in i ett större sammanhang genom en översiktlig beskrivning av dels den akademiska värl-

dens förhållande till litteraturämnet och dels den amerikanska officiella kulturpolitiken under tiden från 1945 till 1980. Därefter följer analysen av Gardners förutsättningar för att ta sig in i det litterära fältet och hur han sedemera tog sig fram där, dvs analysen av hans *habitus* och *trajectory*. I den andra delen gör Ekelund närläsningar av fyra av Gardners skrifter från 70-talet: tre romaner och *On moral fiction*.

Man kan diskutera Ekelunds uppläggning av avhandlingen med textanalyserna lagda i en avskild andra halva. Textanalyserna kan inte undvaras, de behövs för en fullständig bild av Gardners litterära projekt. Men genom att korta dem något och integrera dem i analysen av Gardners författarbana hade avhandlingen vunnit en än större enhetskänsla. I föreliggande version känns den precis så uppdelad i del 1 och del 2 som innehållsförteckningen annonserar. Men i den fullständighetssträvan textanalyserna nu är utförda lämpar det sig nog ändå bäst att lyfta ut dem och presentera dem efteråt som ett nödvändigt tillägg till den tidigare fält- och *habitus*analysen.

I avhandlingens första kapitel visar Ekelund att han tillgodogjort sig den Bourdieuska redskapsbodens olika verktyg och klargör med hjälp av jämförelser med åtskilliga andra teoretiker att hans val av den Bourdieuska begreppsapparaten är mycket genomtänkt. I den fortsatta framställningen visar han också att han inte bara förstått Bourdieu, utan att han förmått anpassa dennes begrepp för sina syften.

Det speciella med Ekelunds avhandling är att han valt att med hjälp av Bourdieus metoder göra en studie av ett särskilt författarskap och att han visat att det både är möjligt och fruktbart. Bourdieus kultursociologi är ju annars mest ägnad att beskriva större strukturer och sammanhang. Ekelund säger själv att den ideala undersökningen av ett fält skulle innehålla en enskild analys av

varje litterär agents habitus och livsbana. Men en sådan undersökning är naturligtvis omöjlig inom ramarna för en doktorsavhandling. Ekelund nöjer sig med att ta reda på ungefär vilka som var aktiva inom fältet när Gardner gjorde sitt inträde. Genom studier av olika litteraturhistoriska översikter kommer Ekelund fram till att det skett två tydliga riktningsförändringar i den amerikanska efterkrigslitteraturens utveckling: en skedde ungefär 1960 och en annan ungefär vid 70-talets mitt. Detta ger vid handen tre olika generationer av författare respektive före, mellan och efter de båda brytpunkterna.

Vilka bestod då de olika generationerna av? Ekelunds tillvägagångssätt för att besvara den frågan är att gå igenom MLA:s (*Modern Language Associations*) årliga bibliografi från 1945 till 1992 för att räkna efter vilka författare som är mest refererade. Till den första generationen, som i avhandlingen kallas *existential realists*, räknas t.ex. Saul Bellow, J.D. Salinger, Norman Mailer, Jack Kerouac, Isaac B. Singer. Den andra generationen, som Gardner kom att tillhöra genom sin debut 1966, består dessutom av författare som Thomas Pynchon, John Barth, John Updike, Toni Morrison, Joyce Carol Oates. Dessa kallas i avhandlingen för *anarealists*. Den tredje generationen, *new realists*, består av bl.a. Alice Walker och Raymond Carver. Man kan tycka att Ekelund i detta sammanhang på något sätt kunde ha tagit ställning till Karl-Erik Rosengrens undersökningar av litterära referensramar, med tanke på deras besläktade arbetsmetoder och att Rosengren ju skrivit sina böcker på engelska och är en av få svenska forskare som omnämns i utländska sammanställningar av ämnet litteratursociologi.

I sin tillämpning av Bourdieu har Ekelund gjort en viktig iakttagelse av tidens betydelse i fältanalysen. Ekelund säger bland annat: "[T]he practices which make

up the field are more than anything else about the production of time" (143). Och senare i samband med hur Gardner vid slutet av 70-talet försökte skapa en ny position åt sig genom att vända sig bort från både den första och den andra författargenerationen: "[B]oth these generations were active and holding strong positions within the field, but [...] they were already receding into the past, waiting for the field to produce the time that will create the past tense in which they will be described. To stake out a new position is to manipulate the time of the field so that you can talk about yourself in the present tense, and about your opponents in the past." (347)

Ekelund öppnar här vägar för andra forskare som känt sig låsta av tvånget att i Bourdieus anda fixera fältet i en given tidpunkt och grundligt analysera dess struktur vid detta tillfälle. Istället kan man försöka inringa de större författargrupperingar som kontinuerligt skapar fältets historia och bestämma var brotten mellan olika grupperingars hegemoniperioder skett. Man måste inte göra ett grafiskt schema över hur varje enskild författare förhåller sig till de andra. För Ekelunds syfte, att göra en analys av den enskilde författaren John Gardners författarbana, är generationsindelningen en fullt tillräcklig bakgrund. Man kan visserligen ifrågasätta om samtliga 116 författare som Ekelund räknar till *anarealists* kände en generationens samhörighet, men det har ingen avgörande betydelse för undersökningen.

Efter bakgrundsteckningen kommer Ekelund in på Gardners författarskap. Hela återstoden av avhandlingen, inklusive de fyra textanalyserna i den andra halvan, rör sig kring begreppen *habitus* och *trajectory*. Men i mina ögon är den viktigaste ingrediensen i Ekelunds avhandling taget som helhet diskussionen om *eufemiseringen*, dess orsaker och konsekvenser.

Mycket förenklat går detta med

eufemiseringen ut på att Gardner, för att anpassa sig till det litterära fältets normer, undertryckt en del av vad han egentligen ville uttrycka, men att detta ändå sken igenom i romanerna. Hans bakgrund som barn till en lekmanpredikande och jordbrukande far och en mor som arbetade som lärare gav honom ett kulturellt grundkapital och en mycket speciell *habitus*, präglad av traditionellt och politiskt konservativt tänkande, framför allt en stark känsla för fasta värden. Denna *habitus* stämde aldrig riktigt överens med de positioner inom det litterära fältet Gardner intog eller önskade inta, vilket till slut ledde till att han förlorade dessa positioner.

Efter den misslyckande romandebuten rättade Gardner in sig i den anarealistiska generationens skrivsätt, med ironisk hållning och metafiktiva inslag. Det han genom sin *habitus* var disponerad att uttrycka fördes åt sidan, men Ekelunds textanalys avslöjar att det uppträdde i maskerad form mellan raderna även i fortsättningen. Gardner nådde framgångar med detta sitt kompromissande skrivsätt hos såväl publik som kritik under några år i början av 70-talet. Genombrottet kom med *Grendel* och han befäste sedan en stark position med *The sunlight dialogues* (1972).

Men Gardner fann sig inte tillrätta med de definitioner av honom som gjordes. Ekelund beskriver hur han i takt med framgångarna och den ökade vantrivselsn med placeringen bland anarealisterna under några år kring mitten av 70-talet långsamt släppte efter för det undertryckta uttrycksbehovet. Så småningom nådde Gardner fram till den period i sin författarbana som slarvigt skulle kunna kallas vändpunkt, men som Ekelund betecknande framställer som upplösandet av ett kramptillstånd: Gardner tyckte sig efter framgångarna ha kommit i besittning av en sådan position att han kunde påverka fältets utformning och inriktning. Detta ledde till att han 1978 i *On moral fiction*

utan censur släppte fram hela sin tidigare dämpade eller förträngda uttrycksdrift och tog avstånd från den litterära generation han hela tiden själv räknats till, förordande ett annat litterärt förhållnings-sätt. Det var inte det att han saknade moraliskt innehåll i den samtida amerikanska skönlitteraturen, utan snarare att han saknade moralisk hållning hos författarna i deras förhållande till skapandet. Han förordade en rak realistisk, fångslande berättelse av för-modernistiskt snitt och betonade betydelsen av tydliga karaktärer som läsarna kunde känna något för. Gardner hade visserligen fått en stark position, men han felbedömde både den och fältets utvecklingsriktning, menar Ekelund. Hans idéer, som inte siktade framåt, inte innebar någon vidareutveckling av den amerikanska litteraturen, utan snarare betydde en tillbakagång till något en gång förbrukat, hade ingen grund att falla i. *On moral fiction* blev utsatt för mycken kritik och Gardners författarskap blev inte lika uppmärksammat därefter.

Ekelund har skrivit en utmärkt avhandling om en författares uppgång, höjmod och fall. Man kan visserligen påpeka några formella brister – avhandlingen är lite mångordig och en del upprepningar förekommer – men just dessa har sin förklaring. I förmågan att skapa helhet och sammanhang har Ekelund en av sina största förtjänster och hans framställningssätt klagör att alla de olika delarna i Gardners *trajectory* hänger samman med varandra, vilket gör att vissa beståndsdelar av analysen återkommer i nya, för helhetsintryckets skull nödvändiga kombinationer. Däremot är det lite olyckligt att en sammanfattning i vanlig mening saknas till detta innehållsdigra arbete, liksom att innehållsförteckningen är så sparsamt hopsatt. Det senare uppvägs dock av ett mycket utförligt sak- och personregister.

Avhandlingen är emellertid både övertygande och uppslagsrik. Ekelunds ana-

lys och argumentering är fast förankrad i såväl den materiella kontexten som i Gardners litterära alster, och Ekelunds framställningssätt borde bli vägledande för kommande Bourdieuinspirerade författarskapsstudier. För framför allt är avhandlingen metodiskt mycket väl genomförd; långa stycken verkar Bourdieutråden vara släppt, men så gör Ekelund en kort sammanfattning av de senaste sidornas utläggningar med hjälp av den Bourdieuska terminologin och visar på så sätt att allt det sagda hade relevans för analysen, vilket samtidigt ger ett intryck av att han har fullkomlig kontroll över de ibland svårgripbara Bourdieuska begreppen.

Erik Peurell

ANDERS OLSSON:

**Att skriva dagen. Gunnar Björlings poetiska värld**

(Albert Bonniers Förlag, Stockholm 1995)

Det måste ha varit en utmaning för Anders Olsson att försöka ta ett helhetsgrepp på Gunnar Björlings diktning. Björlings verk är omfattande, hans dikt svårtydd samtidigt som den är oerhört tydlig. Den filosofiska kontexten är komplicerad och svårutredd. Dessutom finns för den som vill gå utanför de tryckta verken den gigantiska Björlingsamlingen vid Åbo akademi med manuskript, diktutkast, brev och brevutkast, fragment och avskrifter, samt utöver detta myten om Brunnsparksprofeten i källarhålan.

Vid sidan av det allmänna skället om obegriplighet, har Björlings författarskap följts främst av insiktsfulla kritiker, från Olof och Rabbe Enckell, över Erik Therman, Carl-Erik af Geijerstam, Walter Dickson, Mikael Enckell och många fler, fram till åttitalets *Kris*. Det har varit introduktioner och uttorkningar av skiftande längd och koncentration, man har renodlat någon aspekt, diskuterat enskilda samlingar och dikter, eller livsödet Björling. Mycket av den mer renodlade forskningen har utgått från de tryckta verken. Bengt Holmqvists "Inledning till Björling", 1949, var det första större försöket att analysera Björlings text och filosofi. Härefter togs stafettpippen över av Bo Carpelan, vars avhandling *Studier i Gunnar Björlings diktning 1922-1933* från 1960 i nykritisk anda var ointresserad av "mannen bakom verket", dikten sågs som "en objektivisering av en subjektiv erfarenhet" (17), och avhandlingens fem kapitel inrymde varsin diktsamling i kronologisk ordning (med bidragen i *Quos-ego* som en samling/ett kapitel) fram till *Solgrönt*.

Anders Olsson har i *Att skriva dagen. Gunnar Björlings poetiska värld* ambitionen att beskriva hela Björlings författarskap från före debuten 1922 till de

sista samlingarna på 1950-talet. Olsson vill söka den björlingska diktens "individuella egenart genom att rekonstruera dess framväxt och förhållande till viktiga litterära och filosofiska förutsättningar" (13). Bokens underrubrik syftar inte på den tematiska kritikens imaginära universum, "en med bilder frambragt upplevelsevärld", utan Björlings "poetiska värld" skall ses som "en språklig skapelse av stor enhetlighet med ett vidare etiskt syfte". Olsson säger sig vilja "sätta själva dikten i centrum, och undersöka den både tematiskt och tekniskt" (333, not 20). Tillvägagångssättet är besläktat med det i *Ekelöfs nej*, även om Olsson vill tona ned en del ytliga likheter. Så varvas alltså i tolv kapitel den tematiska undersökningen med beskrivningar av Björlings poetiska teknik. Tematik och teknik särskiljs inte alltid, men uppskattningsvis en tredjedel av Olssons bok behandlar förändringar i Björlings språk. Särskilt givande är kapitlen "Den vertikala skriften", där Björlings "patos-grotesk" under 1925–35 lyfts fram och ges en framåtsyftande betydelse, och "Det sena språket", där de språkliga tekniker som var så speciella för den sene Björling beskrivs och förklaras. Ett fynd är Björlings beskrivning av "ett åtskillnads-teckenbrukat 'och'" (från *Luft är och ljus*), som Olsson använder flitigt och med goda resultat. Andra värdefulla iakttagelser i Olssons bok är hur språkets inkongruenser fungerar uppbyggande, hur tankstreck i början av en dikt markerar en obefintlig början, hur Björling genom "visuell rytmisering" (från och med de samlingar han ej själv bekostar) utnyttjar boksidan med indrag. Listan skulle kunna förlängas. Utöver Olssons iakttagelser i *Att skriva dagen* finns i Björlings brev uttalanden som det skulle gå att göra mycket mer av, i en undersökning som endast sökte och återgav Björlings emellanåt häpnadsväckande tydliga beskrivning av sin språkbrottnig. Ett exempel från ett brev till Sven Grönvall den 26

september 1940:

Just nu gick jag igenom gamla böcker för kontroll. Fann att "som"-problemet pinar mig. Ordet förstör mången dikt och mångt uttalande, men jag har inte funnit på den giltiga regeln för att focka åtm. relativpronominet så ofta som möjligt, eller nog det, men inte för att alltid göra det. Och – jag borde ha en ny samlad upplaga av allt det som varit. Där heter det: allt det och varit.

Dessutom har Henry Parlands uppenbarligen mycket stora betydelse för Björlings språkspel ännu inte utvecklats. Här finns endast några ledtrådar i ett Dickson-brev (356, not 80).

Olsson ser tematiken som i stora drag konstant, om än i förändring, medan den stora utvecklingen främst pågår i tekniken. Eller rättare: Olsson beskriver hur Björling kommit till det sena språket, till att bli "fullblodslyriker" (49). De övervägande tematiska kapitlen tecknar var för sig förändring, utveckling, medan de tekniska analysernas resultat återkommer, används i diktläsningar, stöder den tematiska undersökningen. Så beskrivs hur Björling alltid daterar utkast och fragment, samt oftast följer en kronologi när han sätter samman sviter och samlingar. En diktsamling blir sålunda en sorts dagbok, där läsaren kan följa årstidväxlingar och författaren kan se tillbaka på autentiska dagsrapporter. Naturligtvis beskriver inte Björlings dikt diktarens förehavanden i mjölkbutiken och andra yttre händelser, det är snarare frågan om – hela tiden ytterst konkreta – känslor och stämningar, drömmar, visioner och iakttagelser. Björling inte bara beskriver dagen, den enskilda, singulära dagen som en del av och grund för det obegränsade, nuet, närvaron, utan han skapar – genom att skriva – dagen. Och liksom dagarna knyts till varandra i dagboken, hänger dikterna och hela författarskapet ihop i ett oavslutat flöde.

Förutom dagen och nuet uppmärksammar Olsson Björlings sakrala språkbruk i framförallt det tidiga författarskapet; Björlings inomvärldsliga mystik; de olika sätt på vilket ljuset bejakas i dikten; Brunnssparkens, rummets och "platsens" betydelse; tystnaden; kärleksdiktningen och tilltalet i all dikt; samt föreställningen om att skrivandets tid är nitton-åringens tid. Detta görs mycket pedagogiskt och skickligt, utan att göra våld på den björlingska dikten, som viss Björling-uttolkning tenderat att göra (läs delar av *Björlingstudier* 1993). Olssons framställning dränker sällan poesin, i stället bjuds läsaren på ett stort antal närläsningar av dikter, de allra flesta lyhörda och ledande till ny förståelse.

Anders Olssons helhetsgrepp och tematiskt-tekniska framställningssätt firar alltså triumfer i den övergripande helheten. Att det mesta hänger ihop övertygar, liksom det sätt på vilket de tekniska och tematiska iakttagelserna stöder varandra. *Att skriva dagen* är spännande läsning, kanske allra mest i teknikutläggningarna, som faktiskt också ger en bild av författartemperamentet och människan Björling. Helt invändningsfritt kan jag ändå inte läsa *Att skriva dagen*. Några saker bör diskuteras närmare. Olsson tenderar att se det sena författarskapet som ett fulländat verk, den sene Björling som "fullblodslyriker" (49). Vad innebär ordet? Jo, delvis att den sene Björling endast skriver lyrik, inte fyller samlingarna med filosofiska trakta-ter och aforismer. I den sene diktarens blod finns endast lyrik. Delvis innebär det en hög värdering av det sena författarskapet. Detta måste läsaren acceptera. Olsson har rätt i att det är önskvärt "att utgå från dikten där den är som starkast, att förklara och förstå det som berör oss som läsare" (334, not 23). Problemet ligger i de följderna värderingen av det sena författarskapet får. Den tidige och mogna-nde Björling blir i första hand intres-

sant som en Björling på väg mot fulländningen. Exempelen är många: Björling finner "ett eget språk" (257), "ett eget uttryck som håller" (296) först sent, han är i debutsamlingen "ännu inte [...] färdig som diktare" (262). Hela resonemanget strider mot Olssons tes om poeten som oavslutat skriver dagen, mot målsättningen att rekonstruera diktens framväxt, och – viktigare – mot Björlings teser om det obegränsade och oavslutade. Det är en paradox att en diktare som skriver oavslutat skulle kunna bli färdig.

Björlings obegränsningsfilosofi har beskrivits på ett otal olika sätt, av Björling själv, av Bengt Holmqvist, av Bo Carpelan. Obegränsningstanken kan beskrivas på ett obegränsat antal sätt. Olsson gör det bra. Avsnitten om Edvard Westermarck, Jean Marie Guyau, Vilhelm Ekelund och Hans Larsson ger viktiga förutsättningar för Björlings tänkande (samtidigt som hans användning av andras tankegångar och begrepp var ytterst subjektiv). Frågan är om Björlings språk verkligen har sin grund i hans filosofi. Visst måste en förståelse av Björlings dikt inkludera hans filosofi, men är filosofin en tvingande, tillräcklig eller total grund? Till dels övertygas jag av Olsson, men ingen läsare av Björling klarar sig med obegränsningsfilosofin. Tilltalet och de av Olsson framhävda teknikerna gör mer för vår förståelse av dikten. För Olsson har Björlings egensinniga syntax och ordsprängning respektive -fogning sin grund i skärningspunkten, i övergången mellan begränsat och obegränsat. Varför måste språket brista i övergången? undrar Olsson. Här framgår att Olsson ser de filosofiska resonemangen som avgörande och styrande för Björlings språks utveckling:

Därtill kommer det avgörande för Björlings diktning: att det gängse språket för honom inte *kan* återge det obegränsade. Det förblir alltför bundet vid kategorier. Enheten kan

bara antydast genom språkets skarvar och tillkortakommanden. (32)

Det är en produktiv idé, vars anspråk på att förklara Björlings språks utveckling kan diskuteras. Olsson skriver själv att den tidiga dikten stundtals brister av "en enorm uttrycksvilja som går långt bortom orden" (72), samt diskuterar den textuella bristningens grund i Björlings (och eventuellt likaledes hans brors) sätt att tala. Uttrycksviljan hos Björling hör samman med språkets bristning, och visst argumenterar han som en uttrycksetetiker, se *text* citaten på s 56. Olsson preciserar:

I brist på bättre använder jag Björlings egen term "uttryck" och "expression", men det är inte fråga om ett direkt uttryck för ett inre självstillstånd i expressionismens mening. Det expressiva ligger i själva åtbörden, i ropet och skrivhandlingen, i dess ideellt motiverade appell. Inte i dess egenskap av att vara ett uttryck för en inre verklighet. (180)

Ingen linje kan naturligtvis renodlas, men kanhända är det olyckligt att förneka Björlings dikts karaktär av uttryck och hävda att det är Björlings filosofi som styr hans språks utveckling. Björling skriver i ett brev till Rabbe Enckell 23 november 1934: "Jag undrar om det inte är jag som egentligen kommit med 'inga' teorier. Ty jag förstår ingenting av alla dessa stridbarheter och teorier. Kritiska analyser m.m. Jag har velat uttrycka livet, och bildat mig teorier som – hjälp, och försvar." Ännu ett paradoxalt förhållande: Låt oss säga att Björlings dikt bygger på hans filosofi, som är en nödvändig förutsättning för också den sena dikten. Samtidigt är den sena dikten 'fulländad' delvis för att Björling inte diskursivt lägger ut sin filosofi. Är tänkaren Björling grunden för eller en stötesten för dikten?

Utöver analyser av de tryckta texterna har Olsson använt brevuttalanden av Björ-

ling, samt biografiska fakta, insamlade från av Erik Gamby. Frågan om hur Björlings egna kommentarer till sin dikt skall användas är principiellt intressant. Det är fascinerande att se hur mycket Björling själv kunnat styra (och fortfarande påverkar) vad som skrivits om hans dikt. De allra flesta Björling-interpretörer före 1960 har mottagit många, långa, värtaliga – och viktiga – brevkommentarer av föremålet självt. Detta har inte alltid redovisats, men Björling har så att säga suttit med facit i hand. I Björlingsamlingarna i Åbo (samt i andra arkiv och hos enskilda adressater) finns brev och brevutkast som kommenterar det mesta, för den som vill söka stöd i diktarens utsagor. Dock är de allra flesta brev relativt sena. Och här finns en viktig invändning: Är den sene Björling alltid det bästa vittnet till och den bäste bedömare av den tidiga dikten? Kan vi alltid lita på vad han på 1940- och 50-talen skriver om sin bildningsgång, läsefrukter och impulser? Jag skulle vilja föreslå en större skepsis gentemot sena uttalanden. Bl a tenderar Björling att bagatellisera sin läsning av Södergran och Diktonius, som Olsson antyder (355, not 73). Men alltför sällan uttrycker Olsson misstro gentemot Björlings tillbakablickar. Och om brevmaterial används borde åtminstone Svenska Litteratursällskapets i Finland historiska och litteraturhistoriska arkiv i Helsingfors, varifrån Björlingcitaten ovan i brev till Sven Grönvall och Rabbe Enckell hämtats, ha genomgåts. Här finns också bl a Elmer Diktonius', Cid Erik Tallqvists och *Quosegos* samlingar. Det är givetvis en annan gigantisk forskningsuppgift att gå igenom alla Björling- och Björling-relaterade brev, men att Olsson endast utnyttjar vissa arkivs brev ger boken en viss slagsida. Tyvärr kommer Olssons otillräckliga och stundtals felaktiga källförteckning att leda många forskare till fel arkiv: Flertalet av de brev som anges vara hemmahörande i Uppsala är kopior, med originalen i Åbo eller



Stockholm, några av dem finns överhuvudtaget inte i Uppsala (Dickson, Englund, Rydén, Tranströmer). Diktoniusbrevens som anges finnas i Stockholm är kopior, originalen finns i Helsingfors. Olsson skiljer inte mellan brev och kopia, man kan också misstänka att några av breven i Björling-samlingen i Åbo egentligen är brevtkast, då mottagarnas samlingar finns på annat håll (Roos i Stockholm, Dickson i Lund).

Det biografiskt-filosofiskt inriktade första kapitlet, "Aktivisten och tänkaren", bygger i de biografiska avsnitten främst på Erik Gambys undersökningar. Enligt min åsikt blir framställningen här ställvis dramatiserad och Björling en aktivist-revolutionär med "pistol på fickan", närmast ett citat av Björlings litterära aktivism tjugo år senare: "Vi skapar litteratur med revolver i fickan [...]" Arten och vidden av Björlings engagemang som tonåring är ännu okänd, men förtjänar inte att romantiseras. Och att kalla Björling "politiskt avvikande" (som Olsson gör i "Ett porträtt" i *Gunnar Björling Skrifter V*) är en mycket marginal stigmatisering (samtidigt som Björling var mycket medveten om vad som skulle kunna hända med honom om Lappo-fascismen skulle ta över helt under 30-talet).

Samtidigt som Anders Olsson alltså vill sätta dikten i centrum, kommer han in på biografiska detaljer. Bl a upplyses läsaren helt plötsligt om att en strof troligtvis "går tillbaka på ett möte med brottslingen Georg Lagus, som Björling hade ett långvarigt erotiskt förhållande med och som vid denna tid inte satt inspärrad i fängelse" (160). (I noten hänvisas till Olssons "Ett porträtt", men inte heller där får läsaren en nöjaktig förklaring till varför just Lagus och ytterligare en namngiven 'älskare' är så extra intressanta att deras namn bör yppas.) Med hjälp av brev och skvaller, kanske framförallt formuleringar från Björling-brev återkommande i kärlekslyriken, kan vi

säkert 'fastställa' vilka andra 'älskare' Björlings kärlekslyrik eventuellt "går tillbaka på" – men är detta verkligen intressant? Och kan kärleksdikter spåras till verkliga kärleksmöten? Om litteraturvetarna börjar intressera sig för korrespondenser av denna art kommer vi snart att kliva rakt in i ett annat – och förgånget – sekel. Att noggrannare kartlägga Björlings begär och dess litterära yttringar låter sig nog göras, men vi borde lämna diktarens kärleksliv i fred.

*Att skriva dagen* är ett imponerande arbete, som vittnar om en mycket stor förtrogenhet med Björlings dikt. Anders Olssons skrivsätt hjälper läsaren vidare, och endast i undantagsfall placeras Björling i traditioner som är hans dikt främmande. Björling står ju på ett märkligt sätt utanför de flesta traditionella litterära hållpunkterna. Framställningen är pedagogisk, men boken skulle ha vunnit på dels en fylligare innehållsförteckning med alla mycket informativa underrubriker, dels ett dikt- eller förstaradsregister. Att hitta tillbaka i *Att skriva dagen* är nu mycket svårt. Och det var väl inte meningen? Här och där väljer Olsson tyvärr att skriva med nöta metaforer som säger föga om den björlingska dikten "individuella egenart"; den björlingska dikten är full av "veck" och "revor". Och dikten är påfallande ofta en "allegori över sig själv" (bl a 119, 180, 285), bara undantagsvis med hänvisning till Paul de Man.

Sammanfattningsvis är helhetsintrycket mycket gott. Läsaren får en bild av hela Björlings författarskap, dess viktigaste språkliga tekniker och tematiska strukturer, samt med dess utvecklingshistoria. Tyngdpunkten på det sena författarskapet är väl motiverad, och den som vill fördjupa sig i tjugo- och trettitalsdiktningen kan gå till Carpelans avhandling. Genomgående är verkligen "dikten i centrum", och ingen Björling-forskare kommer att kunna förbise boken, samtidigt som flera av Olssons teser, uppslag

och resultat kommer att ge upphov till andra undersökningar och fortsatta diskussioner.

*Per Stam*

---

**Medverkande i detta nummer:**

**Annelie Bränström Öhman** är doktorand vid Litteraturvetenskapliga institutionen, Umeå universitet.

**Margaretha Fahlgren** är docent vid Litteraturvetenskapliga institutionen, Uppsala universitet.

**Otto Fischer** är fil.lic. och doktorand vid Litteraturvetenskapliga institutionen, Uppsala universitet.

**Eva Heggestad** är lärare och forskare vid Litteraturvetenskapliga institutionen, Uppsala universitet.

**Birgitta Holm** har en forskartjänst i jämställdhetsforskning med estetisk inriktning vid HSFR, knuten till Uppsala universitet.

**Maria Karlsson** är doktorand vid Litteraturvetenskapliga institutionen, Uppsala universitet.

**Svante Lovén** är forskare knuten till Litteraturvetenskapliga institutionen, Uppsala universitet och Idé- och lärdomshistoriska institutionen vid Göteborgs universitet.

**Håkan Möller** är fil.lic. och teol.kand. Doktorand vid Litteraturvetenskapliga institutionen, Uppsala universitet.

**Anders Ohlsson** är fil.dr, lärare och forskare vid Litteraturvetenskapliga institutionen i Lund.

**Ulf Olsson** är verksam vid Litteraturvetenskapliga institutionen, Stockholms universitet.

**Erik Peurell** är fil.lic. och doktorand vid Litteraturvetenskapliga institutionen, Uppsala universitet.

**Per Stam** är fil.lic. och doktorand vid Litteraturvetenskapliga institutionen, Uppsala universitet.

**Lisbeth Stenberg** är doktorand vid Litteraturvetenskapliga institutionen, Göteborgs universitet.

**Birgitta Thompson** är lecturer i svenska språket och litteraturen vid University of Wales Lampeter.

**Anna Williams** är forskare och lärare vid Litteraturvetenskapliga institutionen, Uppsala universitet.

ANNA WILLIAMS:

Där allting kan ses. Familjebilder hos Mare Kandre och Anna-Karin Granberg

ANNELIE BRÄNSTRÖM-ÖHMAN:

"... den vittra organisationens intelligenspinuppa". Rut Hillarp och modernismens vanartiga kvinnor

EVA HEGGESTAD:

Eva Brags *Sjelfviskhetens offer*. Följetongsberättelsen som fick raritetsstämpel

LISBETH STENBERG:

Nationen som hem. Idyll, utopi och reella kontradiktioner i Selma Lagerlöfs *Jerusalem*

BIRGITTA THOMPSON:

Victoria Benedictssons novell "Förbrytarblod"

MARGARETHA FAHLGREN:

"Att få eller inte få". Kvinnliga författare och litterära priser i Sverige 1945-1991

DEBATT:

MARIA KARLSSON:

60-talist, doktorand och feminist. Doktorander samtalar om feministisk litteraturforskning

BIRGITTA HOLM:

Kvinnor, kanon och kvalitet

RECENSIONER

POSTTIDNING  
Pris: 50 kronor