



Tidskrift för litteraturvetenskap

2026 : 1–2 | *Blå humaniora*

Sylvain Briens · Gustaf Marcus · Malin Lidström Brock · Astrid Greve Kristensen · Isi de Paula
Anna Victoria Hallberg · Viktor Emanuelsson · Kristin Ørjasæter · Magne Drangeid
Mira Magntorn · Roberto Casati · Søren Frank · Sven Anders Johansson · Ingri Løkholm Ramberg
Sara Pärsson · Caroline Bergström · Mille Breyen Hauschild · Per-Olof Erixon



TFL 2026:1-2. BLÅ HUMANIORA

Redaktörer: Gustaf Marcus & Jesper Olsson

Temareaktörer: Gustaf Marcus & Sylvain Briens

Formgivning: Svante Landgraf

Omslagsillustration: Willem Roelofs, <https://id.rijksmuseum.nl/20026183>

INNEHÅLL TFL 2026:1-2

Från redaktionen 7

Gustaf Marcus & Sylvain Briens

Inledning 9

FORSKNINGSARTIKLAR

Malin Lidström Brock

Aqueous Narration in Maja Lunde's *Blå* 20

Astrid Greve Kristensen

Vattenskräck. John Ajvide Lindqvist's *Människohamn*
and the Terror of the Ocean 34

Isi de Paula

Singing/Writing into the River. Yoik and Watery Subjectivity
in Elin Anna Labba's *Far inte till havet* 60

Anna Victoria Hallberg

Swimming as Moral Competence.

Iris Murdoch's Crest of a Wave 76

Viktor Emanuelsson

Stillastående vatten.

Steve Sem-Sandbergs *Oceanen* som hydrologisk patografi 98

Kristin Ørjasæter

I elementenes favn.

Fremstillinger av havet i 70-tallets norske barnelitteratur 122

Magne Drangeid

Økokulturell insularitet og relasjonstap i Sigbjørn Skådens *Fugl* 142

Mira Magntorn

Hills andra språk. Representationens omförhandlingar

i Carl Fredrik Hills dikter 164

GRÄNSZON

Roberto Casati

Philosophy Originates from the Sea 188

ESSÄER

Sylvain Briens

Towards a Blue Pedagogy.

Teaching and the Blue Humanities 202

Søren Frank

Dyb tid og vandets kredsløb 216

Sven Anders Johansson

Det sista. Mary Shelleys *The Last Man*

och undergångens lockelse 228

Ingri Løkholm Ramberg

”Sådan går barndommen”. Avkreftelse og opprør i oppvekstskildringene
til Tove Ditlevsen, Torborg Nedreaas og Vigdis Hjorth 246

Sara Pärsson

Gå till vardagen 258

Caroline Bergström

Flickkollektivets funktion 270

Mille Breyen Hauschildt

Det feministiske landskab bevæger sig – er litteraturens støvsugninger
og opvask nu kommet til ære og værdighed? 280

INTERVJU

Per-Olof Erixon

”Min självupptagenhet är en strängt konstnärlig arbetsmetod”:
ett samtal med Lars Gustafsson 293

RECENSIONER

Søren Frank, *A Poetic History of the Oceans* 309

Serpil Oppermann, *Blue Humanities* och Steve Mentz,
An Introduction to the Blue Humanities 315

Vera Sundin, *Diktens gyllne dar* 319

Paula Henrikson, *Poesi och geografi i människans tid* 325

Sofia Warkander, *Doubles and Troubles* 331

Daniela Lillhannus, *Unquiet Afterlives* 337

Osvald Wiklander, *Främmande fantasier* 342

FRÅN REDAKTIONEN

Välkommen till ännu ett temanummer av *Tidskrift för litteraturvetenskap*. Den här gången står blue humanities – eller blå humaniora, som vi väljer att kalla fältet – i centrum. Temaredaktörerna, Sylvain Briens och Gustaf Marcus, har försökt ta ett så heltäckande grepp som möjligt om ämnet, och det återkommer därför i såväl artiklar som essäer och recensioner.

För att visuellt skilja bidragen inom blå humaniora från numrets övriga innehåll har vi dessutom låtit dem få **en lätt blå ton**. Färgkodningen behövs nog i det här fallet för att läsaren ska kunna orientera sig i vad som annars är ett ovanligt fullmatat dubbelnummer. Sammanlagt 25 skribenter från fem olika länder har bidragit med olika typer av texter. Stort tack till er alla!

Utöver de sju artiklarna som berör blå humaniora (temablocket presenteras närmare i slutet av Briens och Marcus inledningstext) publiceras även en forskningsartikel av Mira Magntörn om hur Carl Fredrik Hills diktning etablerar ett experimentellt ”andra språk” som omförhandlar diktens representativa och estetiska villkor. Därefter följer tre essäer som behandlar centrala aspekter av blå humaniora (filosofi, pedagogik och estetik), samt en essä av Sven Anders Johansson om undergångens lockelse i vår tid, med utgångspunkt i Mary Shelleys roman *The Last Man* (1826), som i år fyller två hundra år. I år är det även tio år sedan Lars Gustafsson gick ur tiden. Det uppmärksammar vi i TfL genom att publicera en tidigare opublicerad intervju med författaren.

Magdalena Rozenberg är redaktör för den fristående essäsektionen i detta nummer. Här finns fyra bidrag på temat familj som närmar sig familjeliv, föräldraskap och vardagserfarenheter ur olika litterära och teoretiska perspektiv. Utöver allt detta bjuder numret på sju recensioner (varav två tar upp centrala titlar inom blå humaniora). Trevlig läsning!

Gustaf Marcus, Jesper Olsson & Magdalena Rozenberg

INLEDNING. BLÅ HUMANIORA

Sedan åtminstone *Robinson Crusoe* (1719) har berättelser om havet fungerat som ett medel för det moderna samhället att utforska sig självt och sina gränser: gränser mellan samhällsklasser, mot andra kulturer eller mellan människa och natur. Men om man ser bortom havet som enbart ett litterärt *tema* öppnas ett ännu vidare fält för humanistiska undersökningar. Där litteraturhistorieskrivningen länge har varit kringskuren av nationella, språkliga eller landbaserade gränser använder forskare inom blå humaniora – eller blue humanities, som fältet har kommit att kallas i den internationella forskningen – havet som en grundläggande analytisk kategori. Att läsa på öppet hav eller *off-shore*, med Steve Mentz formulering, innebär att vända bort blicken från landterritoriernas stabilitet för att utforska texter i mellanrummet mellan det kända och det okända, land och vatten, det mänskliga och det icke-mänskliga.¹ Vilka berättelser, möten och litteraturhistoriska sammanhang framträder när blicken flyttas från land till hav? Och, mer specifikt, vad händer med förståelsen av nordisk litteratur och kultur när nationella territorier ersätts av hav, kuster och maritima förbindelser? Det är några av de frågor som står i centrum i det här temanumret av *Tidskrift för litteraturvetenskap*.

Det handlar alltså inte om att behandla havet som en metafor eller tankefigur, utan om att erkänna det som en fysisk och biologisk närvaro. Att läsa med havet inbjuder till en både etisk och estetisk omprövning av våra analytiska redskap. Havet kan, som Stacy Alamo argumenterar för, utgöra en tvärgående tankekategori med potential att rita om gränserna mellan våra discipliner och mellan naturvetenskap och kulturstudier.²

Den nordiska litteraturen tycks erbjuda en särskilt fruktbar terräng för denna förskjutning. Den präglas av en lång tradition av sjöfart, maritima verksamheter och akvatiska myter. Samtidigt är dess förhållande till hav, sjöar, floder, snö och is så grundläggande att det ofta har tagits för givet och därmed också osynliggjorts. Kanske krävs just

den blå humaniorans kritiska redskap för att det ska framträda som ett studieobjekt i egen rätt. Detta temanummer tar sig an den uppgiften genom att samla flera bidrag som sträcker sig från svensk gotik till norsk barn- och ungdomslitteratur, från samisk jojk till samtida klimatfiktion, och från djup tid till science fiction.

Blå humaniora: ett framväxande fält

Steve Mentz har formulerat den mest koncisa definitionen av fältet blå humaniora som ”an off-shore trajectory that places cultural history in an oceanic rather than terrestrial context”.³ Att läsa ”på öppet hav” förutsätter enligt honom att man lämnar landbaserade kategorier (natur/kultur, territorium, kust) för att fånga havsberättelsernas särart och erkänner vattnet (sött, salt, fruset) som en socio-kulturell och miljömässig kraft som är grundläggande för mänskliga samhällen. Här studeras samspelet mellan kultur och akvatiska miljöer ur ett havs- eller vattencentrerat perspektiv och havet tolkas inte längre enbart som ett tematiskt rum för konstnärligt skapande eller som en enkel bakgrund för resor och erövringar. Det framträder i stället som en aktör i egen rätt, historisk, ontologisk och epistemisk, i litterära, miljörelaterade och identitetsskapande berättelser. I förlängningen syftar blå humaniora till att förena bidrag från litteraturvetenskap, historia, antropologi, miljöhumaniora och konst, men också från alla de naturvetenskapliga fält som utforskar havet, för att undersöka hur det akvatiska rummet formar identitet, makt och kunskapsproduktion.

Fältet spåras ofta tillbaka till 90-talets ”oceaniska vändning” som Paul Gilroy inledde genom att ersätta nationen eller kontinenten med havet som grundläggande analysenhet i *The Black Atlantic* (1993). Denna utveckling fortsatte senare i vad som kom att kallas ”oceanic studies” eller ”critical ocean studies”, som synliggjorde hur urfolkskunskap hade exkluderats ur kunskapsproduktionen om de marina miljöerna.⁴ Metodologiskt har fältets framväxt gett upphov till en ”amfibisk forskning”, en formulering som parallellt har föreslagits av Melody Jue och Søren Frank. Den senare talar i *A Poetic History of the Oceans* (2022) – ett forskningsarbete som recenserar i det här numret av Viktor Emanuelsson – om en ”amphibian compara-

tive approach”. Det är en form av läsning som är uppmärksam på havsmiljöernas särdrag på alla djup (grunda, pelagiska, abyssala) och som samtidigt kan omfatta livet på och under vattnet, det mänskliga och det icke-mänskliga, det organiska och det oorganiska.⁵ Denna amfibiska kritik ansluter till Philip Steinbergs och Kimberley Peters ”wet ontology”, enligt vilken tänkandet med havet, i dess materialitet, rörelse och temporalitet, öppnar för nya perspektiv som inte kan utvecklas om man stannar på land.⁶ Så definierad innebär blå humaniora inte bara ett nytt studieobjekt, utan också en ny kritisk praktik: att läsa och tänka litteraturen med havet.⁷

Det främsta målet med det här temanumret är att bidra till att etablera blå humaniora i den nordiska litteraturvetenskapen. (I detta sammanhang vill vi även uppmärksamma den kommande antologin *The Sea in Nordic Literature: Oceanic Criticism and Blue Humanities* [2026], redigerad av Frederike Felcht, Søren Frank och Katie Ritson, som är den första samlade litteraturhistoriska undersökningen av det nordiska havet, från Östersjön till Arktis.⁸) Perspektivet är ovanligt fruktbart, menar vi, eftersom de nordiska kulturerna historiskt har formats av havet och av maritima förbindelser på ett både djupgående och särpräglat sätt. En avgörande del av Sveriges, Finlands och Danmarks historia är knuten till Östersjön; havet utgjorde länge tyngdpunkten för ländernas ekonomiska och kulturella utbyten, organiserade inte minst kring Hansans handelsvägar. Norge har i stället riktat blicken mot Nordatlanten, som dess fiskeekonomi och senare utvinning av kolväteresurser är beroende av (se Kristin Ørjasæters artikel om havets förändrade betydelse under den norska efterkrigstiden). Island, Grönland och Färöarna präglas, å sin sida, av en särskild ö-identitet, där havet snarare konstituerar än avgränsar territoriet.⁹

Vikingakulturens spridning kan i stor utsträckning tillskrivas de skandinaviska folkens skicklighet som sjöfarare under medeltiden, vilket inte minst de isländska sagorna vittnar om. För att nämna ett exempel bygger Vinlandssagorna (ca 1300) på berättelsen om en färd över Nordatlanten till Newfoundlandss kust. Denna marina genealogi pekar på behovet av en ny havscentrerad historieskrivning, ett arbete som till stora delar återstår att göra. Søren Frank har tagit ett viktigt steg i den redan nämnda *A Poetic History of the Oceans*,

där han bland annat sammanför den isländska sagolitteraturen med modernare skandinaviska författare, från Jonas Lie och Holger Drachmann till Jens Bjørneboe och Siri Ranva Hjelm Jacobsen. Den nordiska litteraturens kanske mest emblematiske text, H.C. Andersens *Den lille havfrue* (1837), är trots allt en berättelse som bokstavligt har havet som sitt element – ett faktum som antyder vilken stark närvaro det maritima har i den nordiska kanon.

Denna nordiska maritima identitet har också en ekonomisk och kolonial historia som den samtida litteraturen fortsätter att undersöka. Carsten Jensens roman *Vi, de drunknede* (2006) skildrar exempelvis tre generationer sjömän från en liten dansk ö i Östersjön, vars hela tillvaro utspelar sig till havs. Den nordiska maritima identiteten ingår även i en lång idéhistoria, vilket framgår av de norska forskarna Ellen Krefling och Gard Paulsens nyutkomna bok *Havet, en idéhistorie* (2025). Krefling och Paulsen skildrar hur vi i Nord-europa har beskrivit, exploaterat och juridiskt reglerat havet, med exempel som sträcker sig från kolonisatörer och fritidsseglare till sjöodjur och tankerfartyg.

Idag befinner sig dock denna maritima ordning under snabb förändring. Framför allt den globala uppvärmningen håller på att förändra själva förhållandet mellan hav, is och land i norr. Hester Blum har beskrivit denna utveckling som en ”atlantifiering” av Arktis: när havsisen drar sig tillbaka blir Norra ishavet alltmer sammanbundet med Atlantens ekologiska, ekonomiska och kulturella system.¹⁰ Förändringen är emellertid inte enbart biogeofysisk. Forskarna som samlas i Klaus Dodds och Sverker Sörlins antologi *Ice Humanities: Living, Working, and Thinking in a Melting World* visar på olika sätt hur kryosfärens erosion också aktualiserar frågor om kultur, kunskap, erfarenhet och livsformer.¹¹ Isen kan här förstås som både materiell miljö och som kulturell bärare av minne och identitet. Mot denna bakgrund är det knappast förvånande att forskningsfält som *arctic humanities* och *ice humanities* har vuxit fram i blå humanioras närhet. Nicole Waller har exempelvis argumenterat för att Arktis bör förstås genom sina oceaniska förbindelser snarare än som en isolerad nordlig periferi.¹² När Norra ishavet förändras blir det därmed också nödvändigt att ompröva de berättelser genom vilka Norden har föreställt sig havet, isen och den egna identiteten.

I den samtida nordiska kulturen utmanas inte minst föreställningen om Norden som en idyllisk välfärdsmodell av de miljökriser som klimatförändringarna har framkallat. Berättelser om kollaps och ekologiska dystopier hör till dess mest fruktbara uttryck. Den danska tv-serien *Familier som vores* (2024) av Thomas Vinterberg och Bo Hr. Hansen erbjuder här ett slående exempel. Serien föreställer sig ett Danmark som översvämmats av stigande hav och tvingats evakueras hela sin befolkning, som i sin tur har blivit flyktingar. Denna omkastning sätter bilden av ett föregångsland i fråga om mottagande och social trygghet på prov.

Detta nummer av TFL undersöker hur framför allt den nordiska litteraturens maritima särart kan förstås i ljuset av samtidens akuta miljöförändringar, från smältande isar till stigande havsnivåer. De samlade bidragen undersöker en företrädesvis nordisk föreställningsvärld där närheten till hav, sjöar, floder, snö och is har format en särpräglad estetik. Här står vattnets materialitet – ibland fast, ibland flytande – och erfarenheten av immersion i centrum för de litterära verkens sätt att gestalta människans förhållande till sin omgivning.

Men utöver den estetiska analysen handlar det också om att föra en etisk diskussion om vattnets agens. Blå humaniora står här i nära dialog med den samtida ekokritiken. Den gör, med Sidney Dorbrins formulering, ekokritiken blå genom att förskjuta den traditionellt landbaserade och pastoraliska disciplinen (där naturen betraktas från ängen, skogen eller trädgården) mot havet.¹³ Inför akvatiska miljöer som försvagats av den ekologiska krisen föreslår Serpil Oppermann i hennes introduktion till fältet (som i det här numret recenseras av Susanna Lidström) att blå humaniora kan utgöra en uppmaning att överge ett antropocentriskt tänkande till förmån för en humanvetenskaplig diskurs som uppmärksammar vattnets inneboende materialitet och agens.¹⁴

Dialogen mellan blå humaniora och ekokritiken förs just nu på flera arenor. Som exempel kan forskningsprogrammet *Sea More Blue* nämnas. Det lanserades 2022 och samlar ett internationellt nätverk av forskare kring blå ekopoetik och blå ekokritik. Programmet stod bland annat i centrum för den tionde kongressen för European Association for the Study of Literature, Culture and Environment (EASLCE), som organiserades av Bénédicte Meillon i Perpignan i juni

2024. Här är förhoppningen att mötet mellan blå humaniora och ekokritik kan erbjuda fruktbara analytiska redskap för att undersöka frågor om kollektivt ansvar för de akvatiska ekosystemen.

Vattnets föränderlighet, dess förmåga att övergå från is till våg, från flod till ånga, från stilla dyning till brytande våg, inspirerar till ett rörligt tänkande. Att tänka med vattnet är att acceptera det instabila och föränderliga som analysens själva utgångspunkter och att vara beredd att omdefiniera litteraturhistorieskrivningens nedärvda ramar. Detta nummer vill förmedla denna rörlighet till läsaren: det är ingen avslutad helhet, utan en inbjudan att läsa ”på öppet hav” och fortsätta färden *off-shore* genom den nordiska litteraturen.

Presentation av temanumret

I det här numret av TfL har temablockets bidrag fått en lätt blå ton för att tydligare skilja dem från numrets övriga texter. Samtidigt löper temat genom hela numret, från de vetenskapliga artiklarna till essäerna och recensionerna, i syfte att belysa det ur så många perspektiv som möjligt. Först ut är Malin Lidström Brock med en läsning av Maja Lundes *Blå* (2017), där vattnet förstås som en narrativ princip snarare än enbart som motiv eller symbol. Med vad hon kallar ”blå narratologi” (”blue narratology”) som teoretisk utgångspunkt visar hon hur strömmar, tidvatten, torka och vattenbrist formar romanens struktur. Ett liknande intresse för vattnets agens återkommer sedan hos Astrid Greve Kristensen, som i sin analys av John Ajvide Lindqvists *Människohamn* (2008) visar hur den idylliska bilden av den svenska skärgården omformas genom en akvatisk kosmologi där havet framträder som en autonom och destruktiv kraft.

I den tredje artikeln förs frågan om icke-mänsklig subjektivitet vidare av Isi de Paula, som analyserar Elin Anna Labbas *Far inte till havet* (2024) utifrån den ontologiska vändningen och samisk kosmologi. I stället för att betrakta Stora Luleälvens subjektivitet, minne och agens som metaforiska argumenterar de Paula för en bokstavlig läsning av dem. Jojken kan därmed förstås som ett interspecifikt språk som upprättar förbindelser mellan mänskliga och icke-mänskliga subjektiviteter.

Hos Anna Victoria Hallberg förskjuts perspektivet från vattnets

subjektivitet mot den personliga och kroppsliga erfarenheten av att befinna sig i havet. Med utgångspunkt i Iris Murdochs *The Sea, the Sea* (1978) visar hon hur simmandet fungerar som en moralisk praktik, nära förbunden med Murdochs idé om att träda ut ur jagets begränsningar och rikta uppmärksamheten mot världen. Också i Emanuelssons läsning av Steve Sem-Sandbergs *Oceanen* (2022) står den mänskliga kroppen i intim förbindelse med olika typer av vatten. Genom begreppet ”hydrologisk patografi” analyseras Rousseaus urinretention i romanen som en sjukdomsberättelse som samtidigt synliggör kroppens porositet och människans sårbara beroende av planetära vattenkretslopp.

Ett mer historiskt perspektiv på den nordiska relationen till havet återfinns hos Kristin Ørjasæter, som för samman blå humaniora och barnlitteraturforskning i en studie av Alf Kvasbøs *Storm* (1973) och Arvid Hanssens *Kaldt hav* (1978) som maritima varianter av robinsonaden. I *Kaldt hav* framträder Nordsjön framför allt som ett dödligt hot, medan *Storm* omformulerar robinsonadens idé om mänsklig bemästring: här uppstår i stället en porös och frigörande förbindelse mellan kropp, teknik och naturelement. Temablockets sista artikel för perspektivet ännu längre från fastlandet: Magne Drangeid läser Sigbjørn Skådens science fiction-roman *Fugl* (2019) som en berättelse om ekologisk och kulturell isolering, där den främmande planeten Heim framträder som en ”planetarisk ö”. Genom att kontrastera romanen med Cervantes *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* (1617), en intertext som aktualiseras av Skåden, framstår *Fugl* som en allegori över människans sårbarhet när banden till andra livsformer bryts.

Utöver de sju forskningsartiklarna publicerar vi även tre essäer som tar upp viktiga aspekter av blå humaniora. I sin essä ”Philosophy Originates from the Sea”, låter Roberto Casati Sokrates föra ett fiktivt samtal med en sjöfarare på en resa över Medelhavet och undersöker hur erfarenheten av att navigera på havet kan ha gett upphov till några av filosofins mest grundläggande frågor om kunskap, perception, identitet och språk. I ”Dyb tid og vandets kredsløb” visar Søren Frank, med Johannes V. Jensen som exempel, hur litteraturen kan gestalta geologiska tidsskalor genom vattnets kretslopp. Sylvain Briens, slutligen, utgår från en tvärvetenskaplig kurs vid Sorbonne,

där kemi- och litteraturstudenter arbetade tillsammans, för att diskutera hur havet kan bli utgångspunkt för en ”blå pedagogik” som förenar naturvetenskapliga och humanistiska kunskapsformer.

I den avslutande recensionsdelen har Viktor Emanuelsson bidragit med en recension av Søren Franks *A Poetic History of the Oceans* och Susanna Lidström med en samlingsrecension av Oppermanns och Mentz översiktsverk över fältet blå humaniora.¹⁵

Noter

- 1 Steve Mentz, ”Blue Humanities,” i *Posthuman Glossary*, Rosi Braidotti & Maria Hlavajova red. (London: Bloomsbury, 2018), 69.
- 2 Stacy Alaimo, ”Introduction: Science Studies and the Blue Humanities,” *Configurations: A Journal of Literature, Science, and Technology* vol. 27 (2019:4), 429–432, <https://doi.org/10.1353/con.2019.0028>.
- 3 Mentz, ”Blue Humanities,” 69.
- 4 Elizabeth M. DeLoughrey, ”Toward a Critical Ocean Studies for the Anthropocene,” *English Language Notes* vol. 57 (2019:1), 21–36, <https://doi.org/10.1215/00138282-7309655>; Elizabeth M. DeLoughrey, *Allegories of the Anthropocene* (Durham: Duke University Press, 2019), <https://doi.org/10.1215/9781478005582>.
- 5 Søren Frank, *A Poetic History of the Oceans: Literature and Maritime Modernity* (Leiden/Boston: Brill, 2022), 11–47, <https://doi.org/10.1163/9789004426702>. Om ”amfibisk forskning”, se även Melody Jue, *Wild Blue Media: Thinking through Seawater* (Durham: Duke University Press, 2020), <https://doi.org/10.1515/9781478007548>.
- 6 Philip Steinberg och Kimberley Peters, ”Wet Ontologies, Fluid Spaces: Giving Depth to Volume through Oceanic Thinking”, i *Environment and Planning D: Society and Space* vol. 33 (2015:2), 247–264, <https://doi.org/10.1068/d14148p>; Kimberley Peters och Philip Steinberg, ”The Ocean in Excess: Towards a More-than-wet Ontology”, *Dialogues in Human Geography* vol. 9 (2019:3), 293–307, <https://doi.org/10.1177/2043820619872886>.
- 7 Sylvain Briens, ”Introduction aux Humanités bleues. Lire et penser la littérature avec la mer”, i *Nordic Journal of Francophone Studies/Revue nordique des études francophones* vol. 8 (2025:1), 89–101, <https://doi.org/10.16993/rnef.157>.
- 8 Se förlagets presentationstext: <https://www.routledge.com/The-Sea-in-Nordic-Literature-Oceanic-Criticism-and-Blue-Humanities/Felcht-Frank-Ritson/p/book/9781041089391>, hämtad 2026-07-15. Bland tidigare bidrag till fältet i en svensk kontext kan flera titlar nämnas: Malin Löf Nyqvist, *Hundraårsflöden. Översvämningskildringar i svensk samtidsprosa* (Umeå: Umeå universitet, 2023); Johanna Lindbo, ”Med bråddjupt vatten under huden. Hydrologiska kroppar och femininitet i svenskspråkig prosa från Trotzig till Lee”, i *Sammlaren* vol. 142 (2021), 133–160; Jenny Jarlsdotter Wikström, *Materiella vändningar. Läsningar av Parland, Lispector, Berg och Byggmästare* (Umeå: Umeå universitet, 2020); AnnaCarin Billing, ”Water as Motif, Metaphor, and Matter in Kerstin Ekman’s novel *The Spring*”, i Ingemar Haag, Karin Molander Danielsson, Marie

- Öhman och Torsten Päpłow red., *Perspectives on Ecocriticism: Local Beginnings, Global Echoes* (London: Cambridge Scholars Publishing, 2019) och Åsa Nilsson Skåve, "Katastrofer vid vatten. Maktstrukturer och tidslager i två svenska Norrlandsromaner", i *Tidskrift för Litteraturvetenskap* vol. 49 (2019:1), 51–59.
- 9 Se Sylvain Briens, "Lettres de l'océan arctique. Joan Naviyuk Kane et Kenneth White et les humanités bleues", i *Littoral* vol. 19 (2025), 139–145.
 - 10 Hester Blum, "Atlantification: Facing the Atlantic from the Arctic – A Provocation", i *Atlantic Studies* vol. 21 (2024:2), 192–194, <https://doi.org/10.1080/14788810.2023.2287277>.
 - 11 Klaus Dodds och Sverker Sörlin red., *Ice Humanities: Living, Working, and Thinking in a Melting World* (Manchester: Manchester University Press, 2022).
 - 12 Nicole Waller, "Connecting Atlantic and Pacific: Theorizing the Arctic", i *Atlantic Studies* vol. 15 (2018:2), 256–278, <https://doi.org/10.1080/14788810.2017.1387467>.
 - 13 Sidney I. Dobrin, *Blue Ecocriticism and the Oceanic Imperative* (New York/London: Routledge, 2021), <https://doi.org/10.4324/9780429456466>.
 - 14 Serpil Oppermann, *Blue Humanities: Storied Waterscapes in the Anthropocene* (Cambridge: Cambridge University Press, 2023).
 - 15 Se även Viktor Emanuelssons för temat relevanta recension av Frits Andersens *Underværker. Fortællinger om havets vidundere* (2023) i *Tidskrift för litteraturvetenskap* vol. 54 (2024:1), 184–190.

FORSKNINGS- ARTIKLAR

MALIN LIDSTRÖM BROCK

AQUEOUS NARRATION IN MAJA LUNDE'S *BLÅ*



TFL 2026:1–2. BLÅ HUMANIORA

DOI: <https://doi.org/10.54797/tfl.v56i1-2.63412>

ISSN: 2001-094X

Copyright © 2026 Author(s). This is an open access article distributed under the terms of the Creative Commons CC-BY 4.0 License (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>)

Climate fiction has become an increasingly visible strand of contemporary Nordic literature, with Norwegian author Maja Lunde among its best-known representatives.¹ *Blå* is the second title in her quartet of speculative novels and has established itself as a frequently read and taught climate novel.² It circulates widely in Nordic educational settings, where it is often used to address topics such as climate anxiety and ecological responsibility.³ Lunde's novel has also generated a small body of ecocritical scholarship. Juliane Egerer reads it as an "ecological elegy," while Matthew Whittle situates it in discussions of climate migration.⁴ Like several recent Nordic novels concerned with environmental crisis, *Blå* centers on water and ecological instability.⁵ In Lunde's case, the novel combines a speculative future with contemporary ecological concerns. It follows two intertwined stories presented in alternating chapters: that of a retired Norwegian climate activist, Signe, who is sailing across the Atlantic Ocean in 2017, and that of a father and daughter, David and Lou, who flee wildfire in a drought-stricken France in 2041 and end up in a refugee camp. The two storylines gradually draw together and link personal grief and loss to climate change and water scarcity.

Water plays a central role in Lunde's novel and existing criticism has largely approached this topic in symbolic or thematic terms. I instead approach water as a narrative principle. The most sustained engagement with water as a nonhuman force in *Blå* to date comes from Călina-Maria Moldovan, whose new materialist and posthumanist reading of Lunde's novel ascribes affective force to water-scapes.⁶ Building on Moldovan's observation that water in Lunde's novel exceeds a purely symbolic function, I shift the focus toward the

ways in which various hydrological conditions shape narrative form.⁷ To examine how water informs the novel's structure, I draw on what I describe as a 'blue' narratology, a narratological approach informed by blue humanities thinking.⁸ Without suggesting that water is a 'storyteller' in any literal sense, I seek to trace how hydrology helps organize narrative progression in ways conventionally attributed to characters.⁹ Various forms of water in *Blå* influence the movement of characters and shape the conditions under which they act, particularly through tides, currents, drought and other hydrological processes.

In what follows, I outline the theoretical framework through which I examine the narratological role of water, then turn to close readings of the novel's two timelines as shaped by different hydrological conditions, before considering how water ultimately brings the two narratives into contact.

Blue Narratology

Contemporary blue humanities scholars have described oceans and other waterscapes as environments that unsettle land-bound perspectives, which have traditionally shaped how stories and worlds are conceived.¹⁰ For human geographers Philip Steinberg and Kimberley Peters, the ocean is not a passive backdrop to human life but an active environment that generates spatial and social possibilities.¹¹ In line with, among others, Steve Mentz and Serpil Oppermann, I extend blue humanities' preoccupation with the ocean to other waterscapes and hydrological forms, such as rivers, glaciers and fog, as well as to water scarcity and drought.¹² Together, these perspectives support a reading that entails "thinking with water," to borrow a term from Oppermann.¹³ Such thinking foregrounds how environmental conditions influence both narrative action and narrative form.

Approaching water from a narratological perspective makes it possible to examine how various hydrological conditions shape storytelling itself. Water, I suggest, informs the novel's themes and narrative organization by influencing both events and their presentation. To clarify this claim, I draw primarily on Gérard Genette's distinction between story, understood as the chronological sequence of events,

and narrative discourse, understood as their organization and presentation in the text.¹⁴ Lunde's narrative discourse produces tension and meaning through variations in narrative duration that alter the pacing. As Genette observes, the representation of events can speed up, slow down, pause or compress.¹⁵ These shifts, often associated with human agency, can also be influenced by nonhuman forces. In *Blå*, varying water conditions influence both narrative duration and the progression of events.

As Peter Brooks argues, narratives are propelled by desire for an anticipated ending, with characters acting as agents moving toward an imagined endpoint.¹⁶ Lunde complicates this notion, as her characters move through conditions influenced by water. Storms and tides influence the present-day storyline, while water scarcity governs events set in the future. In both cases, narrative movement follows water's presence or absence, its flow or withdrawal, in interaction with the protagonists' intentions. In this sense, *Blå* exemplifies what I refer to as an aqueous narrativity. I use this term for a narrative in which water provides much of the momentum and direction conventionally associated with characters' actions.

Read through this lens, water can be seen to operate at three narratological levels. At the level of story, hydrological conditions function as causal forces that set events in motion or bring them to a halt. At the level of narrative discourse, changes in water's presence or absence shape narrative duration, altering the pace at which events are narrated. Finally, at the level of macro-structure, hydrological circulation brings into contact the novel's two timelines. The connection between these timelines depends on the circulation of water across time and space, mirroring the cyclical processes that structure the novel as a whole. In the following section, I turn to the first of the two storylines to show how water's mobility and volatility shape both narrative progression and duration.

Following the Water

From the outset, *Blå* establishes water as the force that sets events in motion. Signe's storyline is organized around water's movement and the hydrological conditions it produces. The opening page declares

that “ingenting stoppet vannet” and traces water from mountain snow to fjord and cloud, foregrounding water as a circulating system that both precedes and outlasts human intention.¹⁷ This circulation is echoed at the level of narrative discourse, as the narrative repeatedly returns to the Norwegian village Ringfjorden through Signe’s memories. A similar pattern appears at the level of story. Signe’s return to Ringfjorden resembles the cyclical motion of water. Years earlier, she left after failing to prevent the diversion of two local waterfalls to hydropower. Now she comes back because those same waters are again being commodified. Her former partner Magnus is cutting ice from the shrinking Blåfonna glacier and exporting it abroad, prompting her to act. Water provides both the rationale and the direction for her journey; she travels because water is being redirected and altered by human interventions.

In an act of defiance, Signe steals twelve containers filled with glacier ice from Magnus’s installation and the ocean becomes her only means of escape. Her decision to disappear by boat is dictated by what water makes possible. The ocean allows her to leave the fjord unnoticed and renders her effectively untraceable. It also provides the route by which she hopes to confront Magnus, now retired in Bordeaux. The ocean, however, is not a passive environment. As soon as Signe leaves the harbor, she relinquishes control to the wind and the current, and her progress toward France is repeatedly diverted by the weather and the sea conditions. Each deflection carries narrative consequences. During a severe storm, her immediate goal is temporarily abandoned as the boat pitches and threatens to sink. To save herself and the boat, her attention collapses to what can be done minute by minute: “Hele verden ruller, det finnes ingenting som ikke beveger seg, ingenting som står stille, jeg må rulle med, kan ikke kjempe imot.”¹⁸ The novel’s pacing tightens accordingly. Long, reflective passages over several chapters give way to rapid descriptions within a single chapter, as the storm alters both Signe’s actions and the narrative tempo. For Steve Mentz, maritime environments are defined by “radical instability,” a condition that resists fixity and control.¹⁹ Here, that instability registers formally as Signe’s attention narrows to the immediate demands of survival amid shifting hydrological forces.

Periods of calmer sea create a different narrative effect. When

the storm subsides and the sea flattens, forward motion becomes smoother and more expansive. The novel uses these moments to open up space for reminiscence. Signe finds time to reflect on her past relationship with Magnus and the environmental activism that once united them. These recollections do not appear arbitrarily but emerge when water withdraws its pressure on her and allows introspection. More narrative space is devoted to reflection, allowing single days to unfold across multiple pages as the narration shifts from external action to memory. Water sets the temporal terms under which Signe's reflection and action unfold. Hydrological rhythms in the form of stillness and storm shape whether attention turns inward toward memory or outward toward immediate action. From a blue humanities perspective, this alternation between stillness and storm exemplifies how maritime environments generate nonlinear and contingent temporalities.²⁰

The direction of Signe's journey is likewise shaped by hydrological processes. Signe's intention remains stable throughout her chapters; she wants to deliver the ice to Magnus in Bordeaux as an indictment of what she sees as his complicity in a crime, yet she travels only where water permits. When wind and current push her off course, she adjusts to the direction they allow. When fog obscures her view of the British coastline, she waits rather than risks grounding. When waves batter her sail, she reefs canvas and slows her speed. Over time, a pattern emerges. Signe's intention directs the journey, but not its course. Brooks's account of narratives as propelled by desire, with characters acting as engines of forward motion, is complicated in this storyline. Signe's journey reveals the limits of a model in which character desire alone drives narrative progression. While that desire gives her journey its direction, the movement of water shapes when and how it can be acted upon.

Water also shapes space and scale in the novel, which aligns with the idea that oceanic environments demand modes of perception different from those shaped on land. Signe's encounter with a finback whale surfacing beside the boat interrupts the novel's forward movement and repositions her within a larger ecological system, while simultaneously reminding her of her smallness within the planetary hydrosphere: "Jeg er et kryss på et kart, en prick på en overflate,

ubetydelig, nesten usynlig, slik vi alle er, for på avstand, ovenfra, forsvinner hver og en av oss, fra verdensrommet er det vannet man ser, havet, skyene, dråpene som gir jorda liv.”²¹ The encounter with the whale changes the narrative’s frame of perception. The whale demands nothing from Signe, yet its presence suspends action and opens a space in which the nonhuman world briefly becomes the point of orientation. At this moment, water and the world it supports shape what comes into view. They redirect narrative attention, shifting the frame of reference from Signe’s immediate concerns to the larger ecological systems in which she is embedded.²²

Signe’s arrival in Bordeaux makes visible the tension between water’s mobility and human efforts to control it. Until the tide turns, she cannot dock her boat. As she waits for the incoming tide, she remarks that “månen styrer oss,” acknowledging that human movement remains dependent on environmental forces beyond individual control.²³ Once she enters the canal that will lead her to Magnus, she finds the stillness around her suffocating. Magnus, meanwhile, has built his career on the assumption that water can be captured and turned into economic value, first through hydropower development, later through glacier export. Signe’s sailing, by contrast, depends on water’s openness and movement. Even the stolen ice she transports is unstable; by the time she reaches her destination it has melted.

The reunion with Magnus that follows, though emotionally charged, does not function as the narrative endpoint toward which Signe’s journey has seemed to move. There is no confrontation between them that alters the course of events. The journey has brought Signe to the point where the ice returns to land-based circulation, completing the trajectory that has guided her storyline from the outset. The significance of that movement, however, emerges fully only in relation to the novel’s parallel narrative.

Waiting for Water

Where Signe’s chapters develop through moving water, the novel’s other storyline unfolds under conditions of drought. Set in a future southern France where water scarcity and heat have resulted in infrastructural collapse, the second storyline in *Blå* follows David and

his young daughter, Lou, as they attempt to survive in a landscape shaped by a lack of water. Before a wildfire destroys their hometown, David's work at a desalination plant buys him and his family time. As long as fresh water can still be produced, they can remain where they are. Once drought renders the infrastructure fragile and fire overwhelms the plant, however, the family must flee. In the chaos that follows, David and Lou become separated from David's wife and their son. When water stops arriving in the refugee camp where David and Lou end up, they are forced to move again. In both instances, the availability of water determines when characters can remain in place and when displacement becomes necessary.

David and Lou's first displacement forms part of a broader reorganization of movement across Europe, where access to water increasingly determines who may remain in place and who is forced to move. In the refugee camp to which David and Lou arrive, access to water is the organizing principle of everyday life. Upon arrival, they discover that the water they had imagined would be freely available there is tightly rationed. Laundry and bathing are permitted only once a week. Drinking water, too, is limited. David captures the extent to which water dominates daily life when he reflects that: "Jeg våkna og tenkte på vann. Drakk noen få lunkne dråper. Sparte til Lou. Jeg sovna og tenkte på vann."²⁴ Water shapes both what the characters do and where they can go. With insufficient resources to travel far beyond the camp, movement becomes constrained and directionless. When David and Lou venture outside the camp, David observes that "det var ingenting å gå mot, ingenting å feste blikket på."²⁵ In the absence of water, space ceases to function as navigable territory. Rather than connecting places, water scarcity constrains physical mobility and narrows the range of possible actions that David can take.

Water scarcity also shapes narrative tempo. As in Signe's storyline, changing water conditions regulate the pace at which events unfold. Camp life is characterized by repetitive acts of waiting that create an iterative routine, returning the narrative to the same activities day after day. Daily life condenses to queuing for food, checking for news of missing family members and waiting. The resulting rhythm slows narrative progression and produces a cyclical temporality. As

elsewhere in the storyline, this rhythm is periodically interrupted by hydrological crises. After Lou accidentally drinks contaminated water, her worsening dehydration accelerates the narrative as waiting gives way to emergency. Like the earlier flight from their hometown, Lou's dehydration interrupts the routine of camp life and accelerates the narrative. Once she recovers and can drink again, the storyline returns to the slower rhythm that characterizes life in the camp.

The temporary stasis of camp life proves short-lived. As water supplies fail, waiting once again gives way to displacement and the narrative resumes its forward momentum. Marguerite, who has already survived the collapse of another camp, warns David that the first sign of failure is when supplies stop arriving, a prediction that proves correct. When the camp catches fire and the remaining water reserves are exhausted, David is forced into a decision. Without water, the camp no longer functions as a holding space. During an earlier walk outside the camp, David and Lou have discovered Signe's abandoned boat in Magnus's garden. When the camp runs out of water and life there becomes untenable, this discovery gives direction to their flight. The departure from the camp marks the storyline's first significant expansion beyond the camp's confined space. The boat belongs to another hydrological world, one that presupposes open water and the ability to travel. Rather than returning the characters to open water, however, the boat leads them to an empty riverbed and a dried-up canal that once "delte Frankrike, men bandt havene sammen, Atlanterhavet og Middelhavet."²⁶ Nevertheless, the river and canal retain the shapes of water, preserving a cartography designed for water even after the water itself has disappeared.

The discovery of Signe's boat transforms displacement into a new form of anticipation centered on the future return of water. With the help of others from the now defunct camp, David hauls Signe's boat into the empty canal bed, hoping that future rainfall will eventually carry it to the sea. The boat remains a remnant of the watery world from which it originated, even as it rests in a landscape defined by absence. Unlike Signe, who moves toward a concrete destination, David must orient himself toward a hydrological event in the future. The canal preserves a route toward the sea, even though the water required to activate it is absent. In this way, narrative desire is redi-

rected toward an imagined future structured around rain.

The novel's closing chapters focus on the prospect of water's return. Just as the limited water in Magnus' house is about to run out, Marguerite discovers the containers with glacier water that Signe and Magnus buried in the garden decades earlier. The discovery links the novel's two storylines through the water that Signe transported to the south of France. In addition, it temporarily restores the possibility of survival. Rain emerges as the most explicit expression of this possibility, first through David and Marguerite's imagined sense of a change in the air and later through a shared vision of water filling the canal and carrying the boat toward the sea. Whether this rain ever arrives remains unresolved in the novel. Structurally, the narrative shifts from near drought-induced stasis toward the prospect of renewed movement, now oriented toward the anticipated return of water rather than escape from the threat of dehydration. By orienting its final pages toward rain and the anticipated return of water, *Blå* also reasserts the cyclical hydrological processes from its opening pages. Whereas Signe's storyline develops through water in motion, David's unfolds through its scarcity and becomes oriented toward its anticipated return. In both storylines, however, water shapes the course of events, while hydrological circulation connects the two narratives at the level of the novel's macro-structure.

Confluence

Throughout this article, I have traced how water informs the organization of narrative in *Blå*. Different hydrological conditions influence events in the novel, but also help determine when and how narrative progression becomes possible. Moving water, water scarcity and the anticipation of water's return each give rise to distinct narrative patterns. Hydrological conditions influence what characters can do and when the narrative can move forward, without constituting a narrating agency in themselves. In this way, Lunde imagines a story world in which environmental processes increasingly set the terms of human life.

This resolution to the novel departs from conventional narrative closure. As Frank Kermode argues, endings give shape and meaning

to what precedes them.²⁷ In *Blå*, Signe arrives at Magnus's house, as David and Lou do decades later, yet these moments of arrival do not in themselves produce a sense of an ending. According to Brooks, narratives are driven by desire for an anticipated ending. In *Blå*, that desire extends beyond Signe's and David's respective quests. Rather than resolving it through the completion of those journeys, the novel redirects desire toward the anticipated return of water. The glacier water that sustains David, Lou and Marguerite offers a temporary reprieve, but not a final resolution to their lack of water. Instead, the novel's closing vision of rainfall and a boat carried toward the sea points toward a future hydrological event that remains beyond the novel's final page. The ending thus offers a reconfigured teleology, in which narrative direction is organized around the possibility of water's return rather than the completion of the protagonists' quests.

In this article I have approached thinking with water in a formal sense, as a way of describing how hydrological conditions help shape narrative organization. In line with Moldovan, I view narratives as inevitably anthropocentric forms of sense-making, yet my reading of *Blå* suggests that environmental processes can still influence the conditions under which narrative develops.²⁸ This results in an aqueous narrativity in which various hydrological conditions shape the novel's spatial and temporal logic alongside the actions and intentions of its characters. In this respect, *Blå* suggests that environmental change may influence narrative organization as well as thematic representation.

Noter

- 1 Emmi Itäranta, "The Arctic on Fire: A Nordic Perspective on Climate Fiction," retrieved 2026-05-29, <https://climate-fiction.org/2021/07/13/the-arctic-on-fire-a-nordic-perspective-on-climate-fiction-by-emmi-itaranta/>
- 2 Maja Lunde. *Blå* (Oslo: H. Aschehoug & Co., 2017). The other titles in the quartet are *Bienes historie* (Oslo: H. Aschehoug & Co., 2015); *Przewalskis hest* (Oslo: H. Aschehoug & Co., 2019); and *Drømmen om et tre*. (Oslo: H. Aschehoug & Co., 2022).
- 3 *Blå* also appears in Nordic educational research. See Maria Persson, "Framtidens svensklärare och ekokritiska perspektiv på klimatkfiction," *HumaNetten* 54 (Spring 2025), 87-112, <https://doi.org/10.15626/hn.20255405>; and Sissel Furuseth, "Bærekraftdilemmaer i Maja Lundes klimaromaner", in *Fortellinger om bærekraftig utvikling: Perspektiver for norskfaget*, edited by Marcus Axelsson

- and Barbro Bredesen Opset (Oslo: Scandinavian University Press, 2021), 85–102, <https://www.scup.com/doi/10.18261/9788215050089-2021-04>.
- 4 Juliane Egerer, “Facing Planetary Ecocide, Transforming Human-Earth Relations: An Eco-Cosmopolitan and Transcultural Comparison of Maja Lunde’s *Blå* and Thomas King’s *The Back of the Turtle*,” *Scandinavian Studies*, Vol. 96 (Winter 2024: 4), 49, <https://doi.org/10.3368/sca.96.4.45>; and Matthew Whittle, “The Dystopian Imaginary, Climate Migration, and ‘Lifeboat-Nation’”, in Corina Stan and Charlotte Sussman, eds. *The Palgrave Handbook of European Migration in Literature and Culture* (London: Palgrave Macmillan, 2023), 151–166.
 - 5 Recent Nordic climate fiction that focuses on aquatic environments and hydrological crisis includes Emmi Itäranta’s young adult novel *Teemestarin kirja* (Helsinki: Teos, 2013) and Iida Turpeinen’s historical novel *Elolliset* (Helsinki: Schildts & Söderströms, 2023).
 - 6 Călina-Maria Moldovan, “The Ocean in Contemporary Norwegian Literature,” *Ecozon@*, Vol. 16 (2025: 2) *Vegetal Humanities in the Amazon*, 105–120, <https://doi.org/10.37536/ECOZONA.2025.16.2.5409>.
 - 7 Moldovan draws on ecocritical and new materialist theories to argue that water lives. Moldovan, “The Ocean in Contemporary Norwegian Literature,” 108. My argument is narratological rather than ontological; it concerns what water does in narrative structure, not what water is. Similarly, while *Blå* may be read as Anthropocene fiction, my concern is primarily with the ways hydrological processes shape narrative organization.
 - 8 I make no attempt to systematically theorize the term “blue narratology” in this article. My use of the term is best understood as a provisional placeholder for narratological approaches informed by blue humanities thinking.
 - 9 This argument loosely aligns with Bruno Latour’s use of the term “actant” for human and nonhuman entities that participate in chains of action by shaping outcomes without possessing intentional agency. Bruno Latour, *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory* (Oxford, UK: Oxford University Press, 2005), 54–55. My concern, however, is less with the distribution of agency across actor-networks than with how water’s effects are organized narratively.
 - 10 For Steve Mentz, a blue humanities perspective involves “a way of looking at terrestrial literary culture from an offshore perspective.” Steve Mentz, *At the Bottom of Shakespeare’s Ocean* (London: Bloomsbury, 2009), 99.
 - 11 Philip Steinberg and Kimberley Peters, “Wet Ontologies, Fluid Spaces: Giving Depth to Volume through Oceanic Thinking,” *Environment and Planning D: Society and Space*, Vol. 33 (2015: 2), 247–264, <https://doi.org/10.1068/d14148p>. See also Elizabeth DeLoughrey, “Toward a Critical Ocean Studies for the Anthropocene,” *English Language Notes*, Vol. 57 (2019: 1), 21–36, <https://doi.org/10.1215/00138282-7309655>.
 - 12 Both Mentz and Oppermann emphasize water systems beyond the ocean alone. Steve Mentz, *An Introduction to the Blue Humanities* (London: Routledge, 2024); and Serpil Oppermann, *Blue Humanities: Storied Waterscapes in the Anthropocene*, Elements in Environmental Humanities Series (Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2023).
 - 13 Oppermann, *Blue Humanities*, 1.
 - 14 Genette, *Narrative Discourse: An Essay in Method*, Jane E. Lewin transl. (Cornell University Press, 1980), 27.

- 15 Genette, *Narrative Discourse*, 86-112.
- 16 Peter Brooks, *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative* (New York: Knopf [1984] 1992).
- 17 Lunde, *Blå*, 5.
- 18 Lunde, *Blå*, 131.
- 19 Mentz, *At the Bottom of Shakespeare's Ocean*, 99.
- 20 Mentz, *At the Bottom of Shakespeare's Ocean*, 98-100. See also Steinberg and Peters, "Wet Ontologies, Fluid Spaces: Giving Depth to Volume through Oceanic Thinking," 255-256.
- 21 Lunde, *Blå*, 269.
- 22 See Mentz and DeLoughrey for discussions of how oceanic environments challenge human-centered scales of perception and encourage planetary forms of ecological thinking.
- 23 Lunde, *Blå*, 283.
- 24 Lunde, *Blå*, 220-221.
- 25 Lunde, *Blå*, 84.
- 26 Lunde, *Blå*, 246.
- 27 Frank Kermode, *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction* (Oxford University Press [1966] 2000).
- 28 Moldovan, "The Ocean in Contemporary Norwegian Literature," 108.

ASTRID GREVE KRISTENSEN

VATTENSKRÄCK

John Ajvide Lindqvist's *Människohamn*
and the Terror of the Ocean



TFL 2026:1–2. BLÅ HUMANIORA

DOI: <https://doi.org/10.54797/tfl.v56i1-2.63848>

ISSN: 2001-094X

Copyright © 2026 Author(s). This is an open access article distributed
under the terms of the Creative Commons CC-BY 4.0 License
(<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>)

A level plain of a vast extent on land, is certainly no mean idea; the prospect of such a plain may be as extensive as a prospect of the ocean; but can it ever fill the mind with any thing so great as the ocean itself? This is owing to several causes, but it is owing to none more than this, that the ocean is an object of no small terror.

Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*¹

Introduction: Water Writing

In recent years, an increased interest in Blue Humanities has spawned several publications that take on water and the ocean as a topos in literature.² The ocean has been an intrinsic object of human rumination from time immemorial, and in literature we find examples of great deluges, fantastic seafaring journeys, and magnificent poetic contemplation. The onset of climate change has whetted human interest in plumbing these depths, engaging questions of humanity's relationship with the sea both within and without the literary scope. In the 2022 publication *A Poetic History of the Oceans. Literature and Maritime Modernity*, Søren Frank sketches out four different modes with which humans historically have written about the ocean. According to Frank, the rough outline of water writing modes encompass a theocentric, anthropocentric, technocentric and finally a geocentric mode of engagement between man and sea.³ Frank places the final stage, the geocentric, as the most modern and contemporary paradigm, where the dual conception of nostalgia (for times when the

ocean was pristine and seafaring beautiful) or dystopia (envisioning the climatic consequences of human mismanagement) reign.⁴ While he stresses that his periodization is transhistorical in scope, readers will surely recognize especially the geocentric mode as the framework for much of contemporary water writing.

[In] the geocentric epoch the dominant component in the gods- humans-technology-nature constellation is Nature and the Blue Planet. This results [...in] the conception of the ocean as a coherent ecosystem that is crucially important for the entire planet. This is the era of diesel and inorganic chemicals in which the sea is literally transformed into a plastic ocean or, in some works, is re- enchanted. The former belief in human control over nature is now replaced by a realization of our impotence, and as miscalculation sets in, a suspicion toward calculation develops.⁵

As writer and anthropologist Amitav Ghosh has claimed, to grapple with the Anthropocene, the author must embrace the improbable in writing.⁶ The tenets of realism and probability that undergird the modern "serious" novel simply cannot meet the needs of the modern age, due to the incontrovertible fact that climate change renders the world weirded and strange: literature must meet this challenge head-on and allow for the strange to emerge in narratives that should not be relegated to less-than genre fiction.⁷ The term "speculative fiction" is perhaps the most useful in this regard: "The field of speculative fiction groups together extremely diverse forms of non-mimetic fiction operating across different media for the purpose of reflecting on their cultural role, especially as opposed to the work performed by mimetic, or realist narratives", writes Marek Oziwicz, underlining exactly the non-mimetic aspects of the wide genre tapestry, that can be seen to include fantasy, vampire and post-apocalyptic fiction, gothic and science fiction narratives to name but a few.⁸

Speculative fiction thus takes on a new role by opening up our experiences to the unruly forces of nature. In this article, the speculative takes centre stage, suggesting a localized water lore that disrupts the imagery of the Stockholm coastal landscape. In *Människohamn* (2008), John Ajvide Lindqvist imagines an alternative cosmology where water – and the ocean specifically – is a force of destruction.

While most scholarship on Lindqvist's work has focused on his contributions to contemporary Scandinavian horror fiction, a suite of articles also grapples specifically with the ecological aspects of his work⁹ within a category that literary scholar Sofia Wijkmark deems the "ecogothic". Wijkmark operationalises philosopher Timothy Morton's notion of "dark ecology" and its related concept *the mesh* – a radical interconnectivity of the natural world and all living things – as intrinsic to understanding the ecological underpinnings of Lindqvist's writings.¹⁰

Of particular note in this study, we may also mention an article in *Coastal Studies and Society* by Jimmy Packham, which takes the more recent Lindqvist novel *Vänligheten* (2020) as an example of the author's engagement with the aquatic. In this novel, a shipping container filled with the bodies of dead refugees lands on the coast of Norrtälje, inciting violence and racist outbursts among the local inhabitants. Packham thus inscribes Lindqvist into a "globalgothic" turn where petroculture and human indifference contribute to the moral collapse of society.¹¹

Människohamn is, however, not merely an addition to the suite of contemporary climate fiction that grapples with the aquatic consequences of human activity.¹² Instead, I argue that Lindqvist, whose main genre of writing remains horror, offers a decentring of the human in a tale populated with aquatic ghosts and ancient curses where the human relationship to water is renegotiated through the prism of cosmic indifference.

Välkommen till Domarö.

Det är en plats du inte kan hitta på skjöckorten, såvida du inte tittar riktigt noga. [...]

Du måste plocka bort lite öar, skapa tomma ytor av vatten emellan dem för att få syn på Domarö. Då ser du också fyren på Gåvasten och alla de andra landmärken som dyker upp i denna berättelse.

Dyker upp, ja. Det var det rätta ordet. Vi kommer att röra oss på en plats som är ny för människan. I tiotusentals år har den legat under vattnen. Men sedan kommer öarna upp och till öarna kommer människorna, och med människorna berättelserna.

Då börjar vi.¹³

Indeed, let us begin. *Människohamn* follows the story of Anders, a man in his late 30s and the inhabitants of the fictional island Domarö.¹⁴ Anders returns to Domarö to live two years after the disappearance of his daughter. The family of three were skiing across the ice from Domarö to a smaller island when six-year-old Maja inexplicably vanishes. Two years later, Anders' life is in tatters – he has lost touch with Maja's mother, does not hold a job, and spends his days in a depressed, drunken stupor. Upon returning to Domarö where his grandparents Anna-Greta and Simon still live, Anders starts receiving messages from the beyond. It seems that Maja is trying to contact him through symbolic gestures such as drawing, writing, and pegboard beads. Other mysterious incidents occur on Domarö and through the life-stories of Anna-Greta and Simon, the reader is inundated with the water lore of the cursed islanders. Simon, who has spent his life as a magician, has his own secret covenant with the aquatic: he is the keeper of a water Spiritus, a small snail-like creature with magical properties. The Spiritus allows Simon to command water, to sense and commune with the substance.

As stranger and more grotesque occurrences accelerate on Domarö, the family members are forced to share their secrets with each other; Simon his pact with the Spiritus, Anders' possession by Maja, and Anna-Greta, an original islander, the secrets of the ocean's curse put upon the residents.¹⁵ Anders is not the only one possessed by the ocean, and otherwise docile individuals start acting strangely.¹⁶ Meanwhile Anders discovers how Maja through possessing his body is directing him towards finding her, getting him closer to the truth of her inexplicable disappearance.

This article will widen the scope of blue humanities studies by engaging with a text that, although strictly speaking belonging to the era of geocentric water writing, uses estrangement not for dystopian climatic means. Instead, this study shows how *Människohamn* belongs in contemporary Swedish (and Nordic) water writing through an entanglement of theocentric and geocentric modes. The novel espouses an entire aquatic cosmology that sidesteps the rational and instead imbues natural forces with terrible, targeted powers that reframe our cultural understanding of the Swedish *skärgård*.

“Badjävlar go home”

As shown by Wijkmark, Lindqvist frequently stages confrontations between the fantastical and the mundane (such as the Stockholm suburbs in *Låt den rätta komma in*) or with social ideals such as the Swedish *folkhem* (as seen in *Hantering av odöda*), “[combining supernatural horror] and social realism”.¹⁷ In *Människohamn* however, the author infuses the social realism of a coming-of-age story with notions of the idyllic. In the novel, Lindqvist deliberately twists the embedded cultural idyll of the Swedish *skärgård* – the distinctive archipelago landscape off the coasts of Scandinavia. “[I] nordisk sammenheng kan vi nok si at havet er en av våre mest karakteristiske og innflytelsesrike kronotoper i kulturen, som markant grense mellom landene, men også som viktig forbindelsesgrunnlag, som livgivende kraft og resurs og som ukontrollerbart naturfenomen” writes poetry scholar Emma Helene Heggdal.¹⁸ The *skärgård* is intrinsic to this cultural imaginary of the human-water relationship in the Nordic countries and functions as a significant part of the chronotope of the ocean. Lindqvist violently confronts the imagery of happy family summers and picturesque, stoic fishermen and through the thrust of bitter local resentments showcases an uglier side of humanity’s pact with nature. Yet, there is redemption to be found. The novel also hones in on love – between the elderly couple Anna-Greta and Simon, and Anders’ love of his daughter – a force that spurs confrontations with the wild and violent sea. Still, Lindqvist is by no means a sentimentalist, and *Människohamn* is a consummate horror experience. By centring the primordial powers of water as both a life-threatening and life-giving undeniable force, the author takes on both a cultural history of the *skärgård* and the human dependence and inherent connection to the aquatic.

The novel stages a critique of a kitsch sentimental version of the Swedish *skärgård*, the mouthpiece of which is the old islander Holger:

Hans tes var i grunden mycket enkel: roten till allt ont var nollåttan. Sedan fanns det då vissa nollåttor som var mer skyldiga än andra. De två främsta skurkarna het Evert Taube och Astrid Lindgren.

Holger tröttnade aldrig på att förklara hur det låg till för den som

ville höra på: skärgården hade varit en levande bygd med hårt arbetande befolkning tills Evert Taube kom och romantiserade alltihop. [...] Det hemska var att Taubes romantisering ledde till att nollåttan fick upp ögonen för skärgården. Här var det blommor i håret, dragspelsmusik och pittoreskt småsupande. De som hade råd skaffade sig sommarnöje. Tomterna köptes upp och skärgården avfolkades.

Lagom till att den värsta hetsen hadde lagit sig och skärgårdsborna trodde att de kunde andas ut, kom så dråpslaget med *Vi på Saltkråkan*. [...]

Skärgården hade gullats till döds. Så ansåg Holger.¹⁹

While humorous, Holger's deep disdain for Evert Taube and Astrid Lindgren gestures towards one of the main sentiments of the novel, which is a reimagination of Swedish coastal idyll into an ominous and threatening mirror image. As pointed out by Wijkmark, one of Lindqvist's methods is exactly this inversion of the familiar: "Familiar and supposedly safe places that become unfamiliar and frightening also have an important function in his work."²⁰ This upsets a culturally significant notion of the Nordic human and the water as intrinsically and benevolently linked. Lindqvist, along with Holger, balks at the harmless depiction of the archipelagic landscape off the Stockholm coast and *Människohamn* thus enters into a mode of water writing that distorts and contorts instead of lapping lazily at the edges of small islands.

A Blind and Deaf God: Myths of the Ocean

According to Lindqvist, the ocean is the main antagonist in *Människohamn*. He attributes this need to explore the ocean as sinister on the basis that, ten years prior to his publication of the novel, his own father drowned off the *skärgård*.²¹ In the novel, the author creates a rich mythos of the sea which continuously returns to the notion of its incomprehensibility. As Wijkmark notes:

Det handlar om vår oförmåga, eller ovilja, att uppfatta vår omgivning i all sin komplexitet och om otillräckligheten i de rigida system vi har försökt använda för att mäta upp den. Havet ter sig som en skrämmande,

gränslös enhet, eftersom vi inte förmår mäta det med våra sinnen, till skillnad från omgivningen på land som lätt kan delas in i ”enskildheter”. Men stannar vi upp och ser oss omkring noga räcker inte heller våra mått till på land – vi förnimmer det komplexa myller som utgör *the mesh*.²²

The novel is filled with contemplations on the nature of the ocean and the local history of the *skärgård* and its inhabitants. These short, interspersed texts are narratively separated from the perspectives of the two focalized characters, Anders and Simon, and instead function as an omniscient, extradiegetic voice. These textual fragments operate on the level of a holy text, where mythological and historical knowledge is shared with the reader. Thus, the water lore of Domarö and the sea is not only voiced intradiegetically through the characters. Accordingly, Lindqvist is able to imbue the text with a depersonalized source for the cosmology of the novel that lifts the discourse on water from the level of local gossip and folkloric mythmaking and onto a plane of ontological embeddedness. The following citation, from very early in the novel, provides such an oceanic credenda and signals how the ocean is construed in this storyworld.

Om Havet

Vi kan tänka på dem som motsatser eller komplement. Men det finns en skillnad i hur vi tänker på hav och hur vi tänker på land.

Går vi omkring i en skog, på en äng eller i en stad, då ser vi vår omgivning som uppbyggd av enskildheter. [...]

Men havet. Havet är något helt annat. Havet är ett. [...]

Om vi färdas i en liten båt så långt ut att land inte finns i sikte åt något håll kan vi få syn på havet. Det är ingen behaglig upplevelse. Havet är en blind och döv gud som omsluter oss och har all tänkbar makt över oss utan att känna till att vi existerar.

Vi betyder mindre än sandkornet på elefantens rygg och om havet får lust till oss kommer det att ta oss. Bara så. Havet känner inga gränser eller hänsyn. Det har givit oss allt och det kan ta allt ifrån oss.

*Till andra gudar riktar vi vår bön: Bevara oss för havet.*²³

Människohamn cannot be deemed typical climate fiction despite its deep engagement with nature. The speculative elements of the text

have more in common with the genre of cosmic horror than it does dystopian cli-fi. Despite this, the novel is not bereft of allusions to human greed and mismanagement of the earth's resources; the violence of the ocean is intrinsically linked to its sharing of its bounty. The legend of Domarö, regaled by Anna-Greta to Simon after decades of secrecy, tells the story of the islanders' pact with nature. This is a pact not built on shared responsibility and respect, but rather on offerings and harvest, akin to rituals of premodern indigenous cultures. Long ago, humans started fishing off the island. Herring, a quintessential Swedish (and Nordic) fish was plentiful in the sea. One fateful day, a man was left at Gåvasten and taken by the sea.²⁴ The bounty multiplied, leaving the fishermen to draw their own conclusions: sacrificing a human to the ocean led to better fishing. Thus began the yearly ritual sacrifice of islanders in order to secure their harvest.

For hundreds of years, the population of Domarö enjoyed the spoils of their labour, but the price was stark. The sacrificial body was chosen by popular vote, leading to a culture of distrust and malevolent gossip.²⁵ By 1675 an investigation from the mainland put a stop to the process. It was decided that the devil was at play in Domarö: men were hung and decapitated, women sent to spinneries, and children to orphanages. But the ocean, ever powerful, took revenge and decimated the island village with a storm of such proportions that all buildings were destroyed. This flooding of the island can be seen in relation to other literary deluges. As shown by literary scholar Malin Löf Nyqvist, a suite of contemporary Swedish novels that contain the motif of flooding introduce a new variation on this recurring theme. In her 2023 doctoral dissertation *Hundraårsflöden: Översvämnings-skildringar i svensk samtidsprosa*, Nyqvist relates this return of the flood to blue humanities and ecocritical discourse, while simultaneously harkening back to both the mythical and religious underpinnings of this phenomenon.²⁶ In her study, as in this, the aquatic is seen as constituting a life force that exerts violence on the humans: "När vattnet griper in i karaktärernas liv är det ofta i form av ett våld, en uppdämd kraft som fått nog av att vara uppdämd [...]".²⁷ After the storm waves decimated the infrastructure at Domarö in 1675, the ocean kept on taking its sacrifices, and drownings remain a recurrent and proportionally outsized problem on the island.

This story is relayed to Simon in a meeting among what can be construed as a council of elders. Simon, who himself has lived on the island for the better part of fifty years has been kept in the dark about the history of the pact. Still considered a "mainlander", the locals kept this knowledge to themselves for two reasons: their inherent distrust of "outsiders" and the fact that, once gifted this knowledge, you too are implicated in the pact with the ocean.²⁸ Simon, however, has grown weary of the locals' avoidance, and directly confronts them during their council meeting.²⁹ Resigned, the council agrees to inculcate Simon in the myth, thus sealing his fate.

The religious implications of this origin myth of Domarö prompt unpacking. The investigators from the mainland were certain of the devil's role in the moral corruption of the islanders. The final storm that destroys the island was seen as God's wrath at the insolence of the humans: "Det gick inte att tolka på annat sätt än att Gud hade plågats vid anblicken av Domarö. Som en nagel i hans öga hade den ön varit och nu hade han låtit havet dra sin raka över den för att befria skärgården från denna styggelse".³⁰ The contemporary inhabitants insist that the powers of the ocean have nothing to do with Christian beliefs: "Djävulen finns, det kan du vara säker på. Men med det här har han inget att göra".³¹

While the novel makes reference to Christian beliefs and figures – Simon the magician is a Biblical figure for instance – the spiritual undercurrent of *Människohamn* conjures more primordial powers.³² The ocean is not controlled by the Christian God, nor the devil. Instead it operates as a heathen deity, spurred by sacrifice and fear. It has agency, but unlike more benevolent literary descriptions of natural forces which, at the very least are seen as neutral or in upheaval due to mismanagement (the notion that nature "fights back" is not an uncommon trope in climate fiction), Lindqvist's ocean is vengeful and autonomous. When the omniscient narratorial instance states "*Havet är en blind och döv gud som omsluter oss och har all tänkbar makt över oss utan att känna till att vi existerar*", the reader should treat this as feasible testament of the ontological realities of this fictional universe. The implications of the oceanic God thus decenters a Christian-religious and moreover, a human logic reasoning in this storyworld.

The Little Humans With their Little Lights

Both Anders and Simon share moments of acute sublime character during the novel when they face the sudden realization of the ocean deep. Both of them are filled with a sense of dread as they take in its inexplicable volume. This sensation can be linked to the terror experienced when faced with the sublime. The Burkean concept of sublimity understands the sublime as the partner of the beautiful – the rush of emotion experienced as the human subject momentarily is overwhelmed by grandeur, especially through experiencing nature and natural phenomena.³³ The notion of the sublime became especially important to romantic writers – Samuel T. Coleridge’s evocative poem “The Rime of the Ancient Mariner” (1797–1798) comes to mind – and the ocean is both an obvious and clichéd sublime natural force. I argue that Lindqvist takes sublime imagery further than its romantic and gothic origins imply. This argument is based on horror scholarship, and in particular on the study of H.P. Lovecraft’s oeuvre by English literary- and horror scholar Vivian Ralickas. Lovecraft is increasingly being read through the lens of the Anthropocene, cultural geography and narrative space theory, notions which relate directly to this study.³⁴ This expansion of thoughts surrounding the human emotional connection to the ocean enhances our understanding both of genre literature and the oceanic horrific as operationalized by Lindqvist.

In her study, Ralickas argues that while Lovecraft and his horror stories have often been read along the lines of the sublime, the genre of cosmic horror displaces the sublime through its displacing of human subjectivity. Both the Burkean and Kantian sublime rely on the emotional impact upon the human subject that experiences the sublime and how it reaffirms the subject.³⁵ The sublime, like the beautiful, repositions the human by having it self-reflexively ponder the vastness of which it is part. Accordingly, the religious undertones underpin a human-centric worldview that establishes man as part of the universe because of their ability to reason and to reflect upon the incomprehensible vastness of (God’s) creation. While frequently describing (in intentionally archaic style one might add) ferocious and wild nature, inexplicably large and domineering ruins or mountains

of epic proportions, Lovecraft eschews this classic sublime notion.

Lovecraft's explorations of the sublime decenters the human because of "[the] subject's inability to feel an ennobling awe in the face of [sublime imagery]".³⁶ The overwhelming experience of insight in the case of his protagonists invariably lead to death, insanity, or loss of memory.³⁷ This is because the turning point in practically every Lovecraft story involves the realization not only of the incomprehensible volume of existence, but what can be described as a "cosmic indifferentist foundation".³⁸ Thus, the human is unable to recentre himself in the universe but is instead crushed, his subjectivity pulverized, and meaning-making is lost.

In its ironic subversion of sublimity, cosmic horror not only denies the subject a safe vantage point from which to witness the spectacle in question, but also converts the sublime turn into a dynamics of descent. Unlike sublimity, which reconstitutes the integrity of subjects displaced in its expansive movement prior to the turn, cosmic horror irreparably erodes protagonists' individual bodies and the body politic, barring humanity from fostering the common sense upon which sublimity depends. [...] In a universe devoid of Godhead, nothing guarantees the significance and continuity of human existence; furthermore morality and the duality between good and evil it implies do not exist, given that they are necessarily products of human subjectivity.³⁹

The scenes in *Människohamn* that most closely resemble the sublime experience have to do with the reflection upon the sheer dizzying volume the ocean comprises. Lacking a clear moral universe, however, where good and evil are comprehensible and tangible categories, Lindqvist's novel too teeters closer to the hopeless dread of cosmic horror than the gothic sublime. As with the antagonists of the Lovecraft mythos, the ocean in *Människohamn* is irrational and immeasurable. While these characterizations align with the romantic sublime, the decentring of humanity in the face of the sea underscores an approach to the terrible that leaves the human doubting the divine forces that ought to keep the universe morally sound.

These observations are significant in our case, not because of what they may incur with regards to horror scholarship- and aesthetics,

but rather, because of how this impacts the symbolic function(s) of the ocean in *Människohamn*. I will include two (somewhat lengthy) examples that mirror each other, from the perspective of Simon and Anders, respectively:

Djupet.

Den kolossala rymd det rörde sig om, den ofantliga mängden vatten bara mellan Domarö och Nåten, som låg där och bidade i sitt mörker medan det endast visade upp sin blanka, harmlösa yta.

Simon så för sig finlandsfärjan de skulle åka med så småningom. [...]

Han tittade ner mot havet som skummade längs bogen och tänkte: Den skulle kunna sjunka här och vara borta. Det skulle inte märkas ett skvatt. Den skulle ligga där nere.

En rysning kröp längs hans ryggrad [...].⁴⁰

Djupet.

Djupet. Hur djupt...

Han stod på ingenting. Djupet var allt.

Det sägs att endast tio procent av ett isberg sticker upp ovanför ytan. Det var något liknande Anders i ett kallt, brinnande ögonblick kände tvärs igenom hela sin kropp, bara mer, bara större: det som stack upp, det som han stod på var inte ens en procent. Det var nästan ingenting. En sytråd över en avgrund. [...]

Vi är så små. Vi stackars människor med våra blinkande ljus.

Han hade i sin enfald trott att fyren hade något med saken att göra. Dess spöklikt blinkande öga över havet om nätterna hade förlött honom. Men vad är en fyr? Ett mänskligt påfund av trä och sten. En byggnad med en lampa i, inget mer. Lampan kan släckas och byggnaden vittra, men djupet...

Djupet består.⁴¹

The dizzying acknowledgement of the deep in both of these examples occurs when the ocean is still; harmless. The sudden horror in the face of the still ocean echoes Ralickas' observations of Lovecraft's eternal return to the crushing of the little human's belief in his own centrality in the scope of the universe and the pulverization of his subjective significance. The notion that even the water mass between Nåten

and Domarö could swallow whole the technologically sophisticated human creation of a cruise ship – and that it would carry no meaning, it could go unnoticed – underscores the tenets of cosmic horror in *Människohamn*.

The second citation, which comes from Anders' perspective, further emphasizes this. The lighthouse, which in a sublime turn would stand for the presence of humanity within the non-human, a symbol of enlightenment and communication (and a beacon of safety against the thresholds between sea and land) is construed as insignificant. This is a repetition of an earlier observation made by Anders: "*Havet. Och vi stackars små jävula människor med våra blinkande små ljus*".⁴² That the final scene of the novel sees the Gåvasten lighthouse smashed to smithereens by a wrathful ocean wave⁴³ only underscores the symbolic (in)significance of the humanmade bulwarks against cosmic indifference.

In a story from Anna-Greta's youth, a lighthouse keeper (not on Gåvasten) slowly loses his mind because of his contact with the ocean. Anna-Greta, who during the Second World War became a trader, delivers items of diversion and comfort to the soldiers. In addition she delivers puzzles, "[f]öreträdesvis med havsmotiv", to the man in the lighthouse.⁴⁴ The lighthouse keeper is seen by the locals as a strange, lonesome man. The two things he does to entertain himself is assembling puzzles and reading the Bible. It becomes known that he has overindulged in Bible reading and in the end he is lost at sea – most likely by having been drawn in by the siren song of the water. The name of the lighthouse is "Stora korset" – again a significant detail that suggests the human clinging to religion to ward off the evil of the ocean, but failing. This also leads back to the notion of the ocean as a deaf and blind god, and the continuous reference to (Christian) religious beliefs as either maddening or inconsequential to the ontological fabric of the storyworld. The motif of the puzzles furthers this hopelessness: by breaking the ocean down into small fragments and trying to reassemble them into a comprehensible image, his mind withers. To make comprehensible the incomprehensible sea is a task for no human, and the endeavour, along with the Biblical obsession has driven him from sanity.

The ocean in *Människohamn* is not a symbolic entity that mirrors

human consciousness. It is not a psychoanalytical mirror where a three-dimensional understanding of the apparent surface leads to an appreciation of the subconscious. To go in the water, to be submerged, means certain death, and the water carries a stark materialism rather than symbolic suggestion. Attempting to control it, through religion or through material objects such as lighthouses or ships, or through bite-size fragmented puzzle pieces only underwrites humanity's fate.

Anna-Greta tells Simon that the inaugurated but doomed inhabitants of Domarö cannot escape water. Even if they go inland to avoid it, they end up drowning: in a bucket, in the bathtub, in the smallest stream. Anders too comes to understand this:

Anders nickade frånvarande medan sammanhangens musik fortsatte att dåna i hans huvud. Det eviga havet, alltid ett och samma, som kunde tränga in i alla sprickor, spridas och sträka ut sig men alltid återvände till sig självt. En enda stor kropp med miljarder lemmar, från rytande vågor till spindelbensstunna rännilar som letade sig in, letade sig fram. Havet. Och de som där fanns. [...]

Ingen har så långa fingrar. [...]

Ingen har så långa fingrar. Ingen har så långa fingrar.⁴⁵

Here the ocean is presented as an enormous, monstrous body, akin to a primordial beast, with millions of limbs and ways to reach its victims, regardless of landmass. This vengefulness may not seem to signify indifference: why would the ocean be wrathful, if it is also indifferent? The cosmic indifference as explicated by Ralickas in relation to Lovecraft's work, showcases this indifference not as intention-less. Rather it consists of an all-encompassing evil, often embodied by alien or monstrous lifeforms, but also through natural elements, that is indifferent to human life, and has an autonomous, willed intention to harm, but without personal vendettas. Rather, the little humans with their little lights are powerless in the face of these forces, rendered insignificant or as pawns in much grander cosmic conflicts, beyond our comprehension.

The fact that the human body largely consists of water too places the human in significant danger, and functions as a reminder of the

Kristevaeen notion of the abject permeability of the body. By drinking the tainted sea water that runs through the well in Anders cabin, he invites the presence of Maja into his own body. Similarly, people on Domarö appear to lose their minds if they drink from tainted wells. A child attacks her friends on the pier and a local man enters a violent rage with a chain saw during a fire rescue, to name two examples.

Thus, while the generic markers of *Människohamn* could be further explored in a different text, these elements exemplify how the ocean, the antagonist of the novel, is emplaced as an element of cosmic horror. While descriptions of the ocean may appear at first glance to borrow from the romantic sublime tradition, and thus a significant suite of water writing, the real significance of these scenes where humans confront their own consciousness in the face of the ocean, showcases a crushing of thresholds and boundaries, leading to the ocean understood as an abject reminder. The little humans with their blinking lights, their attempt at reason and enlightenment, stand no chance against the force of the ocean, which is construed not only as a magnificent natural force, but something far more sinister and far reaching.

Katabasis

The climax of *Människohamn* centers on a quest Anders sets out on – the final push to find Maja and rescue her from what he has come to understand as a watery grave. Throughout the novel, Anders has received messages from his daughter from some obscure beyond, including drawings in old comic books that resemble a temple or staircase. After disentangling the symbols Maja has left him, he resigns himself to his possible death in the hope of bringing her back.

Ascending on the cliffs of the lighthouse island of Gåvasten he does indeed discover a staircase; underwater and beneath the ice. It descends into the recesses of the ocean, enveloped in darkness. Anders starts his descent, covered in an air bubble formed by the help of the Spiritus, given to him by Simon. Soon, however, Anders finds the staircase turning back upwards again: an Escherian staircase that goes both up and down at once. This impossible architecture further emphasises the novel's nods to cosmic horror: in Lovecraft's novella

At the Mountains of Madness (1936), an Antarctic research expedition faces a structure based in what is deemed "non-Euclidean" logic, and in the short story "The Call of Cthulhu" (1926), the terrible deity Cthulhu too lives at the end of a staircase in the ocean, shrouded in mystery and illogic.

[...Berghällerna] på den östra sidan stupade ner i havet i en bruten trappstegsformation.

Men det var ju ingen trappstegsformation. Det var en *trappa*. [...] *Vem går där?*

[...Det] var ingen trappa byggd för människor, knappast heller av människor. Vilka människor i forntiden skulle ha kunnat utföra stenarbeten *under vatten?*⁴⁶

To enter the underworld, a ritual is often enacted to weaken the border between the human and the otherworldly realm.⁴⁷ In the case of Anders this takes on a proto-Kristevaeen tenor. The Spiritus, which is described like a slug-like creature, must be enlivened each day by its keeper's saliva. For years, Simon has ritually let out a revolting string of spit onto the insect, reaffirming their connection through water. He has taught Anders the same, enshrining the covenant with the thing. In order to descend underwater without drowning, Anders decides to swallow the Spiritus, as much as the thought repulses him. The inversion of inside and outside, the revulsion at the mere thought of gobbling down the thing, echoes the insights of Julia Kristeva in *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection* (1980), where borders are violated, especially through the open orifices of the body.⁴⁸

Upon ascending, Anders reemerges on the cliffs of Gåvasten, but to his surprise, the autumnal October chill has been replaced by a pleasant summer temperature. The boat he used for his journey appears new; it seems he has emerged in a different time and place. Domarö too, has changed; people are dressed in old-fashioned clothing, the houses look newer or more pristine, yet not a soul acknowledges his presence. He steers towards his family cabin, which miraculously is no longer bent out of shape. He enters to find Maja sitting on the floor of her bedroom, humming to herself and playing. At first, the little girl is oblivious to her father's presence, but Anders breaks

through her veil of ghostly resistance. Anders grabs his daughter and races to the pier to get back to Gåvasten and the onset of something resembling an earthquake signals the coming ire of the ocean. He carries her down the stairs underwater, reemerging in the present timeframe of the novel. However, the oceanic rage has not waned; quickly he races them back to Domarö once again and reaches high ground just as two enormous waves consecutively hit the island.

This sequence, which ends the novel with an action-packed but also emotionally laden tone, utilises the imagery of the *katabasis* – the descent to the underworld. In classical literature, the quest to save a loved one from the grasp of the realm of death is a recurrent motif.⁴⁹ Lindqvist's take on this employs some key changes; there is no tangible "god of death" to contend or barter with. The realm he visits appears Edenic, but he does not belong there. And yet, the people who reside there do not seem to be completely dead. As evidenced by the fact that Maja seems completely unchanged, this implies the realm is in a form of purgatorial standstill, a holding place the ocean operates to keep the sacrificial bodies of the islanders.

Dante Alighieri's *Divine Comedy* (1321) becomes significant here. The name Dante already resounds in *Människohamn*: Simon is first introduced to a Spiritus by another magician named Dante, and consequently named all his cats after his mentor. In the 1990s, when Simon himself finds a Spiritus on the shore of Domarö, his cat plays with the abject insect before falling over dead. The connection between the underworld, the Spiritus, and Dante himself is thus already embedded in the text when Anders undertakes his *katabasis*.

The realm Anders finds on the other side of the staircase appears as a compressed version of the three levels of the underworld in Dante's *Divine Comedy*. As already stated, the indifference and blindness of the inhabitants of the realm echo the aimless ghosts of Purgatorio. At the same time, the realm is a perfected version of one of the happiest memories of Anders childhood, a form of heaven. But Anders sees this as a temptation, a bid to stay, rather than an actual paradise. Thus, the alluring aspect of the underworld echoes a Satanic quest for submission of the human, a hell built on illusions of happiness. In the end, the water realm is a realm of death to which he has been granted access by fragmenting his self through the Spiritus ritual and

through his cursed water-connection to Maja. This is what Lindqvist's ocean holds: a primordial realm that feeds on humans and illusionary spectacle. Unlike Dante's religious construction, however, *Människohamn*'s horizon sees religion as insignificant illusions made up by humanity as bulwarks against the encompassing madness of the ocean.

Attempting to make any logical sense of the ocean is tantamount to sacrilege – a notion that also echoes older Christian traditions.

According to church fathers such as Saint Basil the Great, Saint Ambrose, and Saint Augustine, trying to understand the mysteries of the sea borders on sacrilege, and is comparable to wanting to penetrate God's impenetrable nature. Substantially, the sea is regarded as a residue of the primordial soup of chaos. Symbolically, it is a sign of the incompleteness of Creation. The sea is the extension of an original, formless chaos into a postdiluvian age and represents an ante- civilizational disorder.⁵⁰

Människohamn offers no final resolution with regards to the driving forces behind the sea. The lighthouse keeper who assembles the puzzles with oceanic motifs while being driven insane by the Bible therefore builds on the assertion by the church fathers mentioned by Frank. By avoiding the temptation to try to describe or understand the sea, Lindqvist asserts a theocentric literary treatment of the sea. Despite Frank's claim that "[the] notion of a primordial sea is common to most cultures, but it is in the Christian tradition that the idea of the sea as something terrifying, demonic, and chaotic is most evident", *Människohamn* stages an even further removal between the human subject and the irrational.⁵¹

Conclusion: A Different Ocean View

What does *Människohamn* teach us about the human relationship with the sea? The novel builds on age-old conceptions of the aquatic depths as a threatening force in the universe. The generic choices made by Lindqvist places the novel within a network of both old historical and modern conceptions of the horrors of the sea: it is a playful text that borrows imagery and motifs from a long line of

sources, from Greek and classical works, the Bible, Dante Alighieri through more modern examples of horror such as H.P. Lovecraft and Joseph W. Campbell.⁵² These endow the storyworld with a rich, intertextually embedded positionality that seeks to enliven aquatic angst in the reader. At the same time, the ecological aspects of the text should not be sidelined as incidental, as mere vehicles for the horrific to take form. While less entangled in discourses directly related to climate change and the potential of post-apocalyptic imagery this may confer, Lindqvist engages with a deeply embedded relationship between the human and the aquatic. Similarly, Frank writes in the introduction of *A Poetic History of the Oceans* of the evolution of the relationship between man and sea:

After having been perceived as a theater of divine forces to be feared and avoided in ancient times, a glimmering surface promising new lands and riches during the age of sail, and a place of fascinating depths partly familiarized by scientific discoveries and controlled by humans through technological inventions from the mid- nineteenth century, the sea gradually transformed itself from a powerful presence in human history to a place of personal recreation and impersonal containerization.⁵³

Lindqvist's novel reverts this notion by returning to the sea as a "theatre of divine forces" – in place of the personal recreation of the idyllic *skärgård*, Lindqvist estranges the quintessential Swedish landscape.

In *Människohamn* two times the ocean exerts its wrath against humanity with a great deluge. Although Biblical in scope (and certainly, the humans in 1675 who observed the first sacking of Domarö attributed the storm to the Christian God), the author refrains from a Christian teleological, linear understanding of humankind and of the sea itself. Instead, the two great floods that bookend the history of Domarö function as cyclical eschatology.

The second deluge takes place as Anders finally has raced back to Domarö after rescuing Maja from the aquatic underworld. A small handful of islanders take refuge on top of "flyttblocket" along with Maja and Anders. This remnant from the ice age, the highest point on the island, becomes a safe spot from which they can observe the

fierce display. Once again, Lindqvist toys with romantic sublime imagery: reminiscent of the famous Caspar David Friedrich painting “Der Wanderer über dem Nebelmeer” [Wanderer Above the Sea in Fog] (1818), the humans perch on top of stone and gaze upon the fearsome nature. Unlike the romantic masterpiece however, it is not impressive yet harmless fog that meets their eye, but consummate watery destruction. Maja whispers to Anders ”’Det var folk där...’ [...] ‘Det var folk där ute. På ön. Massor av folk. Dom är borta nu’”.⁵⁴

The novel thus ends on an ambiguous note. Anders manages to save his daughter, his dedication and love prevailing, but the sea has been further enraged. Anders has been incorporated into the island curse and his fate remains unstable. While a horizon of hope shimmers as the sea retreats, the final tableau may still fill the reader with cosmic dread: the rock onto which the few survivors have climbed is the earliest remnant of the island from before the rest of the archipelago emerged from the sea. Like the omniscient authorial voice explains, the *skärgård* that appeared a few thousand years ago, rising above the surface of the ocean, may just as easily sink again.⁵⁵ We find an echo of this in returning to one of Lovecraft’s most infamous stories, “The Call of Cthulhu”: “What has risen may sink, and what has sunk may rise. Loathsomeness waits and dreams in the deep, and decay spreads over the tottering cities of men”.⁵⁶

Noter

- 1 Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*. Adam Phillips ed. (Oxford & New York: Oxford University Press, 1998 [1757]), 53–54.
- 2 See, for instance: Sidney I. Dobrin, *Blue Ecocriticism and the Oceanic Imperative* (London: Routledge, 2021), <https://doi.org/10.4324/9780429456466>; Camille Roulière & Claudia Egerer, *Water Lore. Practice, Place and Poetics* (London: Routledge, 2022), <https://doi.org/10.4324/9781003218272>; Steve Mentz, *An Introduction to the Blue Humanities* (London: Routledge, 2023), <https://doi.org/10.4324/9781003166665>.
- 3 ”The first paradigm, which dominated until the mid- fifteenth century, is *theocentric*. After this period of religious orientation and supremacy, an *anthropocentric* perspective in which humans challenged for and occupied the center prevailed until the middle of the nineteenth century, when a *technocentric* perspective characterized by the dominance of a technological mode of being replaced it. Technocentrism has only intensified since the nineteenth century, but a new planetarianism whose perspective is *geocentric* emerges in the second half of the

- twentieth century. [...] In this geocentric epoch, planet Earth takes center stage” Søren Frank, *A Poetic History of the Oceans. Literature and Maritime Modernity* (Leiden & Boston: Brill, 2022), 49, <https://doi.org/10.1163/9789004426702>.
- 4 “Theocentrism, anthropocentrism, and technocentrism are “world pictures” related not only to the period prior to 1450, to 1450–1850, and to the period after 1850, but also transhistorical perspectives that are found in different periods. The same is true of geocentrism. It is a perspective we can characterize as epochal for our contemporaneity and is also found in earlier periods”, Frank, *A Poetic History of the Oceans*, 142–143.
 - 5 Frank, *A Poetic History of the Oceans*, 145.
 - 6 The human-dominated geological age succeeding the Holocene. For more, see Steve Mentz, *Break Up the Anthropocene* (Minneapolis & London: University of Minnesota Press, 2019), <https://doi.org/10.5749/9781452963518>.
 - 7 Amitav Ghosh, *The Great Derangement. Climate Change and the Unthinkable* (Chicago: The University of Chicago Press, 2016), 7–27, <https://doi.org/10.1177/1474474016688913>.
 - 8 “The term ‘speculative fiction’ has three historically located meanings: a subgenre of science fiction that deals with human rather than technological problems, a genre distinct from and opposite to science fiction in its exclusive focus on possible futures, and a super category for all genres that deliberately depart from imitating “consensus reality” of everyday experience. [...] While ‘speculative fiction’ was initially proposed as a name of a subgenre of science fiction, the term has recently been used in reference to a meta-generic fuzzy set supercategory – one defined not by clear boundaries but by resemblance to prototypical examples – and a field of cultural production. [...] The field of speculative fiction groups together extremely diverse forms of non-mimetic fiction operating across different media for the purpose of reflecting on their cultural role, especially as opposed to the work performed by mimetic, or realist narratives.” Marek Oziewicz, “Speculative Fiction” (Oxford: Oxford Research Encyclopaedia of Literature, 2017), <https://doi.org/10.1093/acrefore/9780190201098.013.78>.
 - 9 See Jimmy Packham, “Down to the Sea in Crypts: Container Shipping, Haunted Shores, and the Ends of the World in Contemporary Writing”, *Coastal Studies and Society* vol. 5 (2026:1); Sofia Wijkmark, “Naturen och det kusliga. Nedslag i samtida svensk skönlitteratur”, *Tidskrift för litteraturvetenskap* vol. 42 (2012:1), 5–16, <https://doi.org/10.54797/tfl.v42i1.11713>; Sofia Wijkmark, “Ecology, Telepathy and Melancholia in John Ajvide Lindqvist’s *Handling the Undead*”, *Edda. Nordisk tidskrift för litteraturforskning* vol. 104 (2017:2), 145–160, <https://doi.org/10.18261/issn.1500-1989-2017-02-05>; Sofia Wijkmark, “Swedish Gothic and the demise of the welfare state”, in *Nordic Gothic*, Maria Holgren Troy, Johan Höglund, Yvonne Leffler and Sofia Wijkmark ed. (Manchester: Manchester University Press, 2020), 47–64; Sofia Wijkmark, “Nordic Troll Gothic” in *Nordic Gothic*. Maria Holgren Troy, Johan Höglund, Yvonne Leffler and Sofia Wijkmark red. (Manchester: Manchester University Press, 2020), 103–124, <https://doi.org/10.7765/9781526126443>. On the “ecogothic”, see Wijkmark, “Nordic Troll Gothic” 2020, 103.
 - 10 Wijkmark, “Nordic Troll Gothic”, 104.
 - 11 “Composed of long-dead organisms, oil lubricates the machinery of global trade, [...] it is a powerful factor in the causes of modern war and population displacements, and its uncontrolled spilling heralds the toxification and annihilation of

- ecosystems [...]”. Packham, “Down to the Sea”, 121.
- 12 Maja Lunde’s *Blå* (2017) is a good example of this trend in a Nordic context.
 - 13 John Ajvide Lindqvist, *Människohamn* (Stockholm: Ordfront, 2015 [2008]), “Prolog”, unpaginated.
 - 14 “Den skärgård jag beskriver är fiktiv och det finns, vad jag känner till, ingen ö som heter Domarö, men den är baserad på den skärgård där jag till en del växte upp. Namnen är ändrade, men känslan samma”. Lindqvist, *Människohamn*, “Efterord”, unpaginated.
 - 15 Even before Anders is made aware of the myths of the ocean, he is attuned to the sensed threat around him: “*Det vill åt mig. / Vad ’det’ var för något visste han inte. Bara att det var stort, starkt och att det vill åt honom. Att hans befästningar var klena*” Lindqvist, *Människohamn*, 67.
 - 16 It becomes increasingly apparent that something is amiss: the island is tormented by the violent acts of two teenage ghosts who supposedly drowned in the 1990s; the body of a woman thought to have drowned a year prior washes up on shore, barely touched by the elements; a child waiting for the ferry violently attacks her friends, attempting to throw them in the sea.
 - 17 Wijkmark, “Swedish Gothic and the demise of the welfare state”, 47.
 - 18 Emma Helene Heggdal, Morten Langeland and Martina Moliis-Mellberg, “’Havfølelsen’ i to nordiske langdiktseksperimenter”, in Lotta Westerlund and Claus K. Madsen eds., *Modernism i nordisk lyrikk: Finlandssvensk strålning i Nordens poesi* (Helsingfors: Helsingfors universitet, 2025), 97. <https://doi.org/10.31885/9789528413929>
 - 19 Lindqvist, *Människohamn*, 77.
 - 20 Wijkmark, “Swedish Gothic and the demise of the welfare state”, 49.
 - 21 Lindqvist, *Människohamn*, “Efterord”. The novel is also dedicated to his father.
 - 22 Wijkmark, “Naturen och det kusliga”, 11.
 - 23 Lindqvist, *Människohamn*, 163–164.
 - 24 Gåvasten – the gift stone – becomes the site of sacrifice and thus explains the rather peculiar name of the small isle.
 - 25 Those sacrificed were usually disliked by the population, which led to a conviction that the ocean primarily feeds on “bad” people.
 - 26 Malin Löf Nyqvist, *Hundraårsflöden. Översvämningsskildringar i svensk samtidsprosa* (Umeå: Institutionen för kultur- och medievetenskaper, 2023): “Översvämningssmotivet och det akvatiska bildspråket synliggör och problematiserar visserligen relationen mellan människa, vatten och plats i Sverige i samtiden samt betonar vattnets agens i den mer-än-mänskliga naturen. Det rör sig emellertid i huvudsak om ett tänkande om vatten, snarare än med vatten. I romanerna gestaltas vattnet överlag som något separat från människan, som visserligen ges en ”röst”, genom bland annat antropomorfisering, men som alltid fokaliseras genom ett mänskligt perspektiv och som först och främst uppmärksammas för hur det ställer den mänskliga tillvaron på ända eller skapar mellanmänskliga konflikter. När vattnet griper in i karaktärernas liv är det ofta i form av ett våld, en uppdämd kraft som fått nog av att vara uppdämd [...]”, 189. For more on the mythological underpinnings of the flood motif, see pages 61–69.
 - 27 Nyqvist, *Hundraårsflöden*, 189.
 - 28 Anna-Greta, who has shared her life with Simon since his arrival decades prior offers this as her explanation; the cloak-and-dagger silence was retained in order to protect him: “Om jag berättar det här för dig så kommer inte du hell-

er kunna flytta härifrån.” Anna-Greta kastade en blick ut på det mörka havet.
 ”Fast det har förmodlingen redan hänt. Att du inte får åka härifrån”” Lindqvist, *Människohamn*, 229.

- 29 For instance, Simon resents the local Elof after the disappearance of Maja. Elof makes a convoluted statement that the family should not be going to the light-house at Gåvasten and asks Simon to tell them to leave in the middle of the fateful afternoon when Maja vanishes. Despite Simon’s insistent queries as to why, Elof offers no explanation. This incident sours their formerly friendly neighborhood.
- 30 Lindqvist, *Människohamn*, 186.
- 31 Lindqvist, *Människohamn*, 187.
- 32 Turid Karlsen Seim, “Simon Magus”, i *Store Norske Leksikon*. 2024. Accessed 15.02.2026. https://snl.no/Simon_Magus
- 33 Philosopher and writer Edmund Burke: “And to things of great dimensions, if we annex an adventitious idea of terror, they become without comparison greater. A level plain of a vast extent on land, is certainly no mean idea; the prospect of such a plain may be as extensive as a prospect of the ocean; but can it ever fill the mind with any thing so great as the ocean itself? This is owing to several causes, but it is owing to none more than this, that the ocean is an object of no small terror. Indeed terror is in all cases whatsoever, either more openly or latently the ruling principle of the sublime”. Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, Adam Phillips ed. (Oxford: Oxford University Press, 1998 [1757]), 53–54.
- 34 It is pertinent to note that Lovecraft was a famously paranoid racist whose mythos relied not only on the destruction of the reason and logic of man, but specifically of a male white Anglo Saxon Protestant supremacy. The paranoid cynicism of Lovecraft permeates his work through the continuous sublimation of man to primitive, fearsome, and therefore ‘other’ cultures. Although often exemplified through ancient alien cultures, the imagery is starkly coded through the white man’s fear of cultures different from his own. I am not making the claim that Lindqvist operates on this level of racialized or supremacist paranoia, but rather that the (a)moral and illogical ontology of his storyworld mimics that of the cosmic horror forefather. For recent studies of note pertaining to Lovecraft’s work, see for instance: James Kneale, “From beyond: H.P. Lovecraft and the place of horror”, *Cultural Geographies*, vol. 13 (2006), 106–126 and Antonio Alcalá Gonzalez & Carl H. Sederholm eds., *Lovecraft in the 21st Century. Dead, But Still Dreaming*. (New York: Routledge, 2021).
- 35 Vivian Ralickas, “Cosmic Horror and the Question of the Sublime in Lovecraft”, *Journal of the Fantastic in the Arts*, vol. 18 (2007:3), 365–398.
- 36 Ralickas, “Cosmic Horror”, 380.
- 37 Ralickas, “Cosmic Horror”, 365.
- 38 Ralickas, “Cosmic Horror”, 387. This realization often comes about through the insight that humanity is but an inconsequential blight in the enduring and indifferent universe, exemplified sometimes by the fact that humanity is just a failed alien experiment and that forces far greater and out of reach of human comprehension malign, if even that.
- 39 Ralickas, “Cosmic Horror” 387.
- 40 Lindqvist, *Människohamn*, 306.
- 41 Lindqvist, *Människohamn*, 325.

- 42 Lindqvist, *Människohamn*, 64.
- 43 "Gåvastens fyr torn syntes inte längre. Det lilla skäret låg fortfarande där ute, men fyren var försvunnen, bortsvept i vågen" Lindqvist, *Människohamn*, 448.
- 44 Lindqvist, *Människohamn*, 340.
- 45 Lindqvist, *Människohamn*, 378.
- 46 Lindqvist, *Människohamn*, 423–424. "Who Goes There?" (1938) is a short story by the science fiction writer Joseph W. Campbell, published at the height of pulpy horror fiction. The short story was later adapted into the classic horror film *The Thing* (1982) by John Carpenter. In "Who Goes There?" a shapeshifting alien wreaks havoc on an Antarctic research station, trapping the researchers on a sea of ice. The fact that Anders makes this observation from Gåvasten, where Maja disappeared on the large sheet of ice covering the ocean may be an intentional reference to this example of horror fiction as well. The notion of older and unknown civilizations, ones that for instance may have built underwater staircases also belong within the cosmic horror tradition.
- 47 Aeneas must both prepare a sacrifice and bury his friend, as well as locate the golden bough in order to be admitted into the underworld in the *Aeneid*.
- 48 Julia Kristeva, *Powers of Horror. An Essay on Abjection*, translation by Leon S. Roudiez (New York: Columbia University Press, 1982 [1980]), 1–31.
- 49 Heroes such as Herakles, Odysseus, Theseus and Orpheus all undertake journeys to the underworld. Rebecca Georgiades, "To Hell and Back: The Function of the Ancient Greek Hero's Katabasis", *Classicum* vol. 43 (2017:2), 2–8. Aeneas in the *Aeneid* is another canonical example.
- 50 Frank, *A Poetic History of the Oceans*, 51.
- 51 Frank, *A Poetic History of the Oceans*, 50.
- 52 Not to mention popular music, especially through the drowned two teenage ghosts obsessed with The Smiths. These central antagonists, that function as an elongation of the terror of the sea, but lacking for space had to be foregone in this particular study.
- 53 Frank *A Poetic History of the Oceans*, 14.
- 54 Lindqvist, *Människohamn*, 448–449.
- 55 "För tretusen år sedan var Domarö bara en stor flat sten som stack upp ut vattnet, krönt av ett flyttblock som isen hadde lämnat efter sig [...] I övrigt ingenting. Det skulle dröja ytterligare tusen år innan kringliggande holmar och öar vågade sticka upp sina hjässor och påbörja bildandet av den arkipelag som numera går under namnet Domarö skärgård". Lindqvist, *Människohamn*, 11.
- 56 H.P Lovecraft, "The Call of Chtulhu", in *Necronomicon. The Best Weird Tales of H. P. Lovecraft. Commemorative Edition*, Stephen Jones ed., (London: Gollancz, 2008), 225.

ISI DE PAULA

SINGING/WRITING INTO THE RIVER

Yoik and watery subjectivity
in Elin Anna Labba's *Far inte till havet*



TFL 2026:1–2. BLÅ HUMANIORA

DOI: <https://doi.org/10.54797/tfl.v56i1-2.63653>

ISSN: 2001-094X

Copyright © 2026 Author(s). This is an open access article distributed
under the terms of the Creative Commons CC-BY 4.0 License
(<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>)

Studying indigenous literature in a Western academic context can be a paradoxical endeavor. It always carries an inherent risk of untranslatability: by attempting to grasp non-Western worldviews through Western concepts, we are already limiting them, and thus our understanding of them. As Western thought traditions, both Literary Studies and the Blue Humanities will therefore face some challenges, ethical and conceptual, when approaching indigenous water knowledges from within their own theoretical apparatuses. In recent years, the emerging field of the Blue Humanities has seen a growing scholarly interest in non-Western water knowledges, recognizing the need to engage more deeply with them through literary works from outside an Anglophone canon.¹ Taking the opportunity in this introductory issue to the field for a Swedish audience, I propose here an analysis of a Sámi novel where the human-water relationship is central: Elin Anna Labba's *Far inte till havet* (2024; translated as *The Home of the Drowned*, 2026). This interspecific relationship is approached here through Sámi cosmology, in which natural water bodies are understood as living subjects endowed with agency, sentience, and memory.

Western rationality, for the last centuries, has built itself upon a Cartesian dualism that, dividing the world into *res cogitans* and *res extensa*, separates nature from culture and grants subjective capacities, such as agency, sentience, and memory, exclusively to humans. Following this logic, Literary Theory classifies fictional depictions of nature as either realist or non-realist – narratives that defy the Cartesian divide being usually regarded as belonging to the latter, thus indicating the occurrence of non-realist genres such as fables, myths, fantasy, and magical realism.² In the seminal *The Fantastic: A Struc-*

tural Approach to a Literary Genre, Tzvetan Todorov classifies works of fiction in relation to the reader's level of uncertainty about how they deal with reality, or “the world as we know it”:

In a world which is indeed our world, the one we know, [...] there occurs an event which cannot be explained by the laws of this same familiar world. The person who experiences the event must opt for one of two possible solutions: either he is a victim of an illusion of the senses, of a product of the imagination – and laws of the world then remain what they are; or else the event has indeed taken place, it is an integral part of reality – but then this reality is controlled by laws unknown to us.³

Todorov's definition, however useful, is based on the assumption that there is a singular world – “which is indeed our world, the one we know”. A reasonable assumption, provided that it refers to a specific *we*, namely a *we* that understands reality through Western lenses. Within such a worldview, therefore, it is only logical to regard phenomena that escape the established laws of nature as “supernatural events”, which can be explained away as either products of an illusion (the uncanny genre) or as real only within the premises of the fictional world (the marvelous genre). Indigenous worldviews, on the contrary, do not abide by that divide. The literary representations of nature they inspire should thus not always follow the same principles applied to works of Western fiction.⁴ How are we, then, to engage with works of fiction that draw inspiration from alternative, non-Western ways of being *we*, which entail fundamentally different conceptions of “the world as we know it”? The human-water relationship in *Far inte till havet*, where the river is portrayed as a character endowed with agency, sentience, and memory, certainly deviates from the Cartesian dualism that defines the laws of nature in the Western worldview, and therefore does not meet the requirements for realist literature.

As a literature scholar, I have attempted to tackle this discordance by taking inspiration from a method from the field of Anthropology, namely the “ontological turn”. As Martin Holbraad and Morten Axel Pedersen write in *The Ontological Turn: An Anthropological Exposition*, in the context of anthropology, this movement has been

of great significance as an attempt to “take off the socially, culturally, politically (etc.) ‘tinted glasses’ with which we must necessarily see the world, which typically in anthropology is designated technically as ‘ethnocentrism’”.⁵ One way of applying this approach to literary studies is regarding the classification of certain literary works as types of non-realist literature as determined by our Western “tinted glasses”, and thus seek novel classifications that would emerge from the literary works themselves and the worldviews they propose. The field of Blue Humanities has developed in productive dialogue with other contemporary theoretical fields – such as Posthumanism, Animal Studies, Ecocriticism, and Feminist/New Materialism – that have been influential in Literary Studies as well, contributing to delineating new modes of reading that take into account the perspective of the non-human. Indigenous knowledges, however, have often functioned as a silent and unacknowledged interlocutor and inspiration source for these theories. I believe that the ontological turn as a method can be a positive tool for bridging the attempt to establish a dialogue between the Blue Humanities and non-Western worldviews, and this article presents an experimentation with this method in a literary analysis, taking as a starting point the human-water relationship through the practice of yoik. As will be discussed below, I argue that this knowledge is central to understanding the human-water relationship in the novel, not as a non-realistic or metaphorical account, but as an actual practice of taking on other, non-human subjectivities.

Far inte till havet

The story in *Far inte till havet* revolves around three Sámi women – Ingá, Rávdná and Ánne – and their efforts to belong in a territory that is exploited in the name of the country’s development. When the company “Bolaget” builds a hydroelectric power station, the waters of Stora Luleälven rise and submerge the villages where they live. With their huts under water, the Sámi families living in that area are forced to move and leave everything behind. The story is based on an actual historical episode, the damming of the Stora Luleälven’s spring lakes between the 1920s and 1970s, for the construction of Swedish hydroelectric power stations. Several times during these decades, Sámi

villages established in that land were drowned, and the families were forcibly displaced. The novel shows how different generations cope with those changes. The sisters Rávdná and Ánne represent a generation that is more connected to the territory and its history, whereas Ingá, Rávdná's daughter, represents a younger generation that grew up in a context of constant transformation and instability of identity, less resistant than the older one to adopting the lifestyle of the social majority. Rávdná engages in protests against Bolaget and its demands that the Sámi people should sacrifice for the common good of the developing nation. She dreams of building her own house by Stora Luleälven, defying the State's imposition that the Sámis, a supposedly naturally nomadic people, were not suited to live in permanent accommodations. Ingá, on the other hand, sees no point in fighting the State to preserve a tradition that is increasingly jeopardized as she grows up. Instead, her efforts are directed at fitting into society and enjoying the small comforts of modernity, such as having a regular job, a warm house, and a car.

The situation outlined above, with its material consequences for both humans and the landscape, is portrayed as intertwined and inseparable from its immaterial aspect, which regards the relation between humans and territory, especially water bodies, and how it affects both parts' sense of identity. The characters in *Far inte till havet* are shown to have a close relation to nature and communicate with it, especially with the river – at times through everyday language, at times through the practice of yoik. And the river also communicates with them. In indigenous literature, nature is not depicted merely as a background scenario that serves to illustrate human emotions, but as characters with complex emotions of their own. The largest part of the narrative, centered on the human characters and told by a third-person narrator, is invaded by Stora Luleälven's narrative in first person. With small blocks of texts resembling poems that run through a few (unnumbered) pages, it does that seven times throughout the novel, possibly symbolizing the seven spring lakes that form the river, or the number of dammings that took place during those fifty years.

Yoik, memory and identity

Already at the opening of the novel, memory is established as a central theme:

Jag hade ett namn som jag inte minns. Minnena är otydliga, de flesta sjunker, några flyter upp ibland. Jag var sund och stränder, vattenfall och vikar.

Jag hade fisk. Sjöfåglarna, de var kvar.⁶

As we will see in the unfolding story, this sense of memory is sustained by the practice of yoik. The river continues:

Jag var en sjö som hade namn och sånger. De som bodde här sjöng mig... Nana, det minns jag att de sjöng, nana sjöng de innan det här... Det var innan det blev så här.⁷

Those who lived in the territory sang the river (“sjöng mig”), as Stora Luleälven recounts.⁸ The expression “to sing the lake” could be regarded as a poetic way of saying something else: perhaps that people sang songs, and these songs were *about* the lake, or addressed *to* the lake. In the Sámi worldview, however, this formulation is not strictly poetic. As literary critic and writer Harald Gaski explains, the yoik, from the Sámi *juoigan*, “is not *about* a person, it actually *is* the person”.⁹ The verb “to yoik” thus translates more adequately as to sing *into* something/someone rather than singing *about* something/someone:

Traditionally unaccompanied and often sung in wordless syllables, yoik is a musical language of feeling: a yoik describes or evokes an emotion, a person, a landscape, an animal, or whatever the singer may choose. “We don’t sing about,” says yoik singer Mari Boine, “we sing into being—a person, landscape, animal, situation.” A yoik can be joyous, loving, contemplative, haunting, angry, danceable, humorous; always it feels intimate and confident. It’s the song of a culture at home with its soul.¹⁰

To sing *into* rather than *about* a natural phenomenon or entity, in

this case the river, thus refers to a phenomenon that the structure of the Western worldview does not have the tools to grasp. It is a conceptual, ontological difference, which is where the method proposed by the ontological turn becomes relevant: by taking the concept of “singing *into*” to its logical conclusion, we are able to challenge what we understand about singing and about how to relate to other persons, human or non-human. When the river remembers being sung by the people, it is giving an account of a being endowed with memory (remembering being sung), sentience (hearing the songs), and a subjective interpretation of these past events. Following the ontological turn’s approach, we are able to read this account not as a poetic interpretation of a “primitive” cultural practice based on animism, nor as a metaphorical (and thus anthropocentric) illustration of the people’s experience of the dammings. Instead, we can take part in another worldview where the river’s subjectivity is a literal phenomenon, and the yoik a practice of taking on other subjectivities – the people actually sing into Stora Luleälven’s “riverness”.

In *Far inte till havet*, the yoik constitutes a common language between humans and nature. While talking to one another, the characters are seen, for instance, to yoik the low mountain or the rapids’ current in order to change the atmosphere of the conversation (“Han gjorde tonerna lätta som om han jojkade ett mjukt lågfjäll”; “Han jojkade forsens ström, som han gjorde när han ville både blidka och reta henne”).¹¹ Or to calm an animal by yoiking a *dovdna*, “den lätta melodiska barnjojken som fick en att somna, drömma, vakna till en annan morgon”.¹² But in addition to being a form of communication, the yoik is also a practice that helps the characters to preserve their memory and sense of identity, deeply connected to a sense of belonging to the territory: “Jojk var bön. Marken ville att människan skulle jojka, på samma sätt som den satte dem att slöjda och berätta. Det var böner på platser där man var så hemma att ens skor var marken och marken ens skor”.¹³ According to Gaski, “when a person had received a yoik, he or she was looked upon as a member of the community”.¹⁴ From the portrayal of the practice of yoik in the novel, we can perceive the close connection between this sense of identity and memory. As music researcher Olle Edström puts it, yoiking allows the person to “recreate and experience one’s feelings anew and strengthen

them. Just as the memory of someone or something is reinforced when one joked, the opposite could also be the case: when one thought about someone or something, one would be inclined to joke him/her/it”.¹⁵ With the damming of Stora Luleälven, the people living in that territory are repelled, and the connection between humans and nature, especially the river, is lost, causing both of them to forget their common language and close relationship, and consequently, their sense of identity. Stora Luleälven relates its own experiences of being turned into an artificial sea and drowning surrounding villages as a process of memory and identity loss:

*Jag var ljusst fjällvatten som blev mörka hål och blött tyg sjönk. Jag hade kåtornas mjuka väggar mot min mun, de vita spetsarna från kvinnornas mössor. De som gick ut på min svaga is. Vi är här fortfarande, nana, vi lämnar inte. De sjöng Siivujávri, den goda sjön, men mitt minne skulle försvinna. Jag vällde...*¹⁶

—

*Jag minns inga namn och nästan inga ord längre. Jag är en av de språklösa och jag väntar här. Jag är kallare men jag fryser inte, låter inte isarna komma. Inga isar lägger sig på mig längre och regnet det faller om vintern. Jag har stor ebb och jag har lång flod. Jag är torkan och floden.*¹⁷

As Stora Luleälven's memories are embodied, the act of forgetting happens in parallel with physical transformation: overflowing and no longer being able to freeze, the river loses contact with the humans, who no longer are able to walk over its ice during winter, or navigate and fish in it during the summer. “*Siivujávri, Siivujávri, stay, the people still sang, but I didn't recognize the songs. I drowned them*”.¹⁸ The presence of the name of the river, followed by the epithet “the good lake”, indicates that this is a specific type of yoik, namely the personal yoik. In this genre, “[b]oth the musical and the verbal portrait of the subject are usually short, concise, striking characterizations”.¹⁹ Stora Luleälven is thus treated as a person with a personality of their own, and the yoik is a document of the river’s sense of identity that is affected by the loss of memory.

With the aim to give more complexity to the properties of water, describing it as “more than just ‘fluid’”, feminist Blue Humanities scholar Astrida Neimanis has proposed six “hydro-logics”, one of which is that of the archive.²⁰ This hydro-logic describes how water bodies, by accumulating non-degradable residues over time, “become material repositories of the past”.²¹ This hydro-logic applies well to the narrative of *Far inte till havet*, where we can follow, as the dammings take place, how the villages repeatedly turn into submerged landscapes. However, the river is not only material, but also immaterial repository: “Det var vatten och under vattnet fanns ett land av tysta berättelser. Platser och människor”.²² More than that, the river is not only an archive of *human* histories and stories – it has a history and a story of its own. It becomes an archive of itself, of its past form and subjectivity. “Water remembers”, Neimanis writes, summarizing the hydro-logic of the archive.²³ But here, water also forgets as it ceases to be yoiked and goes through a physical transformation. More than a passive archive, water is portrayed in the novel as having actual memory in its double capacity of both remembering and forgetting.

The forgetfulness becomes mutual between the human and the non-human. Ingá’s remembrance of her father, who died when she was little, gradually fades away: “Sedan sjön hade kommit mindes hon inte hans ansikte riktigt. Han var mest ögon, han hade ingen mun och rösten var låg”.²⁴ But Stora Luleälven’s memory loss is shared especially with Rávdná – both characters are increasingly affected by amnesia as the story develops. Later in the story, Rávdná is admitted to a nursing home. She forgets how to speak Swedish, the major language, and starts speaking Sámi again. In her mind, she is back in her village, living close to the river, where she can ride her boat and fish. From her perspective, the one suffering from memory loss is actually her daughter: “Hon brukade snegla på Ingá, hennes vackra dotter som hade förlorat minnet av den hon var”.²⁵ What does it mean to lose memory, really? Only by forgetting where she is and what has happened, Rávdná is able to reconnect with her identity, transporting herself to a time where she lived in a closer relation with the territory. Still, the experience of the river is not portrayed as metaphorical, or as an illustration of the human’s. Instead, their shared experience is at

the same time individual, showing that, in this worldview, the capacity to memory is not exclusively human. By playing with different senses of memory, the novel highlights how embodied experiences and identity are intertwined, for both humans and non-humans.

Towards the end of the novel, when the protests against Bolaget have shown not to be giving the expected results, the eldest reconnect with the yoik as a last act of resistance, a means of reestablishing a connection with the already estranged river, and reclaiming their Sámi identity:

Det fanns fjäll av glömda jojkar med tonerna så djupt begravda att de aldrig skulle hittas, så fanns det några få jojkar som hade stannat i kroppen, fastän de inte tog sig ut i luften mer. Jouná hade börjat jojka Siivujávri, en av få jojkar Rávdná hade kvar. Den djupaste delen av den gamla sjön. Den urgamla, mitterst av de sju sjöarna.²⁶

Anthropomorphization: literal/metaphorical embodiments

With the loss of the interspecific language of yoik, there is a shift in the affective relation between the humans and the river:

De har blivit otacksamma. De som brukade längta, de som brukade sjunga och tacka. Åren har gått och folk undviker mig. De svär åt mig och jag tycker inte om det.

Svårt att vara ensam. Åren sliter, de sliter, fram och tillbaka. Jag höjs och sänks.

Jag saknar lågvattnets vila. Jag saknar mina vita isar.²⁷

These affective transformations that Stora Luleälven goes through – loss of connection with the human realm, along with a loss of memory and identity – are concretized in its physical body in several ways. Besides the transformation in volume and fluidity, from a running river into an artificial and static sea, there is also a change in coloration. As we see in the excerpt above, the white color refers

to a time of “low tide’s calm”, when the river was still able to freeze and let the people walk over its ice. In its new physical form, the river is no longer white: “*I grönt vatten klädde jag mig när isarna smälte. Solen glänste och glaciärerna föll*”.²⁸ The humans perceive the river’s different colors as characteristic for its state of mind:

Det hade varit ett helvete att få upp näten de sista dagarna, sjön hade blåst, lugnat sig, retat upp sig igen.

Den var orolig.

De trasiga näten hängde på stranden och glodde på henne varje dag och sjön bytte färg varje timme. Klarblå, mörkblå, grå och sedan ljus igen.²⁹

The more grey Stora Luleälven becomes, the more physically and emotionally uneasy it reveals itself to be: “*Kroppen svällde och kokade, och mitt vatten blev grått*”.³⁰ These states of mind are often shared with the humans: “Åja, inte en bra i dag”, sa hon till sjön. ‘Go nu heajos mielan?’ Den var grågrön och rastlös, såg ut som hon kände sig. Orolig”.³¹ In fact, the water bodies in *Far inte till havet* seem to exert a strong influence on how the human characters perceive themselves and each other, helping to construct their sense of identity: “Jouná var tuff. Han hade alltid påmint mer om männen i de andra byarna, det rann ett annat slags stridare vatten i deras bäckar. Det var så stenigt och brant på andra sidan, då blev människorna sådana. De var inte som deras mjuka backar som föll ihop och blödde rakt ner i sjön”.³² In a double movement, humans acquire traits of nature and vice versa.

Stora Luleälven’s embodied experiences are at times expressed in an anthropomorphized manner, its experiences described as a mixture of human and non-human embodiments: “*Vit och blek vred jag och sprack, jag frös och sprack. Jag blev vakar och malströmmar. Jag fick svarta ådror, blånader och sprickor över min kropp som jag gömde under snön*”.³³ Not only Stora Luleälven perceives itself in human terms, but also the humans perceive the water bodies in that way: “Sjön sträckte ut sina händer och bar människorna från ena världen till den andra, det hade Rávdná ofta tänkt”.³⁴ While anthropomorphization is a common stylistic resource in narratives on nature, here we are dealing with two different kinds of it; the first one consists in

transferring human bodily characteristics to nature, and the second in transferring supposedly exclusively human mental capacities to nature. My argument here is that, in specific cases such as this narrative, only the first kind is to be treated as metaphorical, while the latter is to be taken literally. That is: while the river's "mouth", "hands", and "arteries" are anthropomorphic metaphors, its subjectivity and capacity for sentience and memory are not.

This kind of metaphorical resource is not always appreciated in academic fields that engage critically with the non-human realm. As Escobar et al. summarize this concern:

For Western-educated intellectuals, the invitation to relate with phenomena once relegated to the categories "inanimate", "object", "non-(self)-conscious" or "not-human/not-person" as something like people (a word that will suffice here as a stand-in for beings with whom we have some ethical responsibility/relation) can lead to the real apprehension of committing the "cardinal sin" of anthropomorphism. What if we project upon natural phenomena our own traits?³⁵

On the other hand, they argue, the anthropomorphization of nature constitutes a sort of poetic knowledge, or "bio-poetics, [that] includes engagements that are not only literary but also tactile and material".³⁶ Serpil Oppermann as well criticizes what she regards as Western scholars' limited understanding of metaphor as a resource that favors abstraction:

This is a misunderstanding of metaphoric meanings and/or the figural notions of the sea, because what we take to be a symbolic, figural, or metaphoric meaning is a way of relating in which the meaning is modulated in the interweaving field of the material and the discursive. This doesn't mean that metaphoric representations are an addition of something else to water's material reality; rather, when used disanthropocentrically, they effect a kind of a better cognitive response to the oceanic realities with a new focus today, dissolving anthropocentric foundations of figural representations.³⁷

Even though Oppermann and Escobar et al. argue for the positive,

material value of metaphors, I believe that, when dealing with narratives based on non-Western cosmologies, we still should make a commitment to taking certain phenomena literally. In the case of *Far inte till havet*, treating water memory as truly literal is a way of expanding the concept of “memory” itself beyond the human model. In a metaphorical reading, the river’s “remembering” means, following the hydro-logic of the archive, that it is a repository, material and/or immaterial, for human residues and histories/stories. In a literal reading, on the other hand, we are dealing with a real mechanism of remembrance, albeit different from the human. This is the ontological turn provided by such a reading: instead of “translating” the river’s memory to our Western conceptual apparatus, we allow our very understanding of what “memory” is to be challenged by the narrative.

*

The ontological turn can be a relevant tool for analysing literary works that approach the non-human in ways that challenge the Cartesian divide. Given its concern with the issue of untranslatability between non-Western worldviews and Western concepts, the ontological turn also shows some potential for bridging a gap between the field of the Blue Humanities and indigenous knowledges. In this analysis, we have experimented with a literal, rather than metaphorical, reading of watery subjectivity in the Sámi novel *Far inte till havet*. The outcome of such an analysis is to open space for the possibility of there being other versions of “the world as we know it” than the Western. Especially in the context of the Anthropocene, understanding water bodies as literally alive and intelligent can lead to more productive strategies than metaphorical readings would be able to provide. The practice of yoik is portrayed as an interspecific language that strengthens the sense of memory and identity between humans and water. As singing *into* rather than *to* or *about*, the yoik has a parallel with the literary practice: both can be used as rituals of performing other, non-human subjectivities through a specific use of language.

Noter

- 1 Steve Mentz, *An Introduction to the Blue Humanities* (New York: Routledge, 2024); Serpil Oppermann, *Blue Humanities: Storied Waterscapes in the Anthropocene* (Cambridge: Cambridge University Press, 2023); Craig Santos Perez, “‘The Ocean in Us’: Navigating the Blue Humanities and Diasporic Chamoru Poetry”, *Humanities* vol. 9 (2020:3), 66 <https://doi.org/10.3390/h9030066>.
- 2 The concept of “realism” (or “Realism”) has had different connotations throughout literary history (Cf. Steven Earnshaw, *Beginning Realism* [Manchester: Manchester University Press, 2025]). Here, I am dealing specifically with the conception of realism as opposed to the types of literature, consisting of various genres and subgenres, that are grouped under the umbrella term “speculative literature”. It is realism in this sense that, I argue, reflects the Cartesian divide – even though the concept has different connotations within philosophy and the natural sciences as well (Cf. Alex Rosenberg and Lee McIntyre, *Philosophy of Science: A Contemporary Introduction*, 4th ed. [New York: Routledge, 2020], Ch. 8; Cora Diamond, *The Realistic Spirit: Wittgenstein, Philosophy, and the Mind* [Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1991], Ch. 1).
- 3 Tzvetan Todorov, *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre* (Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1975), 25.
- 4 There are, of course, cases of contemporary indigenous fiction that can be classified as e.g. myths and fables. Here I refer specifically to cases that depart from a non-Western, although realist, view of nature.
- 5 Martin Holbraad and Morten Axel Pedersen, *The Ontological Turn: An Anthropological Exposition* (Cambridge: Cambridge University Press, 2017), 5.
- 6 Elin Anna Labba, *Far inte till havet* (Stockholm: Norstedts, 2024), s. 1, [*Jag hade ett namn...*]. Since the pages containing Stora Luleälven’s narration are unnumbered, “s.” indicates in which one of the seven sections the fragment can be found. In the English translation: “*I had a name that I don’t remember. The memories are indistinct, most sink, but now and then a few float upward. I was sound and shore, waterfall and bay. I had fish. And the sea birds were still here*”. Elin Anna Labba, *The Home of the Drowned* (London: Random House UK, 2026), s. 1, [*I had a name...*].
- 7 Labba, *Far inte till havet*, s. 1, [*Jag var en sjö...*]. “*I was a lake with names and songs. The ones who lived here sang to me... Nana, I remember how they sang, nana before this... That was before I was this*”. Labba, *The Home of the Drowned*, s. 1, [*I was a lake...*].
- 8 Even though an analysis of the translation lies outside the scope of this article, it is important to note that the English translation consistently renders the expression as “sing to”, a choice that, as will become clear below, obscures an important aspect of the practice of joik.
- 9 Harald Gaski (red.), *In the shadow of the midnight sun: contemporary Sami prose and poetry* (Karasjok: Davvi Girji, 1996), 13.
- 10 Catherine Madsen, “Singing into Being”, *UAF Department of Music*, accessed December 26, 2025, <https://www.uaf.edu/music/cms/singing-into-being.php>.
- 11 Labba, *Far inte till havet*, 44; 48. “He made the notes light as if he were singing a soft low mountain”; “He sang the joik to the current of the rapids, as he did when he wanted to both placate and tease her”. Labba, *The Home of the Drowned*, 30; 34.

- 12 Labba, *Far inte till havet*, 30. "(...) a muffled, light melodic lullaby, the kind that put you to sleep, to dream, to wake up to a new morning". Labba, *The Home of the Drowned*, 20.
- 13 Labba, *Far inte till havet*, 286. "Joik was prayer. The earth wanted people to joik, just as it wanted them to craft and tell stories. It was a prayer of home, the places where your shoes were the ground and the ground your shoes". Labba, *The Home of the Drowned*, 222.
- 14 Gaski, *In the shadow*, 12.
- 15 Olle Edström, "From Joik to Rock and Joik: Some Remarks on the Process of Change and of the Socially Constructed Meaning of Sami Music", *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* vol. 44 (2003: 1/2), 269–289, <http://www.jstor.org/stable/902650>, 272.
- 16 Labba, *Far inte till havet*, s. 1, [Jag var ljus fjällvatten...]. "I was shining mountain water that turned to dark holes and the wet cloth sunk. The soft walls of the goathi were pressed against my mouth, the white tips of the women's caps. The ones who walked on my thin ice. We're still here, nana, we won't leave you. They sang Siivujávri, the good lake, but my memory faded. I welled...". Labba, *The Home of the Drowned*, s. 1, [I was shining mountain...].
- 17 Labba, *Far inte till havet*, s. 7, [Jag minns inga namn...]. "I don't remember any names now and barely any words. I'm one of those with no language, who will lie here and wait. I'm colder now, but I don't freeze, won't let the ice come. No ice settles on me anymore, and the rain it falls on the wind. I have big tide, and I have long river. I am the drought and the river". Labba, *The Home of the Drowned*, s. 7, [I don't remember...].
- 18 Labba, *Far inte till havet*, s. 1, [Jag vällde över fåglarna...]. "Siivujávri, Siivujávri, stay, the people still sang, but I didn't know those songs, I drowned them". Labba, *The Home of the Drowned*, s. 1, [I washed over the birds...].
- 19 Gaski, *In the shadow*, 13.
- 20 Astrida Neimanis, "Feminist Subjectivity, Watered", *Feminist Review (Print)* vol. 103 (2013), 23–41 <https://doi.org/10.1057/fr.2012.25>, 30.
- 21 Neimanis, "Feminist Subjectivity", 32.
- 22 Labba, *Far inte till havet*, 36. "There was water and beneath the water was the land of silenced stories. Places and people". Labba, *The Home of the Drowned*, 24.
- 23 Neimanis, "Feminist Subjectivity", 32.
- 24 Labba, *Far inte till havet*, 207. "Since the lake rose, she couldn't really remember his face. He was mostly eyes for her, he had no mouth and his voice was very quiet". Labba, *The Home of the Drowned*, 159.
- 25 Labba, *Far inte till havet*, 340. "She liked to watch Ingá, her beautiful daughter, who had lost the memory of who she was". Labba, *The Home of the Drowned*, 262.
- 26 Labba, *Far inte till havet*, 284. "There were whole mountains of forgotten joik with notes so deeply buried they would never be found, and there were a few that remained in the bones of your body, even though they couldn't make their way out into the air any more. Jouná had started to joik the Siivujávri, one of the few Rávdná still had in her. The deepest part of the old lake. The heart of the ancient lake". Labba, *The Home of the Drowned*, 221.
- 27 Labba, *Far inte till havet*, s. 4, [De har blivit otacksamma...]. "It's hard to be alone for so many years. The years passed, and the people avoided me. The ones

- who used to long for me, who used to sing to me and offer me their thanks, became ungrateful. I don't like to hear them cursing at my shores and my waves. The years wear on, they wear down, back and forth. I am raised and lowered. I long for the peace of low tide and the healing white ice". Labba, *The Home of the Drowned*, s. 4, [It's hard to be alone...].
- 28 Labba, *Far inte till havet*, s. 4 [I grönt vatten...]. "I clad myself in green water while the ice melted. The sun shone, and the glaciers fell". Labba, *The Home of the Drowned*, s. 4, [I clad myself...].
- 29 Labba, *Far inte till havet*, 241. "It had been hell getting the nets up these last few days; the lake had been choppy, calmed down, then stirred up again. It was worried. Every day the broken nets hung on the shore staring at her, and the lake changed color with the hour. Clear blue, dark blue, grey, then light again". Labba, *The Home of the Drowned*, 188.
- 30 Labba, *Far inte till havet*, s. 5, [I vaken skrek flickan...]. "My body swelled and boiled, and my waters turned gray". Labba, *The Home of the Drowned*, s. 5, [In the ice hole...].
- 31 Labba, *Far inte till havet*, 58. "'Oh, not a good day', she said to the lake. 'Go nu heajos mielan?' Gray-green and restless, the lake looked like how she felt. Worried". Labba, *The Home of the Drowned*, 42.
- 32 Labba, *Far inte till havet*, 271. "Jouná was tough. He'd always reminded her more of the men in the other villages; a different kind of fighting water ran in their streams. It was so rocky and steep on the other side of the mountain, that the people, too, became like that. They weren't like these soft hills that gave way and bled straight into the water". Labba, *The Home of the Drowned*, 211.
- 33 Labba, *Far inte till havet*, s. 2, [Vit och blek...]. "White and pale. I writhed and cracked, I froze and cracked. I became holes and maelstroms. Black veins, bruises, and cracks spreading through my body, which I hid beneath the snow". Labba, *The Home of the Drowned*, s. 2, [White and pale...].
- 34 Labba, *Far inte till havet*, 86. "It was as if the lake stretched out its hands and carried these people from one world to another, Rávdná had often thought of it so" Labba, *The Home of the Drowned*, 63.
- 35 Arturo Escobar, Michal Osterweil and Kriti Sharma, *Relationality: an emergent politics of life beyond the human* (London, UK: Bloomsbury Visual Arts, Bloomsbury Publishing Plc, 2024), 44.
- 36 Escobar et al., *Relationality*, 48.
- 37 Serpil Oppermann, *Blue Humanities: Storied Waterscapes in the Anthropocene* (Cambridge University Press, 2023), 23.

ANNA VICTORIA HALLBERG

SWIMMING AS MORAL COMPETENCE

Iris Murdoch's Crest of a Wave



TFL 2026:1–2. BLÅ HUMANIORA

DOI: <https://doi.org/10.54797/tfl.v56i1-2.63650>

ISSN: 2001-094X

Copyright © 2026 Author(s). This is an open access article distributed under the terms of the Creative Commons CC-BY 4.0 License (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>)

Introduction

The writer and philosopher Iris Murdoch (1919–1999) loved to swim in the sea. Throughout her life, she was drawn to water and swam not only in the sea but in lakes, rivers and ponds near Oxford, the city she lived in most of her life. Every so often she went alone to swim, sometimes with her husband, the critic and professor of literature John Bayley. When they moved to the countryside for a few years, Murdoch would occasionally enter – to the astonishment of those around her – into the small shallow pool behind the house. The modest pool in the big garden became a place of rest and creativity; in the countryside she never learned to like.¹

Water is one of Murdoch's most enduring images, and in several of her novels it becomes a symbol of cleansing and forgiving as well as a darker token of something frightening.² As novelist, Murdoch was continuously engaged in creating pictures of the moral world in all its complicated messiness and she expressed a theoretical interest in the novel's ability to show realistic pictures of human strivings.³

It could be argued that water and swimming become a prevalent analogy to a particular kind of moral insight that the writer and philosopher Iris Murdoch was deeply engaged in approaching, and shedding light on.⁴ Murdoch's biographer, Peter Conradi, said that "to be able to swim, for Murdoch, is in her fiction almost the same as to possess a moral competence."⁵ He also wrote that "swimming seems to act as the unofficial counter-image of a healing surrender to the mysterious supportive properties of the world, as well as its mysterious destructive powers."⁶ What does it mean to possess "a moral

competence” in the way Conradi suggests? And how can swimming be a “counter-image” for a character in a novel?

In the following I wish to dwell on the presence of the sea, swimming as a literary motif and the closeness it has to Murdoch’s ideas on morals, by uncovering images and themes of water in her novel *The Sea, the Sea* from 1978. The sea is the novel’s title, its undercurrent as well as its silent main character. Water and its unreliable nature and sometimes provocative silence despite the strong power it holds, act as aesthetic surface against which the novel’s unexpected changes make the reader aware that life is uncontrollable, just like the sea. Something about the fluidity and reciprocal nature of Murdoch’s intellectual temperament, how her mind shifted in ways that are difficult to trace in advance but needs to be *experienced* through her writing, is discernible in her high regard for swimming. Swimming – and from now on it is wild swimming that is our starting point – therefore forms an exciting bridge between the literary and the philosophical in her double practice.

Murdoch was awarded the Booker Prize for this novel, and it is one of her most read, and most loved. The importance of the sea and swimming in her novels as a repeated theme has been noted by Murdoch scholars but in its everyday indeterminacy and how swimming as practice designates an important act of immersion in nature and self-awareness, Murdoch’s use of water has perhaps not been accorded the significance it deserves.⁷ To swim, for Iris Murdoch, is indeed like Peter Conradi suggested to possess moral competence and I would like to show why.

Around the Horizon: The Article’s Contexts and Frameworks

Iris Murdoch began studying at Oxford in 1938. She initially read Greats (Oxford’s special model for studying ancient languages and philosophy) at Somerville College but came to move very purposefully towards moral philosophy. She became tutor at St Anne’s but was, above all, an acclaimed writer of twenty-six novels, several plays and collections of poetry.

During the 1960s, Murdoch begins a liberation process from the

university and philosophy as part of an institutional life. She swaps Oxford for London and enters a teaching arrangement at The Royal College of Art. Once in London, she discovers a new world. It is freer, both sexually and spiritually, and intellectual questions do not hold the same exalted place as in Oxford. Her heyday as a novel writer follows after her time in London, amongst art students. In letters she wrote from this period, Murdoch is exhausted – and often misses the sea.⁸

Throughout Murdoch's professional life, she alternated between philosophy and literature, an interaction that seems to have made her happy. In my literary dissertation on Murdoch, I contended that her philosophical intuitions and intentions were most skillfully formulated and realized in her novels.⁹ The argument was that the structure of the novels and their direction towards philosophical insight show why what is sometimes difficult to investigate in philosophy, appears as “congruent with life” in the form of the novel. In the novel, human disorders and moral contradictions are not problematic but rather realistic. Art, and novels, can be averse to the idea of completion, even if it requires form, while the practice of philosophy would find it difficult to abandon emphasizing and following the argument towards securing validity of thought, clarity and reason.¹⁰ For this article's purpose, since I am interested in discussing swimming as moral competence in Murdoch's novel *The Sea, the Sea*, something brief needs to be said about her idea of morality and our endeavors to reach “the good”.

Iris Murdoch defines the good to which we all strive (she walks in the footsteps of Plato) as existing “beyond” humans. Yet the human capacity to approach the good is eternal and inexhaustible. Murdoch's idea, which she develops most fully in *The Sovereignty of Good*, is that morality should not be understood as outward actions or following rules.¹¹ The emphasis she puts on the execution of practices in everyday life (praying, falling in love, rituals such as braiding one's hair, looking at art and being in nature) to get closer to the idea of the good, where attempts, intentions, and attention are at the heart of our human efforts, concerns emphasizing various pathways for the inner life. Moral competence thus, is not something you achieve by “being good” or when you apply abstract moral rules to perfect be-

havior.¹² Instead, the good reveals itself as the guiding principle of the moral life, and as ultimate reality it is often something we discover in literature and art, in the everyday life: its recognition is part of living in the world.¹³ “The living” as a realistic human experience is also the moral fabric of Murdochs novels, where the complexities and psychological machinery inherent to life becomes visible.¹⁴

One of the key elements in how we are drawn towards the good has to do with attention and “unselfing”.¹⁵ Murdoch borrows the concept of “unselfing” or “decreation” from Simone Weil and means with it an emptying of the ego, an occasion most readily experienced in our communion with entities outside of ourselves, but with the purpose to stir our inner lives.¹⁶ “Unselfing” is a practice where we get closer to the good and it is a philosophical keystone in Murdoch’s thinking.¹⁷ As humans we need to make away with our own egotistical fantasies and displace our own self by giving attention to the reality around us, she argues. Finding these instances where moments of unselfing occur and explain why they are part of our moral world preoccupies Murdoch as philosopher, and her approach becomes visible in the penchant for examples and images. One of the most enduring and famous is found in *The Sovereignty of Good* where we encounter “the kestrel” as an important perspective shifter for moral transformation, that is, as “breaker” of the ego. The kestrel is observed by a man in an anxious and resentful state of mind, who experiences a moment where everything is altered when he sees a hovering kestrel. The brooding self disappears, he fully takes in the animal in the sky and follows its movement, and when the preying bird flies on the obsessive thinking which has clouded his mind ebbs away.¹⁸

The moral life, which involves processes of unselfing, concerns an internal, continuous reciprocal process directed toward reality and others. Murdoch also articulates how art is “an image of metaphysics”, affirming a close relation between art, literature and philosophy, so she was aware of the trade-offs, pitfalls and opportunities that constantly revolve around questions of form.¹⁹ We are story-telling animals, stories are ways of thinking Murdoch argues, and “fictional characters swim in a moral atmosphere”.²⁰ We can keep Murdoch’s insight in mind as we continue.

Dropping Anchor: The Article's Foundations

Swedish writer and philosopher Kate Larson suggests that swimming for Murdoch implied “immersion in otherness”.²¹ In her choice of “otherness”, Larson highlights the connection between Simone Weil and Iris Murdoch, and although I think the metaphor of otherness is philosophically useful, since it denotes something relational but different, I would suggest that swimming is immersion in what Martin Heidegger called “thinginess”.²² Swimming is an activity that is to do with the adventure, the lightness, the power of the wave, and swimming in the wild has its own *reality*, the sea is not unfamiliar, other, it is rather something of its own. The poet Diane Mehta speaks of swimming in the oceans as a place for reimagination and to me this lies close to what is on offer with the word “thinginess”, where swimming as experience is one of dynamic movement between revelation and concealment, that builds up to sensations where things are the same but different.²³ Following Plato, Murdoch regards the real ethical “moment” as taking place when the natural world is “seen in the light of the sun and not in the flickering fires of the cave in which we are captive” and I also understand Murdoch to mean that swimming is an intimate act with oneself that is simultaneously shared with nature.²⁴

For the scholar Hannah Marije Altorf, swimming, in Murdoch’s view, concerns the self and how it “at the same time disappears”.²⁵ Altorf’s description is beautifully on point, but I would, based on the idea that the good is an preemptory absolute, reverse the starting point and put the emphasis on nature, the outside world first, not the self. The milieu enables the self to adjust, and the disappearance of the self is an effect of being engaged with nature: the natural world trumps the ego.²⁶ There is support for this theory, this idea that I would like to bring forth, where nature forces a *switch* of attention, in Murdoch’s own writings. As seen above, her philosophical emphasis on unselfing, where swimming could be taken as an activity of movement in which the ego and the self momentarily lose out to nature’s demands for attention, parallels the kestrel that breaks established patterns of thought and serves as a reminder of reality outside the self in *The Sovereignty of Good*. Murdoch also talks about swim-

ming as “a spiritual activity” in letters to her friend Philippa Foot, which suggests that the amorphous quality the sea bears can lift the veil of our false perceptions and make us see more clearly.²⁷ The self is always present, so to speak, but can be nudged by its surroundings. Swimming in the sea *as an activity* where the swimmer is in nature, attentive and yet dissolved by water, thereby gives rise to a fitting opening, an occasion, for perfecting the path towards the good. The dangerous and tempting sea offers submission to a wondrous element but also profound wisdom on what it means to reflect on and pay attention: morality and morals for Murdoch means abiding by the metaphysical, it is not, as previously stated, something separate or closed off as in ethical rules “out there” but part of our existence.

Iris Murdoch’s connection to waters more specifically appears most clearly while reading her novels, since the novel becomes this life-giving form where the practice of the good can be illuminated. To trace the sea and its function in *The Sea, the Sea*, something needs to be said about the novel’s plot and literary method.

***The Sea, the Sea*: Plot, Twist**

“Prehistory”, “History” and “Postscript: Life goes on” are the three parts that structure *The Sea, the Sea*.²⁸ The plot in this novel concerns the London actor Charles Arrowby, who like Prospero of Shakespeare’s *The Tempest*, has retired to the seaside to “abjure the rough magic”.²⁹ Charles is giving up the theatre to write his memoirs. We are introduced to his writing attempts from the very beginning:

I spoke of a memoir. Is that what this chronicle will prove to be? Time will show. At this moment, a page old, it feels more like a diary than a memoir. Well, let it be a diary then. How I regret that I did not keep one earlier, what a record that would have been! But now the main events of my life are over and there is to be nothing but ‘recollection in tranquillity’. (1)

Early on Charles speaks of being shy of his emotions, that he will describe things more accurately when he has generated “a sufficient cloud of reflection” (17). His persevering attempts at writing a

“memoir”, “chronicle”, “diary” – he characterizes his book somewhat differently – and his continuous struggles with finding the perfect form for his subject, “I shall discover my ‘literary form’” (2), or “What a difficult form autobiography is proving to be!” (63), at first suggest that we are dealing with a protagonist who seeks closure but also desires to deepen his own self. We are motivated as readers by his promises of more revelations and await them with interest and a bit of skepticism. Murdoch’s literary method is readerly interplay, to engage by sprinkling information about a character’s traits and virtues, and Charles is extremely preoccupied by the contents of his picnic meals, his hyperboles and announcements. Events such as these in the novel are where the reader detects a theme of self-delusion. He is not attentive to the world around him.

While having retired to the little house called Shruff End, Charles encounters, unexpectedly, his first love Hartley. She lives nearby with her bullying husband Ben Fitch, and their adopted son Titus. When Charles moves into Shruff End, Titus is on the run from home. Shruff End appears to be haunted, and there are mysterious incidents happening that break with the realistic frame.³⁰ Objects are falling apart, things disappear, and all these events connect with the inexplicable things that happen in the mind of Charles. For example, a vase falls on the floor and breaks into several pieces (39) and this troubles Charles to such an extent that it signals to the reader to pay attention to his apparent self-preoccupation. The larger plot network points in the same direction; that Charles is deeply absorbed with himself. The former center of his life (the public theatre life, the shrewd world of the stage) has shifted into something much more mundane and isolated, and perhaps life’s new tediousness makes him beset with details (“Perhaps I shifted the vase very slightly when I dusted it yesterday?” [39]). His prior life slips away and the ordinariness of the new existence – such as heating up soup or eating biscuits – fills his days. Charles is fallible and the reader gets that he will experience some kind of “coming-to-know-that-he-is-fallible”. An incident in the local pub is somewhat worrying, where a conversation between guests about how many seconds it would take for you to drown in the sea passes Charles completely by. Instead, he answers nonchalant-

ly that he is a strong swimmer. “It’s them that drowns”, a local adds, as warning (67). Charles swims every day and feels “fit and salty” and “innocent and free”, “[p]erhaps it is all that swimming” (67). This scene feels like a bad omen.

Nature has a prominent role in this novel in several ways. The story begins with a description of the sea as part of a landscape full of different colors: “luxurious purple”, “emerald green”, “indigo”, “yellow,” “lighter green”, “silver” – all of these descriptive colors “perform” before Charles’ eyes within the very first paragraph. It is possible to use the word “perform” since his vision on the sea, the sky and the sun suggests that nature exists independently, and he is writing all this down at the same time as he witnesses what he sees. We are “in the north” he informs us, and everything “looks cold” (1). When nature is described in the novel it is intercepted as if it has a life that is partly hidden. Nature’s colors, the sea, the cliffs and pathways, are beyond our control and comprehension. This forms an archaic backdrop to the magic in the novel, and highlights life’s continuity and the eternal truths. Murdoch’s philosophical emphasis on nature for awaking our minds and seeing, as a path towards “ulselfing”, is present in *The Sea, the sea* too.

Something about the boredom and slowness of Charles’ existence is ominous. The fact that Titus’ relationship with his adoptive father Ben has deteriorated enables Charles to use Titus to attract Hartley. In what must be interpreted as a re-enacting of the memories of youth, Charles compels his own history into present. Events take a dramatic turn, edged with violence and abuse, when he decides to kidnap Hartley and take her from a marriage, he concludes must be torturous and unhappy. The episodes between Hartley and Charles show the power struggle that is thwarting Charles’s seeing: the dialogues between them testify to his ignorance and meanness (299–308), he is “blind”. Charles’ obsession with his past is now underlying all his actions, and his sudden infatuation with Hartley redirects the narrative spotlight from Charles as Solitaire to Charles as Captor. When he abducts her, and locks her up in the attic, there is a clear change in the reader’s sympathy with Charles’ personal project that began as an attempt to capture life’s fleeting moments in

a manageable form. The suspense that to a high degree was created through Charles' comment that his new life implies "a moral change" (3) is turned into an anxiousness. The reader becomes on-edge. Although Charles declares that he is profound and earnest, the reader experiences a stage-like tone of voice that sounds rehearsed: "Little do they realise how ardently I look forward to those storms, when the wild waves will beat at my very door!" (11). The theatricality with which he depicts himself creates comic effects at first, but then the ironic mode with its rather mild humor, which Murdoch so often uses to present fallible characters, is in this novel unexpectedly turned into something more worrying and twisted when the plot suddenly changes direction and speed through the kidnapping.

A Not So Attentive Swimmer

Literary theorist Wayne Booth stresses that a character who lacks strong virtues, but where an author still wants him to be taken sympathetically uses "prolonged and deep inside views" in order to dominate our perceptions with a particular consciousness.³¹ Even if Booth speaks of impersonal narration, what he says works as a preliminary landmark for grasping the protagonist in *The Sea, the Sea*. Charles dominates our view by first-person narration but also in his autobiographical attempts at writing. We see so much of him, and his lack of strong virtues compensated by "deep inside views" is used by Murdoch to create an even more impactful dividing line between who he wants to be and who he really is. To live and search for life's truths is much more demanding than Charles initially believes. He is trying to find meaning by solving practical problems or solving existential problems through his own mind. His dismissal of warnings from the residents about the sea and how dangerous it is suggested that his swimming is ego-centered and part of a performance show, also before himself, which is in line with his inauthentic and self-absorbed existence. If we remind ourselves of how swimming can be seen as moral competence, as being in the world, Charles' inability to apprehend signs around him corresponds to Murdoch's conception of morality as a metaphysical reality. In the novel, Murdoch can show the particularity of a person and his perception's bias through the

protagonist Charles; his inside view comes with a plurality of possible interpretations. Charles will make several mistakes and find that there are regrets in life, and that his “memoir-writing” is a substitute for real relationships. The novel is a perfect form for the imperfection of life, where moral attempts and mistakes are weaved into the placing of the characters. Iris Murdoch knew this, of course, both in theory and in practice, as novelist.³²

Charles’ wise cousin James visits, he becomes a moral reminder of the world outside. James’ function in the novel is intricate and requires a longer exposition on narrative technique to do him justice, but that trail does not fit here. He brings up the sea, *en passant* in tone, but with moral intention. “Did you know that Plato was descended from Poseidon on his father’s side” James asks (176). As the conversation progresses Charles begins to experience nausea but fails to comprehend the obvious connection between Plato, Poseidon, Atlantis and the hubris that James points at as being part of Charles’ deluded self-view, with his comment. Charles’ body apprehends what his mind is incapable of realizing; this novelistic construction is, I would suggest, a literary image of Murdoch’s broader philosophical ideas on the transcendent reality.³³ That Charles’s body is registering the outside world without him being able to take in the experience is connected to Murdoch’s view of the human as immersed – figuratively, but at times also literally – in morality. This is an idea which aligns with the swimmer as being involved with perfecting a kind of competence, where the body is tested by submitting to forces such as nature and experiences beyond the knowing mind.

The novel is truffled with potential signs for Charles to see, to make him uncover a meaningful and more truthful reality of his disposition, where his conceit might fade. James reminds him repeatedly to look elsewhere and warns of false images: “The truth lies beyond”, he says (384).

When Charles is swimming naked and understands that he is being observed by the locals (66–69) his reaction reinforces a self-image, in which life still plays out on a theater stage rather than in the real world: the locals in the pub have stated that the sea is very dangerous and even when Charles realizes that his “curtain rope has somehow

come undone and vanished” (67) – a device he has used to get in and out of the water from the steep cliff – he is not taking this seriously. The sea is dangerous. Emptying of the ego requires a swimmer who is attentive to the elements and people around him, a kind of silencing of the self that is in opposition to hubris.

The novel’s beginning suggests that for Charles, writing a life is primarily a question of finding a form, but the moral of the story is that life destroys symmetry and interrupts our attempts to understand. His chatty monologues meet a deeper, complicated stratum since any attempts to understand a life involves efforts to explicate “temporality”; recollecting the past, anticipating the future, thoughts as well as people are constantly derailed. How can such muddle and messiness, life, be a container for form and subject matter? “Muddle” is a term often used by Murdoch. The background to why humans and characters often find themselves in muddles dates to the Platonic-derived idea of our inclination to live within fantasies, within states of neurosis, in “the cave”. We are often completely enclosed in a fantasy world of our own into which we try to draw things from outside, not grasping their specific reality and independence, making them into dream objects of our own. The sea itself, with its unpredictable force and tendency to change, thus becomes a symbol of man’s inability to tame existence and that our outer edges of consciousness are approachable but never completely reachable. Right towards the end Murdoch reveals one of the possible “answers” to what Charles has tried to understand when he began his project:

Time, like the sea, unties all knots. Judgments on people are never final, they emerge from summings-up which at once suggest the need for a reconsideration. Human arrangements are nothing but loose ends and hazy reckoning, whatever art may otherwise pretend in order to console us. (477)

When Charles finally sees (as in understands), it will be too late to restore the mistakes of the muddles, but life will go on.

The Sea Monster

The sea is unsteady and when Charles contemplates it early in the novel he sees a sea monster, described in detail (19). He associates to a black snake, it has a “spiny back” and a “conspicuous head”, green eyes and teeth. Is it real? What can we make of this sea monster that Charles sees? The function of this monster has to do with two inter-connecting subject matters in the novel: self-delusion and rationality. Charles’ suggestion is that the experience is some sort of hallucination. He compares it to a “bad trip”, like the dose of LSD he took several years ago. But it becomes clear that when Charles is searching for reasons and evidence (20–21) he is deluding himself by assuming that there are rational explanations behind his experience. Murdoch gives clues to this in the novel when she lets Charles express that “happenings have explanations” (20). Charles begins to “classify and relate them” (20) but comes up with several possible ideas and chooses one on the grounds that “the strongest evidence for explanation is the total implausibility of all the others” (21). The *language* of rationality that Charles is using goes against his *reaction* to the sea monster. He confesses to be “*excessively* frightened” (20), experiencing a “feeling of horror” (21), and his “heart is beating violently” (22).

How far mental concepts can be represented in language is a philosophical preoccupation during the 1970s for Murdoch.³⁴ The sea monster becomes a suitable expression of the Freudian concept *uncanny*, the unsettling experience where the ordinary turns into strangeness. Literary theorist and Murdoch scholar Bran Nicol suggests that the uncanny receives a particular form in Murdoch’s novels, where “the strangeness of the world is the result of it being *perceived* that way through heightened, often deluded, senses of her characters”.³⁵ Charles is afraid to stay within his experience, brooding over the image of the sea monster and what it could mean is immediately abandoned. Again, the perception of things may delude us, but the strangeness could also be a result of our senses somehow heightening concerning aspects, rather than toning them down. Something is unfolding while Charles sees the monster. Is the sea monster a fiction, created by Charles’ imagination, a construction of fantasies? Or is it a literary motif, introduced by Murdoch to enforce Charles as an

unreliable character to the reader? A tenable answer is that both suggestions are possible, and that one advantage Murdoch has as author is that several interpretations work simultaneously. Charles is gazing at the monster, and tries to concentrate; perhaps he is experiencing a sudden gratuitous plunge into the metaphysics of the unknown? But even more, the sea monster is a symbol for the novel's strange psychic landscape, and the novel becomes increasingly deceptive: the reader makes mistaken assumptions – it takes a while, for example, to grasp that what Charles calls love is a complete fantasy. There is a sustained eerie questioning of spiritual life in *The Sea, the Sea* and the reader becomes uncertain of what is realized by Charles and what is not. Is he scared of the sea monster or of himself?

In *Metaphysics as a Guide to Morals*, Murdoch argues that the experience of recognizing and perceiving the world comes in a pictorial form. We may not always fully comprehend reality, but there is a familiarity in moral knowledge we can intuit.³⁶ Murdoch's view, that we necessarily sense the moral aspects of a situation (which constitutes her interpretation of Plato's concept of *anamnesis*), is placed and expressed as part of Charles' intuitions. He is unsure of what it is that he is involved in during his vision of the sea monster, but he is somehow aware that this experience is meaningful and pictorial. This suggests that Charles is recognizing and involved in living the moral life that we as human beings always "only partly see and understand"³⁷ as Murdoch puts it. Through the uncanny sea monster Murdoch is using the spiritual superstructure as something on par with recognizing moral values. Spirituality is an aspect of life and not a set of fuzzy beliefs: "spiritual reality is the same as ordinary reality."³⁸

Swimming and the practice of morality

We are perfecting ourselves morally through many activities where perception (an active, concentrated engagement with our surroundings) is key – this is an idea Murdoch comes back to as philosopher and it is a premise in *The Sea, the Sea*.³⁹ Charles Arrowby is a fallible protagonist and it is important, I believe, for understanding the idea of swimming as a moral competence – the natural world embraces and confronts mankind, swimming demands submission and mas-

tering simultaneously. The activity of swimming as an illustration of morals is thus in line with Murdoch's reminder of how hard it is to see beyond oneself, how an emptying of the ego requires efforts that transcend the habitual performances of our everyday life. We can only perfect ourselves morally when we accept that literally anything might happen and that "we are simply here".⁴⁰

As the novel progresses, Charles will understand more by *seeing* the world around him in flashes where his ego will be challenged. He is unable to see Hartley with "loving attention", because seeing is *recognizing*.⁴¹ Seeing and thereby recognizing something has the potential to "stir" something in our intuitions. It is the nature of these intuitions that should be the object of morality and Charles will experience such understanding through a fatal accident.

The worrying comments in the pub early in the novel, where Charles is warned of strong currents – "a man could drown there in seconds" – are ignored and Charles will only apprehend this bad omen in retrospect, when Titus, the adoptive son in the Fitch family that Charles has come to love as his own son, accidentally drowns in strong waves while Charles is looking away. Afterwards, self-awareness suddenly hits Charles:

I had never warned him about the sea. Why had I not done so. *Out of vanity*. I recalled now very clearly that first day when Titus and I had dived in off the cliff. I had wanted to show him that I too was strong and fearless. It would have spoilt the charm of that moment if I had said. 'It's rather dangerous' or 'It's not easy to get out' or 'I don't think I'll swim here'.

Charles realizes that vanity and self-preoccupation has caused Titus' death. The "mysterious destructive properties" that the sea holds, which scholar Peter Conradi drew attention to earlier, suggests that being "able to swim" is dependent on an inner activity where an understanding of the sea as fundamentally mysterious needs to be part of the *practice* of morality. Suffering is, of course, part of the path to enlightenment. Titus' youthful pride and tragic death become Charles' moral touchstone in a way. So many bad things happen to

Charles, and he is getting nowhere in his attempts to understand his life, despite his friends' recurring reminders that he should "criticize this guiding idea" that he loves Hartley, and she loves him back (334–337). I interpret this incapacity as an effect of moral stagnation, a lack of seeing. After all that has happened, Charles wonders if he "would ever swim again" (426). Perhaps swimming is something that he is deprived of since he used it to show off, the deeper meaning in the novel being that Charles needs to be stripped or naked in front of himself not as performance but cathartically.

The idea of moving from appearance to reality, which is what Charles is involved in throughout the novel, is a recurring theme in Murdoch's fiction.⁴² According to Murdoch, we should see Plato's understanding of morality in "a moral-religious sense which pictures salvation or enlightenment as wisdom or true vision [...] including literal perception of the world".⁴³ She was also, as already mentioned, influenced by philosopher Simone Weil's use of "attention" and "unselfing", as methods to actively withdraw oneself from egotistical fantasies and self-centered thought patterns. One feature in Murdoch's own philosophy that draws from both Plato and Weil (as well as other schools such as Zen Buddhism) is the conviction that rituals *as practices*, or recurring habits, are formative for moral perceptions. *The Sea, the Sea* furthers Murdoch's understanding of Eastern practices as an antidote to the kind of delusion Charles is experiencing and unable to get rid of. The enactment of rituals is "played out" in her novel. One such practice that never becomes tainted in the novel is swimming. Charles' relationship with water, the sea and its dangers, becomes his rite of passage.

Swimming as a ritual perfecting moral competence is the grueling work in the present. It is an asceticism unbound by time. We will always be distracted by life, sea monsters, muddles, and many other things, but swimming is a counter-image for Charles since his hunger for vanity is restored from it. Looking at the sea, he understands that swimming provides "a flicker of life" (464) and he feels it in his body "as if scarcely yet in [his] mind" (464–465).

Concluding arguments

In literature, there is no function of affirmation or explanation. As Philip Sidney famously writes in *A Defence of Poetry*, “the poet... nothing affirms”.⁴⁴ When Charles is alone in the last pages of the novel he is still trying to understand and make sense of life’s randomness. The sea is silent. It is unchanged. It is as if the sea has been witnessing horrific events and recorded them in sphinxlike manner: everything is the same yet profoundly different from when the novel began.

Murdoch admits in her essay “Thinking and Language” that in a scientifically minded theory it is senseless to ask whether a retrospectively described experience was really like this and not like that. Yet it does make sense in the framework of an individual’s self-examination.⁴⁵ Literature’s affinity with life’s muddle and the retrospect in which Charles looks back at his life makes sense for him, it is like *this* and not like *that*, but whenever something is achieved as a moral transformation, a step taken by the protagonist on the moral awareness level-ladder, it does not lead anywhere. It is simply added to an already existing continuation of a life being lived. A newfound perspective or insight of a moral kind does not lead characters away from human muddles: they are still involved in a (represented) reality that is impenetrable.⁴⁶

Iris Murdoch was a philosopher in search of various expressions to accommodate her version of Platonic ascendance. For this, she needed a metaphysical good to create an overarching ideal image, the good which is manifested in the multiform phenomena of the world but always transcending them.⁴⁷ The striving towards the good lies “beyond” the varieties of human life and moral language, the good is a *force* rather than an object or artefact. Murdoch is – inspired by an interpretation of Plato’s Form of the Good – adamant that we are constituted as a *movement* towards goodness. It is vital to notice that the words used to describe Murdoch’s ambition are indeed verbs of movement: “in search”, “create”, “striving” and “transcendence”. Such forces capture the inside of experiences, and morality stems from this inwardness, rather than from an external viewpoint. Fundamental to her notion of morality is that human life is “chancy and incomplete”.⁴⁸

Murdoch wrote about the forms of art too and expressed apprehension about being dominated by her own mythology when determining the form of her novels.⁴⁹ My suggestion is that her emphasis on the good and its, as she writes (in italics) “*extremely various*” experiences, and morality as acts and undergoing’s of movement, opens to the possibility of regarding swimming as a way of being literally soaked in morals.⁵⁰ To swim is to mediate with high attention – you must adapt to new sensations, improvise and be attentive, and move away from the ego.

Some philosophers have pointed out “an apparent lack of content of this transcendent good” in Murdoch’s philosophical framework.⁵¹ My answer is, and this has been a main point in this article, that the content of the transcendent good is participation in the world, perfecting the practices where movement appears. One of these practices is swimming. Reflections on moral intuitions are inherent in art, in Murdoch’s view.⁵² *The Sea, the Sea* is thus a novel where she tries to make such reflections *visible* within art’s own “system”.

As for the brave swimmer, and monsters in the sea that make us question our visions, Iris Murdoch replied in an interview that “I used to think that the sea and I were great friends, but one must fear the sea.”⁵³ Perhaps only a writer with infinitely variable encounters with the sea knows the depth of such (self)understanding.

Noter

- 1 Peter Conradi, *Iris Murdoch: A Life* (London: Harper Collins, 1986).
- 2 *From a Tiny Corner in the House of Fiction: Conversations with Iris Murdoch*, ed. Gillian Dooley (Columbia: University of South Carolina Press, 2003), 239.
- 3 Marije Altorf, *Iris Murdoch and the Art of Imagining* (London/New York: Continuum, 2008); Iris Murdoch, “Against Dryness: A Polemical Sketch”, *Existentialists and Mystics: Writings on Philosophy and Literature*, ed. Peter Conradi (London: Chatto & Windus, 1997), 287–295.
- 4 I develop this argument from the conversation between Natasha Alden, Miles Leeson, Hannah Marije and Lucy Oulton in “Iris Murdoch and Swimming”, *The Iris Murdoch Podcast* (2021). Retrieved 2026-07 01 <https://on.soundcloud.com/KG9vm8DFRhcptgPK3n>
- 5 Peter Conradi, “Iris Murdoch and the Sea”, *Études britanniques contemporaines* no 4 (1994, 1–11).
- 6 Peter Conradi, *Iris Murdoch: The Saint and the Artist* (London: Macmillan, 1986), 137.
- 7 See for example podcast “Iris Murdoch and Swimming” and Conradi, “Iris Mur-

- doch and the Sea". Swimming is also mentioned in Kate Larson, "*Everything important is to do with passion*": Iris Murdoch's concept of love and its Platonic Origin (Uppsala: Uppsala University, 2009).
- 8 *Living on Paper: Letters from Iris Murdoch 1934-1995*, eds. Avril Horner and Anne Rowe (Oxford: Princeton University Press, 2016), 351-463.
 - 9 Anna Victoria Hallberg, *Novel writing and moral philosophy as aspects of a single struggle: Iris Murdoch's Hybrid Novels* (Örebro: Örebro University Press, 2011).
 - 10 Iris Murdoch, "Literature and Philosophy: A Conversation with Bryan Magee", *Existentialists and Mystics*, 3-30.
 - 11 Iris Murdoch, *The Sovereignty of Good* (London: Routledge, 1970).
 - 12 Murdoch says that the possession of a moral sense is uniquely human; morality is, something sui generis, "as if it came to us from elsewhere". Iris Murdoch, *Metaphysics as A Guide to Morals* (London: Chatto & Windus, 1992), 26.
 - 13 Murdoch, "Art is the Imitation of Nature", *Existentialists and Mystics*, 243-257.
 - 14 Hallberg, *Novel writing and moral philosophy as aspects of a single struggle*.
 - 15 Murdoch, *The Sovereignty of Good*, 1-45.
 - 16 Murdoch, *The Sovereignty of Good*, 33. There is a large body of texts concerned with how Murdoch engages with Weil's concept, see for example Justin Broackes, "Iris Murdoch's first encounters with Simone Weil", *The Iris Murdoch Review* (2017), 17-21. Mark Freeman, "Beholding and Being Beheld: Simone Weil, Iris Murdoch, and the Ethics of Attention", *The Humanistic Psychologist* no. 43 (2015: 2), 160-172. <https://doi.org/10.1080/08873267.2014.990458>, Eva-Maria Düringer, "Murdoch and Weil", *The Murdochian Mind*, eds. Silvia Caprioglio Panizza and Mark Hopwood (London: Routledge, 2022), 306-318. <https://doi.org/10.4324/9781003031222>
 - 17 Murdoch, *The Sovereignty of Good*, 1-45. Interesting reading on the slipperiness of the good can be found in, Sabina Lovibond, "The Elusiveness of the Ethical: From Murdoch to Diamond", *Royal Institute of Philosophy Supplement* (2020), 181-200. doi:10.1017/S1358246119000195
 - 18 For a discussion in Swedish on how these examples can be useful starting points for our understanding of the interplay between life, literature and philosophy in Murdoch's oeuvre, see Anna Victoria Hallberg, *Du berör min själ: scener ur ett liv med Iris Murdoch* (Stockholm: Fri tanke, 2025).
 - 19 Murdoch, *Metaphysics as A Guide to Morals*, 322.
 - 20 Murdoch, *Existentialists and Mystics*, 254.
 - 21 Larson, "*Everything important is to do with passion*", 178.
 - 22 Martin Heidegger, *What Is a Thing?* (Chicago: Henry Regnery, 1967). "I'm glad we live in a thingy world", said Iris Murdoch. Quoted in Conradi, *Iris Murdoch: A Life*, 588.
 - 23 Diane Mehta, *Happier Far* (Athens, Georgia: University of Georgia Press, 2025), 140.
 - 24 I find support for this view in a book where the chapter on Murdoch and metaphysics is called "Swimming", see Nikhil Krishnan, *A Terribly Serious Adventure: Philosophy at Oxford 1900-60* (London: Profile Books, 2023), 199.
 - 25 Podcast episode, "Iris Murdoch and Swimming".
 - 26 There are several reflections on wild swimming, and whether the self or the surroundings should be emphasized, in a collection of essays by writers such as Esther Freud, Margaret Drabble, and Lou Stoppard, put together by Daunt Books,

- see *At the Pond: Swimming at the Hampstead Ladies' Pond* (London: Daunt Books, 2019).
- 27 Podcast episode, "Iris Murdoch and Swimming". See also letters to Philippa Foot in *Living on Paper*, 380.
 - 28 Iris Murdoch, *The Sea, the Sea* [1978] (London: Vintage Classics Edition, 1999). Henceforth all quotes from the novel will be put in brackets in the running text.
 - 29 "But this rough magic I here abjure", see William Shakespeare, "The Tempest", *The Annotated Shakespeare* (London: Paperback Edition, 2006), 117. "Now I shall abjure magic and become a hermit", says Charles on page 2.
 - 30 "When, as they must, both violence and comedy ensue, with more than hints of genuine magical or daemonic intervention, the novel becomes a curious patchwork of those of Iris Murdoch's novels which could be described as magical fables and those which are a sustained attempt on the style and virtues of the nineteenth-century 'realist' novels." See A.S. Byatt, *Degrees of Freedom: The Novels of Iris Murdoch* (London: Chatto & Windus, 1965), 282. Byatt calls attention to how *The Sea, the Sea* often draws on several styles.
 - 31 Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, (Chicago: University of Chicago Press, 1961), 377.
 - 32 Murdoch, "Art is the Imitation of Nature", *Existentialists and Mystics*, 243-257.
 - 33 I developed this idea with support from, Charles Taliaferro and Jil Evans, *Iris Murdoch and the Transcendent*, (Cambridge: Cambridge University Press, 2026). <https://doi.org/10.1017/9781009631600>
 - 34 Iris Murdoch, "Salvation by Words" [1972], *Existentialists and Mystics*, 235-443.
 - 35 Bran Nicol, *Iris Murdoch: the Retrospective Fiction* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 1999), 55.
 - 36 "We can only learn what we already know, what we can, as it were, remember. If we have ideas of good or perfection in an imperfect world these must be derived from a higher source. We have to find our certainties for ourselves, in ourselves, and we must believe in our duty and ability to discover and make our own truths which we first intuit or make out as shadows." Murdoch, *Metaphysics as A Guide to Morals*, 434f.
 - 37 Murdoch, *Metaphysics as A Guide to Morals*, 222.
 - 38 Murdoch, *Metaphysics as A Guide to Morals*, 297.
 - 39 For a solid discussion on moral perception in Murdoch's writings, see Lawrence Blum, *Moral Perception and Particularity* (London: Cambridge University Press, 1994).
 - 40 Murdoch, *The Sovereignty of Good*, 79.
 - 41 Murdoch, "Hegel in Modern Dress", *Existentialists and Mystics*, 149.
 - 42 Miles Leeson, *Iris Murdoch: Philosophical Novelist*, (London: Continuum, 2010).
 - 43 Murdoch, *Metaphysics as A Guide to Morals*, 175.
 - 44 Philip Sidney, *A Defence of Poetry*, ed. J. A. Van Dorsten (Oxford: Oxford University Press, 1966), 52.
 - 45 Murdoch says that the significance of the ontological question whether individual inner experiences exist, and the semantic question concerning their verifiable meaning, is not her concern. See Murdoch, "Thinking and Language", *Existentialists and Mystics*, 38-41.
 - 46 See Murdoch, "The Sublime and the Good", *Existentialists and Mystics*, 216.

- 47 For more on transcendence in Murdoch's thought, see Michael Weston, *Philosophy, Literature and the Human Good*, (London: Routledge, 2001), 69–83.
- 48 Murdoch, *The Sovereignty of Good*, 87.
- 49 Murdoch, *Metaphysics as A Guide to Morals*, 86, 88.
- 50 Murdoch, *Metaphysics as A Guide to Morals*, 507.
- 51 Nora Hämmäläinen, *A Literary Turn: Rethinking the Roles of Generalization and Theory in Anglo-American Moral Philosophy* (Helsinki: Helsinki University, 2009), 303.
- 52 Murdoch, *Existentialists and Mystics*, 255.
- 53 *From a Tiny Corner in the House of Fiction*, 127.

VIKTOR EMANUELSSON

STILLASTÅENDE VATTEN

Steve Sem-Sandbergs *Oceanen*
som hydrologisk patografi



TFL 2026:1–2. BLÅ HUMANIORA

DOI: <https://doi.org/10.54797/tfl.v56i1-2.63665>

ISSN: 2001-094X

Copyright © 2026 Author(s). This is an open access article distributed
under the terms of the Creative Commons CC-BY 4.0 License
(<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>)

”Men sjön går inte längre att hejda. Den har hunnit långt in över land nu och häver sig upp under dem alla som för att lyfta och föra dem med sig, långt bort, långt ut, längre ut än någon bottnar, ut, långt bortom famnar eller rop”.¹ Så gestaltas en drömd översvämning som blir kulminationen på en långtgående tematisering av relationen mellan människan och vatten i Steve Sem-Sandbergs roman *Oceanen* (2022). Upplysningsfilosofen Jean-Jacques Rousseau, romanens huvudperson, kämpar både med och i vatten, och elementet fungerar delvis som en metafor för hans tvetydiga förhållande till sin samtids naturvetenskapliga rationalism. Men vatten fungerar på flera olika sätt i romanen. I den här artikeln visar jag hur vatten förutom att fungera metaforiskt också kan förstås som ”storied water”, Serpil Oppermanns uttryck för en läsart som inte bara ser vattnet som bakgrund utan som narrativt material i sig självt.²

Vatten har fått en ökad aktualitet under klimatkrisen på grund av den ömsesidigt sårbara relationen mellan människan och planetens vattenmassor. Blå humaniora har under de senaste åren rört sig från att främst fokusera på havet till att omfatta planetens vatten i sin helhet, från hav till sjöar, floder, regn och is.³ *Oceanen* är en roman som gestaltar mänsklig sårbarhet utifrån ett vattenperspektiv. Romanen är också till stora delar en sjukdomsgestaltning, där Rousseau lider av och vårdas för urinretention. Därför menar jag att romanen kan läsas som vad jag kallar en ”hydrologisk patografi”, en sjukdomsberrättelse som utgår från vatten. Syftet med artikeln är att studera hur människans sårbara relation till vatten gestaltas i *Oceanen*. I analysen kommer jag till stor del att utgå från Astrida Neimanis teoretisering av relationen mellan människan och vatten genom begreppet ”bodies of water”.⁴

Steve Sem-Sandberg anses vara en av Sveriges mest framstående prosaförfattare. Han är framför allt känd som författare av dokumentärromaner, i vilka han utifrån historiskt arkivmaterial i fiktiv form rekonstruerat viktiga historiska händelser och trauman.⁵ Av dessa är det böckerna om Förintelsen som uppmärksammas mest, och utan tvekan är det dessa böcker som utgjort centrum i den begränsade forskning som finns om hans böcker.⁶ Den här artikeln frågar sig vad ett ”blått” perspektiv kan bidra med till förståelsen av författarskapet, och omvänt vad denna roman kan bidra med till ett humanistiskt perspektiv på vatten.

Oceanen som vattenroman

Oceanen är en roman om upplysningsfilosofen Jean-Jacques Rousseaus tid i exil på den schweiziska halvön Saint-Pierre i Biennessjön. Efter att ha fördrivits från Môtiers, också i Schweiz, flydde Rousseau till halvön där han, tillsammans med sin livskamrat Thérèse Levasseur, fick uppehälle i ett kloster. Rousseaus vistelse i verkligheten inspirerade till stor del hans bok *Les Rêveries du promeneur solitaire* (*Den ensamma vandrarens drömmier*, 1782), och den femte promenaden i denna bok har i sin tur till stor del legat till grund för Sem-Sandbergs roman. Rousseau själv betraktade enligt sina skrifter tiden som ett slags lycklig exil, där han kunde ägna sig åt botanik.⁷ I Sem-Sandbergs roman följer vi Rousseau under denna tid, men också händelserna som ledde fram till exilen. Sem-Sandberg beskriver dock inte Rousseaus tillvaro som fullt så lycklig som han själv gjorde, eftersom filosofen plågas av sjukdomsbesvär i form av en kraftig urinretention, samt upplever sig vara förföljd. En återkommande karaktär är också sonen till Rousseaus värd, en liten pojke som bor på ön och som följer efter Rousseau med en stor tillgivenhet. Romanen har kallats dokumentärroman, men beskrivs möjligen bättre som det som Helena Fagertun har kallat ”exofiktion” – där en verklig person behandlas som en fiktiv karaktär – eftersom den fokuserar mer på en historisk individ än på ett historiskt skeende.⁸

Romanen tematiserar vatten på olika sätt. Den utspelar sig på en ö dit man kommer via vattnet. Vädret är påfallande ofta kraftiga regn, och de olika rummen de vistas i beskrivs ofta som fuktiga där de

växter Rousseau samlar på blir blöta och ruttnar. Särskilt står vatten dock i centrum på ett personligt plan för Rousseau på grund av den urinretention han lider av. Hans problem med att kissa kan med andra ord läsas som "storied water". Rousseaus vätskefylldhet speglar också vattnet i landskapet runtom eftersom vatten också får stort utrymme i gestaltningen av miljön. Liksom flera andra av Sem-Sandbergs romaner undviker *Oceanen* ett tydligt linjärt berättande. Romanen kan därför på en mer generell nivå läsas utifrån Sarah Nuttalls begrepp "wet form", där ett linjärt berättande har ersatts av "what we might term *suffusion*, that which gradually spreads through or over, and *infusion*, that which is soaked in liquid."⁹ Det vill säga, berättelsen fortskrider genom en långsam upptrappning, snarare än betydelsefulla narrativa vändpunkter.

Kritikerna var väldigt positiva till *Oceanen*.¹⁰ Jens Christian Brandt identifierade en möjlig ny riktning för författarskapet genom romanen. Han skrev att Sem-Sandberg med romanen visserligen har kvar "den dokumentära ansatsen" från sina tidigare romaner men att författarskapet rört sig mot en "ny fas" i författarskapet som är "friare i formen", där "[allting] flyter samman".¹¹ Gestaltningen av Rousseaus urinretention nämndes positivt i nästan samtliga recensioner och är därför en tematik som uppfattas ha en central roll i romanen. Per Wirténs recension hade till exempel rubriken "Rousseau har stora problem med att pissa" och Mats O. Svensson skrev rentav att dessa skildringar var "ett oväntat bärande motiv".¹² *Oceanen* är inte den enda roman där Sem-Sandberg intresserat sig för vatten, det har också en framträdande plats i den tidigare *Stormen* (2016), romanen där Shakespeares pjäs fick ny gestalt på en norsk ö. Denna roman utgör en kortare jämförelsepunkt eftersom den också aktualiserar vattensårbarhet.

Att läsa vatten och sjukdom

Intresset för vatten har ökat kraftigt inom humaniora under den senaste tiden.¹³ I svensk litteraturvetenskap har Malin Löf Nyqvist, Johanna Lindbo och Jenny Jarlsdotter Wikström skrivit om vatten i prosalitteratur på olika sätt.¹⁴ Besläktad är även den ökande forskningen om väder i litteraturen, mer specifikt om regn.¹⁵ I Sverige

märks det här inte minst av tidskriften *Gläntas* senaste nummer "Vädret", där bland annat Sarah Nuttalls artikel "Pluvial Time/Wet Form" är översatt.¹⁶ Många studier av väder fokuserar på extremväder som starka skyfall och översvämningar.¹⁷ Andra studier har förstått vädret som något banalt, där till exempel Jeffrey T. Nealon i relation till Kenneth Goldsmiths konceptuella diktverk *The Weather* har argumenterat för att vädrets banalitet skapar en särskild sorts verklighetseffekt.¹⁸ Hos Sem-Sandberg är vädret genomgående skildrat som en del av en vardaglig atmosfär, men trots det är det som vi ska se inte banalt utan snarare en materiell påminnelse om sjukdom.

Vattnet i *Oceanen* är i högsta grad en materiell verklighet i romanen. Men det fungerar också på olika sätt symboliskt och metaforiskt. Eftersom denna metaforik inte fungerar entydigt utan snarare inbegriper hela romanen på skiftande sätt, menar jag att ett produktivt sätt är att förstå vatten som en "teorimaskin", med Peter Galisons uttryck. Galison menar att vetenskapsmän använder konkreta objekt för att utveckla sina teorier, och exemplifierar med hur Einsteins relativitetsteori föddes ur hans umgänge med klockor. Antropologen Stefan Helmreich har använt Galisons ord för att förstå vatten som något materiellt som är bra att tänka med, som "an object in the world that stimulates a theoretical formulation".¹⁹ Begreppet teorimaskin liknar andra forskares uppmaningar om att "tänka med vatten".²⁰ Elin Käck argumenterar till exempel för att element är "influential figures of thought" som också bildar en länk till hur människan historiskt har tänkt på naturen och miljön.²¹ Vad jag tycker att Helmreichs formulering fångar är vattnet som verktyg eller redskap för tanken, där att "tänka med vatten" blir ett sätt att generera idéer och kunskap.

Astrida Neimanis har teoretiserat kring relationen mellan människan och vatten utifrån begreppet "bodies of water", med vilket hon förstår den mänskliga kroppen som en vattenmassa. Den engelska benämningen "body of water" åsyftar alla typer av vattenmassor och vattendrag, från hav till sjöar och floder, och Neimanis begrepp spelar på dubbeltydigheten i uttrycket eftersom människans kropp till stor del består av vatten, och därmed i bokstavlig mening är en vattenmassa. Till följd av detta är även människokroppen en oskiljaktig del av en generell "hydrocommons", som kan översättas till

en hydrologisk allmänning.²² I artikeln väljer jag att använda ordet vattenmassa snarare än vattendrag, eftersom det senare är en sort av det föregående.

Serpil Oppermann och Serenella Iovino argumenterar för att världen består av ett sammankopplat nätverk av agentskap och att detta kan bli ”läst” som berättelser. Vad de kallar ”storied matter” är med andra ord ett sätt att tolka den materiella världen med utgångspunkten att den inte bara är en död massa utan också har ett slags eget liv.²³ Oppermanns och Iovinos nymaterialistiska syn på vatten kan relateras till en annan central aspekt av Neimanis begrepp, nämligen att det är en figuration. Begreppet ska enligt Neimanis förstås som ett förkroppsligat begrepp som är förankrat i vår materiella verklighet.²⁴ Johanna Lindbo menar i anslutning till detta att figurationsbegreppet pekar på tillblivelseprocesser och därför har en ”framåtsträvande rörelse men med förankring i det förflutna”.²⁵

Eftersom kroppen är genomsläpplig är den också sammankopplad med den yttre miljön. Johanna Lindbo beskriver det som att människokroppen därmed interagerar med övriga vattenmassor: ”[g]enom hydrologiska kretslopp intra-agerar människans materia med världen”.²⁶ Kroppen är inte autonom utan ”transkorporal” med Stacy Alaimos uttryck, och kan således inte helt separeras varken från andra kroppar eller från miljön.²⁷ Kroppens genomsläpplighet gör den också sårbar och Neimanis syftar med sitt begrepp delvis till att peka på sårbarhet inför planetära hydrologiska kretslopp mot bakgrund av klimatkrisen.²⁸ Affiniteten mellan mänskliga kroppar och vattenmassor som sjöar, hav och floder innebär att den mänskliga kroppen påverkas på ett konkret sätt när de icke-mänskliga vattenmassorna försämras. Samma sak gäller även omvänt, eftersom dessa också förorenas av vad våra kroppar släpper ifrån sig.²⁹

Insikten att människokroppen och planetens vattenmassor är intimt förbundna pekar också mot potentialen att se på relationen i termer av hälsa och sjukdom, och därigenom sammanföra blå humaniora och medicinsk humaniora. *Oceanen* är också en sjukdomsskildring. Faktum är att romanen kan läsas i någon mån som en biografisk berättelse om Rousseaus sjukdomsupplevelse, alltså som en patografi. Katarina Bernhardsson definierar genren ”patografi” som ”självbiografiska eller biografiska berättelser om sjukdomsupplevelser”.³⁰

Relationen mellan medicin och vatten är delvis belyst i tidigare forskning. Generellt har denna forskning utgått från medicinska praktiker till sjöss, eller hur tillgång till rent vatten påverkat medicinhistorien.³¹ Vatten som utgångspunkt för sjukdomen är dock inte lika uppmärksammat. Eftersom sjukdomen är vattenbaserad kan romanen i detta avseende förstås som vad jag kallar en hydrologisk patografi, det vill säga en sjukdomsskildring med vatten i centrum.

Den sjuka vattenmassan

Oceanen etablerar redan på första sidan perspektivet från vattnet. Rousseau ligger i en vrickeka för att undersöka växtligheten på ön som bara kan nås från vattnet. Han studerar den ”bit av öns västra strandlinje” som han ”märkte ut till fots” dagen före (7). Rousseau glider fram över vattnet i sin båt längs stranden och betraktar land därifrån. Det är ett landskap mellan land och vatten. Träden han undersöker är inte helt och hållet på land heller, utan halvvägs nere i sjön, ”närmast vattnet”, och när han ska plocka sina specimen måste han ”lägga sig på rygg i vrickekan” för att inne i ”grenkryptan” kunna slå undan grenar och komma åt. (7) När han ligger där i ekan plågas han av insekter som biter honom i ansiktet och när han slår efter dem får ”[r]örelsen [...] ekan att svaja under honom.” (7) De första sidorna etablerar alltså berättelsen utifrån perspektivet från vattnet där landskapet framstår som varken helt fast eller helt flytande. En civilisationskritik framkommer eftersom det här inte syns några tecken på mänsklig närvaro, till skillnad från inne på ön där allt är ”odlat och upptrampat”. (7)

Rousseaus sjukdom introduceras redan i vrickekan. Efter att han har låtit strömmen föra honom ut ”på öppet vatten” (8) och just ska ta sig tillbaka in till ön kommer nämligen urinträngningarna och smärtan i samband med dem. Det rör sig om ett fysiskt lidande, där ”[s]märthan får det att kallna av svett över ansiktet, kroppen skakar” och berättaren hänvisar till Rousseaus medicinska instrument, att han önskar att han hade sina ”katetrar till hands”. (8) Senare får vi veta att Rousseau trots allt lyckades kissa, bakom vilket anas en fysisk lättnad som dock kommer till priset av skam eftersom han då tvingas hoppas att ”pisslukten” inte ska märkas. (11–12) Lidandet som

sjukdomen innebär för Rousseau har med andra ord såväl fysiska som sociala och känslomässiga sidor. Det antyds också att vattnet är orsaken till att de uppkommer, eftersom vågornas skvalp mot båten "inte [är] oskyldigt". (8) Urinretentionen knyter därmed redan från början den mänskliga kroppen till miljön. Redan i första scenen kopplas människan och vattnet ihop, men relationen är dysfunktionell. Den otydliga gränsen mellan vatten och fast land har med andra ord också en parallell i detta medicinska problem som står i centrum i romanen. Sem-Sandberg låter därtill det här bilda en formativ del av Rousseaus historia: "Ingen som inte lidit så mycket som han gjort vet vad oavbruten smärta gör med en människa [...]. Man blir dess avbild: knotig, förvärt, vid varje oväntat hugg lika snar till att hugga tillbaka." (19)

Urinproblemen kopplas också från början i romanen till den större vattenmetaforiken kring det berättaren benämner som "Oceanen", en sorts fantasi eller önskan som Rousseau återkommande har om att uppgå i ett allomfattande vatten. Episoden i vrickekan dyker nämligen under natten upp i en dröm där Rousseau drunknar och inte vet om det är urin eller inte:

I sömnen förvandlas sängen han ligger i på nytt till vrickekan som nu är sänkt i vatten ända till relingen. När han sträcker ut händerna längs med kroppen kan han inte avgöra om det är sin egen urin eller bara ljummet insjövatten han rör vid. [...] Vattnet rör vid hans armhålor och hals och rinner kittlande ner i armvecken och över fingerknogarna. Bakom den omedelbara avskyn finns det ändå ett sugande äckelsjukt behag i tanken på att bara vila i detta kroppsvarma, låta sig dränkas av sin egen urin. (15)

Sammanblandningen av sjövattnet och urinen i drömmen illustrerar människans sammankoppling med vattnet i den hydrologiska allmänningen. Att denna sammanblandning är ambivalent i att den präglas av ett "äckelsjukt behag" är dock ett resultat av att Rousseaus sjukdom gör att han ofta inte kan urinera över huvud taget. Filosofens urinretention leder i Sem-Sandbergs skildring till plågsamma fysiska sjukdomsbesvär: "Febern, inser han i sin yrsel, är det osvikliga tecknet på att giftet från den överfulla blåsan trängts ut i hela hans

kropp [...] Urinstämman är total, varje utgång blockerad.” (119) När han väl känner ett behov av att urinera sker det alltid i samband med stora problem, och med magert resultat: ”Urinträngningarna som åtföljer hans sjukdom yttrar sig i form av kramper [...] Men det enda utfallet av dessa våldsamma miktioner är några droppar med möda utsöndrad vätska [...] Det lilla han lyckats pressa ut lindrar knappast trycket.” (122) På grund av denna oförmåga blir Rousseau ”[d]en uppsvullne, monstruöse”. (126)

Som jag varit inne på nämnde flera kritiker Rousseaus urinproblem i sina recensioner och lyfte fram gestaltningen som särskilt välgjord. Enligt Victor Malm är de rentav så ”intimt vämjeliga att [man] helst vill vända bort blicken”.³² Sem-Sandbergs skildring av Rousseaus urinproblem kan räknas till vad Carolyn Korsmeyer kallar för ”aesthetic disgust”.³³ Det äckliga kan enligt Korsmeyer nämligen förstås som en estetisk kategori som utövar en särskild sorts fascination på läsaren. När Thérèse med kateter hjälper Rousseau att leda ut hans ”onda vatten”, är det urin i formen av ”gulaktig, blodig och stinkande av var”. (124) En väsentlig aspekt av detta är också att Thérèse omhändertar Rousseau i situationer som är intima och vardagliga, vilket således kan räknas till motivet inom patografier med den närstående omsorgen.³⁴ Sårbarheten är en oskiljaktig del av vardagen och Thérèses hjälp med katetrarna utgör en avdramatiserad och återkommande vård som utförs med ömhet. Det är inte bara att de är ”vämjeliga” som får Malm att vilja vända bort blicken, det är att de är ”*intimt* vämjeliga”.

En av följderna av Sem-Sandbergs hydrologiska patografi är att Rousseaus civilisationskritik hamnar i ett något annat ljus. Filosofens tillvaro på ön har som jag varit inne på ofta tolkats som en lycklig exil, och implikationerna är att tillvaron i naturen och vid vattnet innebär en i princip oproblematiserad separation från människorna och samhället. I Björn Billings återgivande av den verkliga Rousseaus tillvaro i vrickekan på sjön är vattnet till exempel en källa till vila och frid.³⁵ För Rousseau, skriver Billing, är kroppen ”inte ett själens fängelse”.³⁶ Genom sin fiktiva gestaltning verkar Sem-Sandberg vilja ifrågasätta detta. Genom att låta Rousseau drabbas av kraftiga urinträngningar utmanar Sem-Sandberg denna idyll och visar hur kroppen, i egenskap av vattenmassa, blir ett problem.

Stillastående vatten

Förutom den sammanblandning mellan den mänskliga kroppen och sjön som beskrevs ovan beskrivs även hur Rousseaus kropp och den specifika sjö han så ofta befinner sig på i vrickan liknar varandra. Oförmågan att göra sig av med vatten gör att berättaren liknar Rousseaus kropp vid stillastående vatten:

Hans kropp ger inte ifrån sig ens en bråkdel av den vätska den tar emot, och man behöver ju inte vara läkare för att förstå att vätskor som inte kommer ur kroppen likt stillastående vatten snart försumpas och det är förstås denna långsamma förruttnelse invärtes som förklarar den egendomliga trötthet som bemäktigat sig honom på senare tid. (122)

Senare beskrivs sjön på ett liknande sätt, då det visar sig att också vattnet i sjön delvis har ett problematiskt förhållande till den större hydrologiska allmanningen. Sjön verkar precis som Rousseaus egen kropp bli sämre och sämre på att byta ut sitt vatten:

Bäcken har slutat strömma och ligger kvävd av stillastående vatten som i en dröm. Utmed den långa strandkanten, där han bara några veckor tidigare försiktigt särade på lövverket för att finna svärdsiljans skarpa blad, har marken förvandlats till en sank sörja av döda grenar och multnade löv. (161)

Stycket kan förvisso också delvis tolkas metaforiskt, men oavsett om det tolkas som syftande på den faktiska sjön eller inte så etablerar romanen därmed en parallell mellan de båda vattenmassornas sätt att fungera. Båda beskrivs i termer av ett avstannat vattenflöde. På samma sätt som stillastående vatten inte har ett sätt att göra sig av med dåliga saker, kan kroppen utan miktering inte heller göra sig av med det som filtreras genom levern och njurarna. Som Steve Mentz påpekar med begreppet planetära vatten är alla vattenmassor – även om vi delar upp dem i olika hav och sjöar – sammanbundna i ett enda kretslopp av vatten.³⁷ Sjöar tenderar med andra ord att rinna åt havet. Sjön och Rousseau har samma problem eftersom båda är vattenmassor, och Sem-Sandberg beskriver indirekt själva sjön som

att den också längtar efter "Oceanen", precis som Rousseau.

Denis Patrick Slattery gör en koppling mellan den historiska personen Rousseaus urinproblem och hans önskan att tala sanning i sina *Bekännelser*: "His disease, in other words, implicates his culture, his psychology, and his autobiographical project".³⁸ Slatterys analys pekar ut just vattenaspekten i sjukdomen: att det inte bara rör sig om Rousseaus önskan om ensamhet, utan om ett dysfunktionellt flöde av vatten, som enligt Slattery får en motsvarighet i önskan att säga sanningen. Rousseaus projekt blir nämligen ur det perspektivet att "cleanse his history and prove once and for all time his purity of heart in the social eye" och *Bekännelserna* blir därför ett slags "waste management" som Slattery kopplar samman med Paris vattensystem.³⁹ Kopplingen mellan människor och urbana vattensystem görs också av Jules David Law, som läser Charles Dickens utifrån "a finely interconnected relationship between the individual body and the public space", genom Themsen.⁴⁰ Laws beskrivning av *Our Mutual Friend* som en "great novel of fluids"⁴¹ kan gälla också för *Oceanen*. Slatterys och Laws analyser visar hur den mänskliga kroppens genomsläpplighet påverkar sociala relationer. Detta är också ett viktigt tema i *Oceanen*, där Rousseaus skamkänslor får effekter på hur han förhåller sig till sin omgivning. Men romanen som hydrologisk patografi visar också hur kroppen relateras till miljön.

Eftersom vattenmassor i Neimanis förståelse är en figuration kan det relateras till begreppet *figura* – en retorisk teknik där en händelse tolkas som en uppfyllelse av en tidigare händelse.⁴² Om "bodies of water" är en figuration i distinktion mot en metafor så kan Rousseaus dysfunktionella vattenmassa också sägas peka framåt mot en framtid där dessa kretslopp av vatten skadats. Rousseaus urinretention blir på så vis en figuration av klimatkrisen. Den hydrologiska sjukdomsberättelsen understryker därmed människan som beroende av, som Neimanis uttrycker det, "a particular set of planetary assemblages" och vår sårbarhet inför dessa.⁴³ I *Oceanen* tolkas Rousseaus medicinska problem med miktering inte bara i termer av relationen till andra människor och sociala känslor som skam, utan också relationen till miljön och det planetära, och genom situeringen av Rousseau som en vattenmassa i en hydroallmänning synliggörs att de planetära vattenmassorna också är "sjuka". Östersjön är till exempel

precis som Rousseau en vattenmassa med ett högre inflöde av söt-vatten från floder kombinerat med ett lågt utflöde ut i Nordsjön.⁴⁴ De miljömässiga problem med förorening och döda zoner som råder i Östersjön har därmed en parallell i Rousseaus beskrivning av sitt ”stillastående vatten” som leder till ”förruttelse”. (122)

Den porösa kroppen

Den metaforiska och metonymiska kopplingen mellan Rousseau och vattnet har även en materiell motsvarighet i kroppens ständiga ”läckage”. (153) Förutom att hans kropp jämförs och placeras sida vid sida med sjön är den också rent materiellt i förbindelse med världen på ett sätt som Rousseau själv inte helt kan styra över. Gestaltningen av oförmågan att styra över vattnet utmanar tanken om kroppens åtskillnad från omvärlden och framställer den i stället som porös, vilket är en central tanke i Neimanis förståelse av människan som vattenmassa.⁴⁵

Denna flödesbaserade kroppslighet kan samtidigt sättas i ett historiskt perspektiv. Enligt idéhistorikern Annelie Drakman har idén om en autonom kropp som är åtskild från omvärlden historiska rötter, där kroppen en gång ansågs vara genomsläpplig men vid en historisk punkt ”slöt sig och blev fast”, som hon uttrycker det.⁴⁶ Drakman argumenterar i sin avhandling för att det under 1800-talet skedde ett medicinhistoriskt skifte i synen på kroppen. Under tidig-modern tid hade medicinen dominerats av ”flödeshanterande” behandlingar. Detta innebar att behandlingar inbegrep sådant som åderlätning och urindrivning. Man såg kroppen helt enkelt som ett flöde av vätskor där läkare som Drakman skriver ”strävade efter ett tillstånd av jämnt flödande.” Men under 1800-talet kom kroppen att ”sluta sig och bli fast”, och man började applicera ”gränsskyddande” behandlingar i stället.⁴⁷ Medicinen övergick till att se kroppen som autonom som skulle skyddas från inkommande vätskor och från att förlora vätskor. En del av upplysningsprojektets framhållande av den autonoma individen ledsagades med andra ord av en motsvarande autonomisering av den medicinska kroppen. Den här dynamiken fångas hos hydrofeministiska forskare som Stacy Alaimo, som framhållit kroppens genomsläpplighet som en kritik mot idén om den autonoma

kartesiska subjektet.⁴⁸ Den hydrologiska patografin fångar just de här frågorna om upplevelsen av att det autonoma jaget löses upp eller drabbas av friktion och inordnas i planetära kretslopp. Sem-Sandbergs skildring av Rousseaus problematiska förhållande till vatten är samtidigt en kritik av den självständiga och autonoma människan.

Sem-Sandbergs beskrivning av Rousseaus sjukdomstillstånd i termer av en vattenmassa med ett avstannat flöde är på många sätt kongenial med en generell förståelse av kroppen utifrån flödeshantering som Drakman menar präglade medicinen fram till mitten av 1800-talet. Berättaren beskriver som vi sett Rousseaus tillstånd som ett stillastående vatten. Och Rousseau längtar efter att "få [sitt] uppdämda vatten att flöda". (104) Tröttheten och, underförstått, hela Rousseaus sjukdomstillstånd som inte bara begränsas till de fysiska smärtorna han upplever i samband med oförmågan att urinera, uppkommer för att flödet är stoppat. Rousseau beskriver de vätskedrivande behandlingar han utstått men som inte fungerat. Varken "att äta nässlor eller dricka mjölkvassla", "*varma bad och diuretika*" eller "*åderlåtning*" har fungerat.⁴⁹ (122, 121) Det enda som fungerar är de katetrar han använder. I alla avseenden är Rousseaus problem att ett av de grundläggande vätskeflödena i kroppen inte fungerar, och detta problem synliggör den mänskliga kroppens genomsläpplighet.

Atmosfäriskt vatten

Rousseau är inte bara sammankopplad med planetära vattenmassor i form av sjön, utan också med den omgivande atmosfären i form av återkommande regn och dimma. Regn och dimma är särskilt kopplade till begreppet atmosfär etymologiskt, eftersom dess första led, *atmós*, är ordet för ånga. Sarah Nuttall menar att vi bör tänka på kraftiga regn "in terms of 'oceans of rain' rather than channels of water; of a rain terrain that is ocean-like".⁵⁰ Som Nuttalls beskrivning av häftiga regn som en havslik terräng påminner om kan en regnfylld atmosfär i någon mån ses som en vattenmassa. Förutom att Rousseau relateras till miljön genom jämförelsen med sjön sker detsamma genom gestaltningen av vädret som påfallande ofta är regnigt. Tidigt i romanen sitter han till exempel vid fönstret och lyssnar på regnet: "Som

en djup, slät skål fylls landskapet långsamt till brädden av regn. Han sitter vid fönstret med lyktan, hör hur dropparna piskar och slår mot tusentals blad och grenar i mörkret.” (21) En liknande gestaltning återkommer längre fram i romanen, när ett stort regnoväder beskrivs som att ”stora ridåer fäll[s] ner över landskapet” och han ”hör hur det smattrar och slår mot trädens löv och grenar, mot tak och fönsterluckor: en hel orkester inuti vindstiltjen.” (193–194) Beskrivningen betonar det allomfattande hos regnet så att hela landskapet fylls av vatten på ett sätt som gör att vattnet mer framstår som en terräng, för att återknyta till Nuttall, än en ström.

Regn är med andra ord det mest återkommande och mest betonade vädret i romanen, och atmosfären gestaltas påfallande ofta förutom regnig som dimmig eller kvav. På många sätt är gestaltningen av Rousseaus tillvaro i det regniga vädret lik hur författare i allmänhet har medierat mellan karaktärens känslotillstånd och den omgivande atmosfären.⁵¹ Jayne Elizabeth Lewis har exempelvis argumenterat för att Daniel Defoe i *Robinson Crusoe* (1719) ägnar sig åt ett slags ”atmography”, där jaget och upplevelsen av världen kontinuerligt konstrueras i relation till återgivandet av vädret.⁵² Men hos Sem-Sandberg uppstår en betydande diskrepans mellan atmosfären och tillvaron. Berättaren återger hur Rousseau tidigare i sitt liv gjort en vandring upp till den berömda botanikern Abraham Gagnebin för att visa denne sitt herbarium när han överraskas av ett kraftigt regn. Även här knyts vattnet samman med sjukdom, dock inte urinretentionen, eftersom han när han väl kom fram var han ”utmattad och febrig och fick gå till sängs”. (97) Regnet får dock inte bara Rousseau att bli sjuk, utan när han kommer fram är också ”[d]et herbarium han haft med sig för att visa mästaren [...] halvt upplöst av väta och obrukbart.” (97) Regnet, som ”[fortsatte] att falla med biblisk envetenhet” visar sig dock vara upplyftande för honom, eftersom han, när herbariet ”regna[t] bort”, lämnade kvar det hos Gagnebin och kände det då som en ”befrielse”, som att han fick ”andas frisk luft igen.” (100). Regnet blir en aktualisering i atmosfären av det som är hans högsta önskan: att ”få hans uppdämda vatten att flöda”. (104) På så sätt går det också att läsa den framträdande regniga atmosfären som en aspekt av den hydrologiska patografin.

Människans sårbara relation till vatten står också i centrum för

en tidigare roman av Sem-Sandberg som också kan läsas som en vattenroman, *Stormen* (2016). I denna roman som utspelar sig på en norsk ö misstänker man att dricksvattnet, som alltid tagits från ”sjön i mitten av ön”, har blivit förorenat.⁵³ Det kommer fram att hela öns hydrologiska kretslopp förorenats av flygbränsle och därmed hamnar romanens ständiga regnatmosfär i ett annat ljus. Johannes, Andreas fosterfar, misstrod till och med ”regnvattnet” och pratar om alla på ön som ”fått cancer bara de senaste åren”.⁵⁴ Romanens vattenlandskap, som utgör en omslutande atmosfär, blir därför hotfullt, rentav potentiellt cancerframkallande.

Steve Mentz menar att Shakespeare särskilt i sina maritima pjäser positionerar sötvatten som ”a human bulwark against salt threats”.⁵⁵ I gestaltningen av Rousseaus kropp samt sötvattensjön som sjuka och av havet som en utopisk dröm gör Sem-Sandberg närmast tvärtom. Såväl Rousseaus förhållande till sitt kroppsliga vatten som själva sjön han befinner sig på beskrivs i termer av sjukdom, samtidigt som den förlösande metaforiken koncentreras till ”Oceanen”, det vill säga havet.

Den metaforiska översvämningen

Betydelsen av titeln, ”Oceanen”, blir svårbegriplig nästan hela romanen igenom. Men mot slutet presenterar Sem-Sandberg en nyckel, då berättaren beskriver en dröm, och i anslutning till det reflekterar över en målning av en fransk målare. Det är målningen *L'Hiver ou Le Déluge* av 1600-talsmålaren Nicolas Poussin, samma målning som återfinns på romanens omslag, och den avbildar syndafloden, den stora bibliska översvämningen. Målningen beundrades av den verkliga Rousseau, och blev till en inspirationskälla för senare målare som målat dramatiska scener till sjöss, såsom Turner och Vernet.⁵⁶

Översvämningar har fått en ökad relevans i klimatkrisen och har kommit att bli ett av de vanligast förekommande sätten att gestalta denna litterärt.⁵⁷ I *Oceanen* förekommer ingen konkret översvämning men romanen är fylld av översvämningssmetaforik. Rousseau drömer som vi sett inledningsvis att han drunknar i sin egen urin. Vattnet runt om ön höjs dessutom gradvis år för år. Slutet präglas av denna metaforik dels genom att Christophe, pojken som följer efter Rous-

seau, nästan drunknar i sjön, dels genom ett kraftigt regn som följs av ett dödfött barn. Före detta regnoväder drömmer Rousseau på nytt om att drunkna i en översvämning. I drömmen, som citerades i artikelns inledning, ”börjar vattnet i Oceanen att stiga igen”, och översvämningen i Poussins målning realiseras. (231) Rousseau drömmer inte bara att han drunknar, han drömmer att sjön stiger och rinner ut i havet och för honom med ut. Han drömmer med andra ord om de planetära vattnens förening. Det stycke som citerades i inledningen associerar även vattnet med intimitet. Sjön lyfter dem och för dem bortom möjligheten till mänskliga relationer, ”bortom famnar eller rop”. (231) Dubbeltydigheten i ordet ”famnar”, som både betyder omfamning och mått för havets djup, förstärker idén om en vattenlik kroppslighet.

Efter drömmen om översvämningen vaknar Rousseau till ett verkligt regnoväder, där ”regnet [står] som en massiv kropp av köld” och detta regnoväder slutar med att hans värds fru föder ett dött barn. (232) Detta barn som visar sig dött mitt i allt regn och översvänningsmetaforik utgör således en kontrast till den vanliga uppfattningen om vatten som livgivande.⁵⁸ Regnet som romanen igenom figurerat som atmosfär får därmed plötsligt en berättarteknisk funktion när det utgör del av den övergripande översvämningstematiken. På så sätt kulminerar vattnets långsamma ackumulering i en singulär händelse, i ”*ecstatic time* intensified into a signal, overwhelming, riveting, and devastating event”.⁵⁹ Så pendlar människans sårbara relation till vatten i romanen mellan det vardagliga och det existentiella.

Slutsatser

I *Oceanen* gestaltas människans sårbara relation till vatten genom sjukdomsberättelsen. Vattnet gestaltas också i flera avseenden som vad Oppermann kallar ”storied water”, som narrativt material med egen agens. Förutom att Rousseau själv inte kan kontrollera sin egen kropps vatten, framställs såväl regnet som sjöns vatten i viss mån som en materia med agens. Genom att ställa Rousseau i förbindelse med sjön och atmosfären har artikeln aktualiserat människans materiella oskiljaktighet från planetära vattenmassor. Jag har föreslagit begrep-

pet hydrologisk patografi för berättelser om sjukdom med vatten i centrum, och argumenterat för att *Oceanen* kan läsas som en sådan.

I artikeln har begreppet hydrologisk patografi begränsats till Sem-Sandbergs roman som enda exempel. Framgent har det dock potential att fånga ett antal berättelser som kretsar kring vatten och sjukdom. Ett exempel är att Herakleitos enligt den antika grekiska biografen Diogenes Laertios led och dog av ödem, eller vattenretention.⁶⁰ Ett samtida exempel å andra sidan är Abraham Vergheses roman *The Covenant of Water* (2023) som kretsar kring flera generationers problem med lepra (spetälska) och hur det tolkas som ett problem som kretsar runt vatten. Men litteraturhistorien är full av exempel på sjukdomsberättelser som kunde organiseras utifrån deras koppling till vatten. Kolera, som är en sjukdom som sprids genom vatten, skildras i såväl Thomas Manns *Döden i Venedig* (1912) som i Gabriel García Márquez *Kärlek i kolerans tid* (1985). Inkluderingen av dessa verk skulle förvisso behöva vidga definitionen av patografi från biografiska och självbiografiska skildringar av sjukdom. Den nämnda sjukdomen ödem som Herakleitos led av har därtill skildrats i flera verk, som Arden Hegele och Richard Gooding visat på var sitt håll.⁶¹ Dessa – exempelvis Wordsworths dikt *The Excursion*, som är fokus för Hegeles artikel, eller Fieldings *The Journal of a Voyage to Lisbon* som är fokus för Goodings – kunde organiseras tillsammans runt begreppet hydrologisk patografi. Patografi kan emellertid också inkludera psykisk hälsa och begreppet kunde därför också inkludera berättelser som kopplar psykisk ohälsa till vatten.⁶²

Enligt Jeffrey Cohen och Lowell Duckert kan elementen vara en inspirationskälla eftersom de betonar hur saker hänger ihop genom att kombineras med andra saker. Elementens kombineringsförmåga existerar både på en mänsklig skala och pekar bort mot det mer-än-mänskliga.⁶³ En aspekt av den hydrologiska patografin är således att den synliggör graden till vilken sjukdom aktualiserar relationen mellan människokroppen och det mer-än-mänskliga. Först när den hydrologiska kroppen inte fungerar synliggörs dess sammankoppling till den hydrologiska allmänningen på samma sätt som kroppens funktioner ofta synliggörs först när de slutar fungera på grund av sjukdom och skador. Gestaltningen av Rousseaus problematiska förhållande till sin kropps vatten synliggör med andra ord män-

niskans "watery embodiment", med Neimanis uttryck.⁶⁴ Lowell Duckert menar att vatten (specifikt regn) i dess oförutsägbart och förmåga att sammanlänka saker kan hjälpa oss att föreställa oss nya sätt att vara i världen.⁶⁵ Analysen av *Oceanen* utifrån ett sjukdomsperspektiv påminner om att sätt att vara med vatten i världen även kan vara präglad av svårighet och friktion. Inkludering av det medicinska perspektivet är med andra ord nödvändigt när det kommer till att utveckla "better ways of living with water", som Neimanis uttrycker det.⁶⁶

Eftersom *Oceanen* gestaltar Rousseau som en porös kropp som är sammankopplad med miljön har patografin även funktionen att den riktar fokus mot hälsan hos mer-än-mänskliga vattenmassor. Romanens övergripande tematik där vatten står i centrum för såväl kroppsliga besvär som drömmar om förlösning har tydliga kopplingar till klimatkrisens förändring av människors relation till vatten. Som Steve Mentz har påpekat präglas relationen mellan människan och planetära vattenmassor allt mer av sårbarhet.⁶⁷ Forskare inom blå ekokritik har argumenterat för att berättelser med vatten i centrum kan fungera som sätt att föreställa sig en framtid som allt mer präglas av ett osäkert förhållande till vatten.⁶⁸ Ett sådant osäkert förhållande till vatten, där det är allt mer förorenat, där havsnivån höjs och där perioder av torka kan avlösas av okontrollerbara kaskader av regn, kan läsas in i gestaltningen av vatten i *Oceanen*. Översvämningen beskrivs i drömmens form som en höjning av sjön, och Rousseaus urinretention gestaltas som en process som pendlar mellan oförmåga och oavsiktlighet. Det relaterar också till problemet att den mänskliga erfarenhetsvärlden och klimatkrisen verkar på olika skalor.⁶⁹ Gestaltningen av Rousseaus urinretention blir ett sätt att skala ner vårt sårbara förhållande till det hydrologiska kretsloppet till den konkreta erfarenhetssfären. Rousseau skildras som en person som tvingas leva med vatten i form av ett problem, och gestaltningen av hans relation till vatten blir därmed en figuration av människans predikament i Antropocen.

Noter

- 1 Steve Sem-Sandberg, *Oceanen* (Stockholm: Bonniers, 2022), 231. Hänvisningar till romanen görs härnäst med sidnummer inom parentes.
- 2 Serpil Oppermann, *Blue Humanities: Storied Waterscapes in the Anthropocene* (Cambridge: Cambridge University Press, 2023), 40; Se också Isabel Hofmeyr, Charne Lavery, Sarah Nuttall red., *Reading for Water: Materiality and Method* (New York: Routledge, 2024).
- 3 Steve Mentz, *An Introduction to the Blue Humanities* (New York: Routledge, 2024), 2.
- 4 Astrida Neimanis, *Bodies of Water: Posthuman Feminist Phenomenology* (London: Bloomsbury Academic, 2017).
- 5 Dokumentärromanen har en lång tradition i svensk litteratur, med författare som P.O. Enquist och Birgitta Stenberg. Se Anna Jungstrand, *Det dokumentära och litteraturen* (Malmö: Ellerströms, 2020).
- 6 Robert Eaglestone, *The Broken Voice: Reading Post-Holocaust Literature* (Oxford: Oxford University Press, 2017); Unni Langås analyserar romanen *Stormen* (2016) utifrån teorier om "postmemory" och "perpetratorfiction". Unni Langås, "Hva kan arves? Om skyld, vold og seksualitet i to nordiske krigsminneromaner", i *Scandinavistica Vilnensis* vol. 17 (2024: 3), 405–422; Catrine Brödjé, "Steve Sem-Sandbergs *Theres* – En annan berättelse om Ulrike Meinhof", *Nor-Lit-conference* (2007), 1–7.
- 7 Se t.ex Gavin de Beer, "Jean-Jacques Rousseau: Botanist", i *Annals of Science* vol. 10 (1954: 3), 216, 221–222. Se också Cécilia Abele, "Rousseau on the Île Saint-Pierre: Realism as Circumscription", i *Romantic Review* vol. 113 (2022: 2) 199–221.
- 8 Helena Fagertun "Kritik: Att omfamna ett vattenfall", *Ord&Bild* (2021). Exofiktion har också blivit föremål för en kritisk artikel av Annabel L. Kim, "Exofiction as Autofiction: Contemporary French Fiction's Identity Crisis", i *New Literary History* vol. 55 (2024: 2), 175–194.
- 9 Sarah Nuttall, "Pluvial Time/Wet Form", i *New Literary History* vol. 51 (2020: 2), 456.
- 10 Per Wirtén fokuserade på Sem-Sandbergs "enastående förmåga att framkalla den tryckande känslan av att vara inlåst av fientliga omständigheter och egna tillkortakommanden". Per Wirtén, "Rousseau har stora problem med att pissa", *Expressen*, 2022-09-13. Amelie Björck menade att det finns ett "närmast ockult" sätt som Sem-Sandberg med sitt språk "skulle kunna förvandla vilket stoff som helst till skimrande guld", och att han med romanen fortsätter att söka sig till "historiens besvärliga människor". Amelie Björck, "Sem-Sandbergs språk kan förvandla allt till guld", *Aftonbladet*, 2022-09-13. Houssin Vennberg Sninate var inne på samma spår med språket, som han menar "utforskar och utvidgar gränserna för vad som idag går att skriva." Houssin Vennberg Sninate, "Oceanen. Rousseau som sorgfylld hycklare", *Svenska Dagbladet*, 2022-09-15. Den fick i viss mån också kritik för att vara spretig. Mattias Berg menade att läsaren stundtals "tappar fotfästet" på grund av avsaknaden av tydlig narrativ struktur. Mattias Berg, "Recension: 'Oceanen' av Steve Sem-Sandberg", *Sveriges Radio*, 2022-09-13.
- 11 Jens Christian Brandt, "Recension: Oceanen av Steve Sem-Sandberg", *Tidningen*

- Vi, 2022-09-13.
- 12 Victor Malm, "Steve Sem-Sandberg skriver oerhört snyggt om en plågad mans verklighet", *Dagens Nyheter*, 2022-09-12; Mats O. Svensson, "Je suis Rousseau", *Vagant*, 2022-09-13.
 - 13 Vladimir Jankovic, *Reading the Skies: A Cultural History of English Weather, 1650-1820* (Chicago: The University of Chicago Press, 2001); Ellen F. Arnold, *Water in World History* (New York: Routledge, 2024); Ewa Macura-Nnamdi, Tomasz Sikora red., *Water: Crises, Critiques, Imaginaries* (London: Routledge, 2025); Jamie F. Linton, *What is Water: The History of a Modern Abstraction* (Vancouver: UBC Press, 2010); David Clarke, *Water and Art: A Cross-Cultural Study of Water as Subject and Medium in Modern and Contemporary Artistic Practice* (London: Reaktion, 2010).
 - 14 Malin Löf Nyqvist, *Hundraårsflöden. Översvämningsskildringar i svensk samtidsprosa* (diss.) (Umeå: Umeå universitet, 2023); Johanna Lindbo, "Med bråddjupt vatten under huden. Hydrologiska kroppar och femininitet i svenskspråkig prosa från Trotzig till Lee", i *Sammlaren* vol. 142 (2021), 133-160; Jenny Jarlsdotter Wikström, *Materiella vändningar. Läsningar av Parland, Lispector, Berg och Byggmästar* (diss.) (Umeå: Umeå universitet, 2020); Åsa Nilsson Skåve, "Katastrofer vid vatten. Maktstrukturer och tidslager i två svenska Norrlandsromaner", i *Tidskrift för Litteraturvetenskap* vol. 49 (2019: 1), 51-59; AnnaCarin Billing, "Water as Motif, Metaphor, and Matter in Kerstin Ekman's novel *The Spring*", i Karin M Danielsson et al. red., *Doing Ecocriticism: Local Beginnings, Global Echoes* (London: Cambridge Scholars Publishing, 2019). Ellen Frödin skriver också mycket om vatten i sin avhandling *Sakernas sammanhang. Om ting, människor och materiella relationer hos Henry Parland, James Joyce och Virginia Woolf* (diss.) (Malmö: Ellerströms, 2022).
 - 15 Justine Pizzo, "Atmospheric Exceptionalism in 'Jane Eyre': Charlotte Brontë's Weather Wisdom", i *PMLA* vol. 131 (2016: 1), 84-100; Eve Kosofsky Sedgwick, Jonathan Goldberg red., *The Weather in Proust* (Durham, NC.: Duke University Press, 2012).
 - 16 *Glänta: Vädret* vol. 25 (2025:2).
 - 17 Till exempel Elin Käck, "Träd och trä. Materialitet och diffraktion i Eva Ströms poesi", i *Tidskrift för Litteraturvetenskap* vol. 54 (2025: 3-4), 147-165; Erin M. Fehskens, "'The Rain Coming Down in Drenching curtains': Reading for the Pluvial in the Climate Change Fiction of Chang-Rae Lee and Jane Rawson", i *Green Letters* vol. 26 (2022:4), 351-366.
 - 18 Jeffrey T. Nealon, "RealFeel: Banality, Fatality, and Meaning in Kenneth Goldsmith's *The Weather*", i *Critical Inquiry* vol. 40 (2013: 1).
 - 19 Stefan Helmreich, "Nature/Culture/Seawater", *American Anthropologist* vol. 113 (2011: 1), 132.
 - 20 Cecilia Chen, Janine Macleod, Astrida Neimanis red., *Thinking with Water: An Exploration of the Relationship Between Water's Cultural Meanings and Urgent Ecological Issues* (Montreal: McGill-Queen's University Press, 2013); Philip Steinberg, Kimberley Peters, "Wet Ontologies, Fluid Spaces: Giving Depth to Volume through Oceanic Thinking", *Environment and Planning D: Society and Space* vol. 33 (2015: 2), 247-264.
 - 21 Elin Käck, "Elemental Poetics: Shores, Seascapes, and Erosion in H.D.'s Early Poetry", *ISLE: Interdisciplinary Studies in Literature and Environment* vol. 31 (2024: 2), 442.

- 22 Neimanis, *Bodies of Water*, 64.
- 23 Serenella Iovino, Serpil Oppermann, "Introduction: Stories Come to Matter", i Serenella Iovino, Serpil Oppermann red., *Material Ecocriticism* (Bloomington och Indianapolis: Indiana University Press, 2014).
- 24 Neimanis, *Bodies of Water*, 5.
- 25 Lindbo, "Med bråddjupt vatten under huden", 137.
- 26 Lindbo, "Med bråddjupt vatten under huden", 153.
- 27 Stacy Alaimo, *Bodily Natures: Science, Environment, And the Material Self* (Bloomington: Indiana University Press, 2010).
- 28 Neimanis, *Bodies of Water*, 16.
- 29 Se t.ex. Sally Gaw, Kevin V. Thomas, Thomas H. Hutchinson, "Sources, impacts and trends of pharmaceuticals in the marine and coastal environment", *Phil. Trans. R. Soc. B* vol. 369 (2014: 1656), 1-11; Se också Stacy Alaimos diskussion av plast och transkorporalitet i havet. Stacy Alaimo, *Exposed: Environmental Politics and Pleasures in Posthuman Times* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2016), 127-141.
- 30 Katarina Bernhardsson, *Litterära besvär. Skildringar av sjukdom i samtida svensk prosa* (diss.) (Lund: Ellerströms, 2010), 32.
- 31 Se t.ex. David Boyd Hayock, Sally Archer red., *Health and Medicine at Sea, 1700-1900* (Woodbridge: Boydell & Brewer, 2009); Katherine Foxhall, *Health, Medicine, and the Sea: Australian Voyages c. 1815-1860* (Manchester: Manchester University Press, 2012); Nick W. Verouden, Frans J. Meiman, "Water, health and the body: the tide, undercurrent and surge of meanings", *Water History* vol. 2 (2010), 19-33; Roy Porter red., *The Medical History of Waters and Spas* (London: Wellcome Institute for the History of Medicine, 1990).
- 32 Malm, "Steve Sem-Sandberg skriver oerhört snyggt om en plågad mans verklighet".
- 33 Carolyn Korsmeyer, *Savoring Disgust: The Foul and the Fair in Aesthetics* (Oxford: Oxford University Press, 2011).
- 34 För detta motiv, se Linda Nesby, Ingri Løkholt Ramberg, Nora Simonhjell red., *I skyggen av sykdom. Skandinaviske pårørendefortellinger i vår tid* (Oslo: Scandinavian Academic Press, 2024).
- 35 Björn Billing, *Utsikt från en bergstopp. Jean-Jacques Rousseau och naturen* (Malmö: Ellerströms, 2017), 170.
- 36 Billing, *Utsikt från en bergstopp*, 172.
- 37 Mentz, *An Introduction to the Blue Humanities*, 2.
- 38 Denis Patrick Slattery, *The Wounded Body: Remembering the Markings of Flesh* (Albany, N.Y.: State University of New York Press, 2000), 87.
- 39 Slattery, *The Wounded Body*, 87.
- 40 Jules David Law, *The Social Life of Fluids: Blood, Milk, and Water in the Victorian Novel* (Ithaca: Cornell University Press, 2010), 46.
- 41 Law, *The Social Life of Fluids*, 27.
- 42 Erich Auerbach, "Figura", i Erich Auerbach, James I. Porter red., *Time, History, and Literature: Selected Essays of Erich Auerbach*, Jane O. Newman övers. (Princeton, NJ.: Princeton University Press, 2014); James I. Porter, "Disfigurations: Erich Auerbach's Theory of *Figura*", *Critical Inquiry* vol. 44 (2017: 1), 80-113.
- 43 Neimanis, *Bodies of Water*, 5.
- 44 Karoline Kabel et al., "Impact of climate change on the Baltic Sea ecosystem over the past 1,000 years", *Nature Climate Change* vol. 2 (2012), 871-874.

- 45 Neimanis, *Bodies of Water*, 35.
- 46 Anneli Drakman, *När kroppen slöt sig och blev fast. Varför åderlätning, miasma-teori och klimatmedicin övergavs vid 1800-talets mitt* (diss.) (Uppsala: Acta Universitatis Upsaliensis, 2018).
- 47 Drakman, *När kroppen slöt sig och blev fast*, 49–51.
- 48 Alaimo, *Bodily Natures*.
- 49 Se också Maurice Cranston, *The Solitary Self: Jean-Jacques Rousseau in Exile and Adversity* (Chicago: The University of Chicago Press, 1997), 54, där Cranston beskriver den "note sur la maladie" som Sem-Sandberg skriver om och från vilka några av uttrycken är citat.
- 50 Nuttall, "Pluvial Time/Wet Form", 455.
- 51 Se t.ex. Jesse Oak Taylor, *The Sky of Our Manufacture: The London Fog in British Fiction from Dickens to Woolf* (Charlottesville: University of Virginia Press, 2016), 69.
- 52 Jayne Elizabeth Lewis, *Air's Appearance: Literary Atmosphere in British Fiction 1660–1794* (Chicago och London: The University of Chicago Press, 2012), 97, 106–107.
- 53 Steve Sem-Sandberg, *Stormen* (Stockholm: Bonniers, 2016), 54.
- 54 Sem-Sandberg, *Stormen*, 233.
- 55 Steve Mentz, "Shakespeare and the Blue Humanities", *SEL Studies in English Literature 1500–1900* vol. 59 (2019: 2), 388.
- 56 Richard Verdi, "Poussin's 'Deluge': The Aftermath", *The Burlington Magazine* vol. 123 (1981: 940), 388–401.
- 57 Ursula Kluwick, "The global deluge: floods, diluvian imagery, and aquatic language in Amitav Ghosh's *The Hungry Tide* and *Gun Island*", *Green Letters*, vol. 24 (2020: 1), 64–78.
- 58 Lindbo, "Med bråddjupt vatten under huden", 134.
- 59 Nuttall, "Pluvial Time/Wet Form", 457.
- 60 Denna sjukdom har ibland tolkats som en biografisk förklaring till hans uppfattning om att eld är det ädla elementet, medan vatten är det låga, och att själen måste renas från vatten genom eld. Statusen kring detta är omtvistad, och många menar att idén att han dog av vattenretention snarare tvärtom uppstod som en påhittad och ironisk kommentar till hans lära om vatten och eld. Se Janet Fairweather, "The Death of Heraclitus", *Greek, Roman and Byzantine Studies* vol. 14 (1973: 3), 235.
- 61 Arden Hegele, "Wordsworth's Dropsy: Flux and Figure in *The Excursion*", *Romanticism* vol. 24 (2018: 1), 36–52; Richard Gooding, "'A Complication of Disorders': Bodily Health, Masculinity, and the Discourse of Gout and Dropsy in Henry Fielding's *The Journal of a Voyage to Lisbon*", *Literature and Medicine* vol. 26 (2007: 2), 386–407.
- 62 Se t.ex. Ian D. Copestake, *Madness and the Sea: A Literary History* (Cham: Palgrave Macmillan, 2026).
- 63 Jeffrey Cohen, Lowell Duckert red., *Elemental Ecocriticism: Thinking with Earth, Air, Water, and Fire* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2015).
- 64 Neimanis, *Bodies of Water*, 67.
- 65 Lowell Duckert, "When it Rains", i *Material Ecocriticism*, 120.
- 66 Neimanis, *Bodies of Water*, 21.
- 67 Mentz, *An Introduction to the Blue Humanities*, 133.
- 68 Se t.ex. Søren Frank, *A Poetic History of the Oceans: Literature and Maritime*

Modernity (Leiden: Brill, 2022), 362–382.

- 69 See t.ex. Andrea Ballesterio, "Casual Planetarities: Choreographies, Resonance, and the Geologic Presence of People and Aquifers", *Environmental Humanities* vol. 15 (2023: 3), 266–283.

KRISTIN ØRJASÆTER

I ELEMENTENES FAVN

Fremstillinger av havet i 70-tallets norske
barnelitteratur



TFL 2026:1–2. BLÅ HUMANIORA

DOI: <https://doi.org/10.54797/tfl.v56i1-2.63651>

ISSN: 2001-094X

Copyright © 2026 Author(s). This is an open access article distributed
under the terms of the Creative Commons CC-BY 4.0 License
(<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>)

Helt siden slutten av 1800-tallet har Norge betraktet seg som en sjøfartsnasjon. En stor andel av befolkningen er bosatt langs kysten og har levd på og av havet; Mange som sjøfolk, andre i kombinasjonen fiske og gardsdrift. Under annen verdenskrig ble kyststrekninger minelagt, uteseilerne ble utsatt for torpedoer. Etter krigen utviklet fiskerinæringen seg. "Fiskerbonden forsvant helt til fordel for heltidsfiskeren".¹ Det industrialiserte fisket beskattet bestanden hardere og det ble behov for bedre regulering. I 1969 fant man olje på kontinentalsokkelen, i 1971 startet produksjonen av olje og gass, og utover på 1970-tallet engasjerte regjeringen seg mer og mer i havrettsproblematikk. Fra 1974 – 1978 hadde Norge en egen havrettsminister som "utvidet Norge" gjennom etableringen av en økonomisk sone på 200 nautiske mil, med virkning fra 1. januar 1977, i forkant av FNs havrettskonvensjon; Den økonomiske sonen gir kontinentalsokkelens tilstøtende kystnasjon "suverene rettigheter til å utforske og bruke ressursene i sonen".²

Til tross for kystnæringenes betydning for befolkningen og økonomien inntar landbruket en dominerende posisjon i fremstillingen av norsk kultur. Det gjenspeiles også i det barnelitterære fagfeltet, som har vært preget av et jord-bundet eller landbasert perspektiv. Selv om kysten er godt representert i barnelitteratur, og selv om fortellinger om en reise over havet som ender med forlis er blitt utgangspunkt for en helt egen sjanger; robinsonaden, har jeg ikke funnet tidligere barnelitterær forskning med et marint eller maritimt perspektiv. Ambisjonen for denne artikkelen er å ta høyde for dette misforholdet og både skrive barnelitteratur inn i kritiske havstudier, og berike blå humaniora med et barnelitterært perspektiv.

Kritiske hav-studier handler nemlig ikke bare om havrett, økonomi og utnyttelsesgraden av havbunnen og livet i vannet. Serpil Oppermann (2023) definerer blå humaniora som en konstant glidning mellom diskursive konstruksjoner av vann og vitenskapen om vannets natur.³ Det kan indikere at forestillinger om havet glir sammen med kunnskap om dets fysiske karakter og kjemiske egenskaper samt dets plante- og dyreliv og deres livsbetingelser. I et slikt perspektiv fremstår de myter som er spunnet om havet opp gjennom historien, slik de blir videreformidlet gjennom kunst og litteratur, som én form for havs-kunnskap. Elizabeth Johnson og Irus Braverman (2020) hevder at havet historisk er blitt fremstilt som ubegrenset og utilgjengelig og lenge fremstod som et “blank space”, noe som fikk tidlige kartografer til å fylle ut de tomme feltene på kartet med fantasifigurer som erstatning for kunnskap om hva disse feltene egentlig rommet.⁴ Johannes von Müller (2024) viser hvordan slike figurer fremstilles i kunsthistorien, især interesserer han seg for skildringen av skipsforlis, som han fortolker som forestillinger av møtet med havets agens: “humans are abducted from an environment that is habitable, i.e. the world above water, and carried away into an environment hostile to human life below the water surface”.⁵ De enorme kreftene som endeløst rullende bølger representerer, bestemmer over livet.⁶ *Det truende havet* er bare ett av de perspektivene Ellen Krefting og Gard Paulsen (2025) benytter når de skriver havets idéhistorie. Også de fastslår at havmonstre er et tidlig grunnlag for videre kunnskapsutvikling. Det innebærer for eksempel at kunnskapen om havet, så vel som om skipskonstruksjon og skipsfart, er knyttet til faren for forlis. Krefting og Paulsen benytter også tre andre perspektiver: *det frie havet*, *det rike havet* og *det begripelige havet*. Forestillingen om *det frie havet* henter de fra Hugo Grotius’s *Mare Liberum* (1609). “Det Grotius så i havet var friheten. Den strømmet mot ham, den fantes i bølgene og i dønningene. Friheten seilte, dukket og svømte”.⁷ Selv om havets frie natur tilbyr navigasjon, reise, handel og utforskning, utgjør det også kimen til kolonimakt, slaveri, piratvirksomhet og handel for øvrig. *Det rike havet* leder til diskusjoner om maritim bærekraft og forvaltning, også kalt blå økonomi, samt fremveksten av nasjonal og internasjonal havrettsproblematikk. Mens *det begripelige havet* er Krefting og Paulsens betegnelse på oseanografi-fremstillinger: hav-

forskning. Et sentralt poeng gjennom deres idéhistoriske redegjørelse er at uansett perspektiv kan kunnskapen om havets mytologiske og økonomiske og naturgitte økosystemer gjenfinnes i litterære og kunstneriske skildringer.

I denne artikkelen studerer jeg fremstillingen av havet i barnelitteratur på norsk i en periode da den tradisjonelle bruken av havet ble omdannet i Norge. Materialet er derfor begrenset til 1945–90, en periode som sammenfaller med en markant vekst innen norsk barnebokproduksjon. Artikkelen gir først et overblikk over hvordan de idéhistoriske kategoriene fra Krefting og Paulsen opptrer i boktilbudet, deretter følger en dybdestudie av to eksempler fra 1970-tallet: Alf Kvasbøs *Storm* (1973) og Arvid Hanssens *Kaldt hav* (1978). Agendaen er å forstå hvordan de etablerte forestillingene om hva havet gjør med mennesket opptrer i norsk barnelitteratur: Fremstilles havet som trussel, frigjøring, berikelse og/eller kilde til større begripelse?

Perspektiver på havet i den fremvoksende barnelitteraturen⁸

Etter annen verdenskrig ble barnebokproduksjonen bygget opp på nytt. Trenden i de norske forfatternes barnebøker var “realisme med vekt på individuelt etisk alvor og kollektivt ansvar [som] kom til å harmonisere med den politiske samarbeidsideologien i epoken [... samt] oppdragelse til global tenkning og internasjonal forståelse”.⁹ Mange bøker fra perioden 1945–1990 handler om ungdom som bidrar i husholdningen og må forholde seg til havet som familiens levevei. Det er hjemlige farvann som blir skildret i realistiske, norske barneromaner. De vektlegger *det rike havet* slik det arter seg for en kystbefolkning som lever av det havet gir. Især ble det fokusert på førstegangsopplevelsen av å være sjømann eller fisker.

Lek og moro hører i liten grad hjemme i disse barnebøkene, med to markante unntak. *Pippi Langstrømpe* går til sjøs og om bord i stadig nye opplag gjennom hele perioden. Og i 1972 utgav Tor Åge Bringsværd og Thore Hansen *Ruffen. Sjøormen som ikke kunne svømme*, en billedbok preget av fantastikk, der monstre, som i kunsthistorien har vært knyttet til det *truende* havet, blir avdramatisert, ufarliggjort og skildret med et gjenkjennbart følelsesliv.¹⁰ Dette avviker radi-

kalt fra det bildet av drukningsfare som sjømonstre representerer i kunsthistorien.

Den fremvoksende faglitteraturen består både av heltebiografier om oppdagelsesreisende og polfarere, og opplæring i å omgås sjøen på en fornuftig måte, slik at en skal kunne unngå å bli offer for havets trussel mens en benytter seg av den friheten havet også tilbyr av fritidsaktiviteter og har havets rikdom som levevei. Men det er *det begripelige havet* som dominerer det faglitterære boktilbudet i perioden. Dels gjennom en rekke leksikalske fremstillinger av livet under vann, dels gjennom bøker som *Skårungen: en bok for kystungdommen*, som utkom i flere opplag under 1940- og 50-tallet og handler litt om det man må vite for å ferdes trygt på sjøen, men aller mest om havets egenart, vannmassene, bevegelsene, livet i sjøen fra planter til fisk og deres livsforhold.¹¹ Den ble i 1961 avløst av Rachel Carsons *Havet omkring oss*, i en rikt illustrert versjon som betraktes som en adaptasjon for barn.¹² Begge disse er preget av en kombinasjon av fascinasjon, personlig erfaring og evne til å fremstille fortellinger som kan forklare deres levedyktighet i bokmarkedet. Da oljeindustrien på 1970-tallet ble inkludert i den barnelitterære faglitteraturen ble det økokritiske perspektivet forsterket. Det ble lagt vekt på de konsekvensene som klimatiske endringer i nordområdene får på marin og arktisk fauna.

Ettersom hele barnebokproduksjonen ble bygget opp på nytt etter annen verdenskrig ble de norske bøkene komplettert med utenlandske. 55–60 % av utgivelsene bestod av oversettelser.¹³ Og mange av de samme titlene ble utgitt om og om igjen gjennom hele perioden. For eksempel bidro syndikatlitterære bokserier som *Hardy-guttene*, *Bobsey-barna* og *Fem-serien* til å bygge opp barnebokmarkedet. Flere av titlene i disse seriene bringer protagonistene til kysten, om ikke også til havs, der de forfølger forbrytere og løser sine ulike kriminalmysterier. Sjøen blir altså fremstilt som et åsted for heltegjerninger.

Barnetilpassede adaptasjoner av Daniel Defoes *The Life & Strange Surprising Adventures of Robinson Crusoe* (1719) ble gitt ut på norsk minst 13 ganger i perioden. I tillegg utkom en rekke etterligninger, såkalte robinsonader. Mange slike fortellinger er kjennetegnet ved at protagonistene drar til sjøs for å unnsnippe hjemlige krav. Protagonisten søker hyre. Ferden over havet blir utgangspunktet for et

plot som løfter leseren ut av hverdagen, til opplevelsen av spenning, når protagonisten utsettes for fare, og fascinasjon når protagonisten mestrer utfordringene. Forestillingen om *det frie havet* er fremtredende. I tillegg ble det gitt ut adaptasjoner av klassiske fortellinger. De ble omdannet til *adventure stories* for barn og unge. Dennis Butts (2004) forklarer at sjangeren er kjennetegnet ved at hovedpersonen befinner seg i en form for krise, som han takler på en imponerende måte i et miljø som er ham fremmed. Resultatet er underholdende spenningsromaner der unge gutter på reise i koloniale farvann får anledning til å fremstå som helter, de beseirer pirater og blir venner med urbefolkningen. Som Butts påpeker, kan det være store likheter mellom robinsonade- og *adventuresjangerne*.¹⁴

Robert Louis Stevenson er blant de hyppigst utgitte forfatterne på det fremvoksende norske bokmarkedet i etterkrigstiden. *Skatten på sjørøverøya* (*Treasure Island* 1883) ble i perioden 1945–1990 utgitt minst ni ganger i diverse adaptasjoner. Denne fortellingen har utgangspunkt i forestillingen om *det frie havet*, som gir adgang til fremmede farvann der eventyr blir realisert i form av pirater, mytteri, sjømenn som er strandet på øde øyer, og selvfølgelig: skattejakt, alt sammen langt borte fra det hverdagslige strevet hjemme.¹⁵ Også Jules Verne ble en gjenganger: *Kaptein Grants barn* (*Les enfants du capitaine Grant* 1867) utkom minst fem ganger; *En verdensomseiling under havet* (*Vingt mille lieues sous les mers* 1869) minst sju; og *Den hemmelighetsfulle øya* (*L'île mystérieuse* 1874) minst 12 ganger i diverse adapterte versjoner for barn på norsk. Disse bøkene har en rekke *adventure*-trekk felles og deler forestillingen om *det frie havet*. I *En verdensomseiling under havet* blir havs-forestillingen likevel mer differensiert. Plotet er bygget opp over to posisjoner: en u-båt blir tatt for å være et monster som truer verdensflåten, et kombinert krigs- og fangstskip blir sendt ut for å avvæpne og ødelegge monsteret. Fortelleren, som også er protagonist, er vitenskapsmann og har satt seg fôre å undersøke monsterets karakter. Han er først passasjer på skipet. Der presenteres u-båten med utgangspunkt i forestillingen om *det truende havet*, som et potensielt monster, men også ut fra forestillingen om *det begripelige havet* gjennom fortellerens vitenskapelige ambisjon om å avklare monsterets karakter. Deretter blir fortelleren fange/gjest om bord på u-båten. Der forsterkes forestillingen om *det*

begripelige havet idet han tilbys rikelige muligheter til å studere livet under vann. *En verdensomseiling under havet* har også klare trekk fra forestillingen om *det frie havet* ettersom antagonisten, som er kaptein på u-båten, har flyktet fra livet på land.¹⁶

Det fremvoksende barnebokmarkedet rommer altså en rekke norske og oversatte titler som har havet i sentrum, enten fremstillingerne er formet som fag- eller skjønnlitteratur og uavhengig av om sjangren er realisme, robinsonade, *adventure* eller seriebøker. Mange titler utkom i stadig nye opplag og oversettelser og adaptasjoner tilpasset barn og unge. Alle de fire kategoriene som Krefting og Paulsen benytter for å karakterisere havets idéhistorie er representert i barneboktilbudet. *Det begripelige havet* står sterkere i norske, enn i oversatte bøker. Med Jules Verne som et unntak. *Det rike havet* står også sterkere i norske, enn i oversatte bøker. Forestillingen om *det frie havet* blir i den oversatte litteraturen koblet til eventyrlige opplevelser og i den norske til fritidsaktiviteter. *Det truende havet* fremstår ikke spesielt truende i oversettelsene, protagonister drukner ikke, i tropiske farvann kommer de seg på land og mestrer diverse eventyrlige utfordringer. Til gjengjeld blir *det truende havet* skildret med stort alvor i norske barneromaner: drukningsdøden fremstilles som en risiko protagonistene må forholde seg til.

Nedenfor vil jeg derfor søke å nærme meg en dypere forståelse av hvordan relasjonen mellom havet og unge protagonister i fare i hjemlige farvann skildres på 1970-tallet, da fisket er under omdanning, oljeproduksjonen oppadstigende, havrettsdiskusjonen fremtredende og havet som næringsvei og økosystem i ferd med å få stadig større offentlig oppmerksomhet. Argumentasjonen vil bygge på innsikter fra barnelitterær (robinsonade)forskning og perspektiver på havet slik disse er utviklet av Krefting og Paulsen.

Robinsonadeforskning og landbasert *techne*

I Daniel Defoes *The Life & Strange Surprising Adventures of Robinson Crusoe* (1719) ser førstepersons-fortelleren tilbake på sitt liv og forteller om hvordan han som ung mann trosser sin fars råd om å finne seg til rette med et alminnelig liv. I stedet blir han sjømann og reiser ut på eventyr. Etter noen år på sjøen forliser skipet han seiler

med i en storm. Han er den eneste som overlever fordi han klarer å komme seg i land på en øy. Den viser seg å være øde, og han må lære seg å overleve i og av naturen. Romanen beskriver hvordan hovedpersonen først gjennomlever en personlig krise og anklager Gud, men så tar fatt på å lage kopper og kar, dyrke korn, gå på jakt, holde husdyr, overholde hviledagen. Etter hvert får han en kompanjong, og så blir han kjent med folk som bor på en naboøy. Dem setter han seg fore å sivilisere. Fra å være helt alene blir han altså leder for et idealsamfunn. Først 28 år etter at han forulykket kommer et annet skip forbi. Robinson Crusoe blir “reddet” og kommer tilbake til England. Men det *The Life & Strange Surprising Adventures of Robinson Crusoe* egentlig handler om, er de 28 årene på øya, der han har brukt all sin tid til å bygge opp et eget samfunn fra grunnen av. Romanen gir detaljerte skildringer av hvordan han utvikler et livsgrunnlag ved å utnytte sine evner til å skape ting til menneskelig overlevelse og ta kontroll over både sin egen og andres tilværelse, som for eksempel å fange dyr og bygge innhegninger til dem, slik at de ikke kommer seg unna.¹⁷

Peter Redfield fortolker Defoes roman som en markør for det moderne mennesket: kjennetegnet ved å ha beseiret naturutfordringene. Redfields argument hviler på romanens fremstilling av *techne*, i dagligtale oversatt til henholdsvis teknikk, som beskriver alle slags instrumentelle intervensjoner, og komplekse systemer som inkluderer forberedelse, koordinering og ekspertise.¹⁸ Nina Goga et al (2018) og hennes medforfattere hevder at denne termen sikter til den menneskelige evnen til å produsere og skape, og definerer *techne* som kunsten å skape ting, seg selv og omverden.¹⁹ Det er ikke gitt at slike skaperprosesser er landbaserte, men både Redfield og barnelitteraturforskningen har omtalt *techne* i forbindelse med skildringer av landbasert aktivitet.

Uansett ble Defoes roman både oversatt og etterliknet av stadig nye forfattere. Etterlikningene ble altså kalt *robinsonader*. Allerede i 1898 kunne Hermann Ullrich telle opp 250 ulike robinsonader utgitt i heile Europa.²⁰ De var ikke nødvendigvis formet som førstepersonsromaner, mange ble fortalt i tredje person. Det som kjennetegner robinsonaden er derimot en fast kjede av handlingselementer: reise over havet, forlis, overleve alene i villmarka, sette bo der, møte med

urbefolkning, bygge opp et samfunn, og til sist bli reddet tilbake til utgangspunktet, den sivilisasjonen som hovedpersonen opprinnelig kommer fra.

Anne Birgitte Rønning har påvist at sjangeren ble barnelitterær allerede mot slutten av 1700-tallet og at den klassiske barnelitterære robinsonaden er kjennetegnet av at én, eller kun noen svært få unge personer, strander på en øde øy.²¹ Anna Rask understreker at *nor-diske* robinsonader er kjennetegnet ved et særlig kunnskapselement: hovedpersonene vet hva de skal gjøre for å overleve i ødemarken og de nøler ikke med å benytte denne kompetansen.²² Bjørn Sundmark konstaterer at robinsonaden får barn til å fremstå som autonome samfunnsdeltakere da de oppretter et barnestyre, derfor forsterker robinsonaden den dikotomien mellom barn og voksne som preger barnelitteraturen; voksne er overflødige.²³ Kristin Ørjasæter argumenterer for at robinsonaden ble utgangspunkt for den moderne barneboka med sin autonome hovedperson. Hun hevder også at grunnmønsteret i robinsonaden utover på 1900-talet er blitt så veletablert at det oppstår nye varianter der én eller flere av de grunnleggende handlingselementene blir utelatt. Når en robinsonade bytter ut de sjanger-sedvanlige fjerne farvann med et kjent nordisk landskap, vil lokaliseringen styre hvordan sjangerelementene vektlegges.²⁴

Maritime robinsonader fra Nordsjøen

To slike romaner som utnytter kun noen få av robinsonadens handlingselementer skal undersøkes her. De er maritime fordi de lar de innledende elementene dominere: reisen over havet og ulykken til havs. Både Alf Kvasbøs *Storm* (1973) og Arvid Hanssens *Kaldt hav* (1978) er lagt til Nordsjøen, som derfor blir ulykkens åsted. Der er tid en sentral faktor: dersom protagonisten ikke straks når land vil han drukne, redder han seg i land på et øde skjær vil han snart fryse i hjel. Robinsonadens overlevelseselement blir derfor fremskyndet og lagt til oppholdet i sjøen.

Protagonistene i *Storm* og *Kaldt hav* er begge unge menn, for første gang på arbeid i Nordsjøen, idet en ulykke fjerner dem fra skipet og setter deres evne til å overleve alene med havet på prøve. Dette er utgangspunktet for plotet i begge bøkene, som også har det til felles

at de er fortalt i tredje person og benytter en innvendig synsvinkel. I *Storm* er synsvinkelen så tett på hovedpersonen at også ytre hendelser skildres gjennom protagonistens sinn. I *Kaldt hav* veksler en innvendig, tilnærmet 'mental' synsvinkel, med ekstern fokalisering av samtidige hendelser i lokalmiljøet. I *Storm* legges vekten på ungguttens mentale fokus på å komme seg til land. *Kaldt hav* går enda lenger i den mentale beskrivelsen av å være nær ved å dø av utmattelse.

Storm er tredje bind i en trilogi om to brødre med de svært sigende fornavnene Øst og Vest. I første bind, *Kaldt vann i blodet* (1969), er de på reise med hurtigruta nordfra til Trondheim for å gå på folkehøyskole. Andre bind, *En sjel av kork* (1970), er lagt til folkehøyskolen. *Storm* er et psykologisk portrett av én av brødrene, Vest, på vei nordover igjen, som hjelpemann på lokaldamperen Lusitania, der faren er maskinist. *Kaldt hav* (1978) foregår utenfor Finnmarkskysten under loddefisket, der Svein Persen er engasjert på snurperen Sturla Bas. Kameraten spiller ham et puss. Svein gjør en feilvurdering og faller over bord. Ingen ser det, men straks det blir oppdaget at han er savnet, blir en leteaksjon igangsatt.

I ett med havet, skipet og motoren i *Storm*

Handlingen i *Storm* foregår i to døgn. Komposisjonen er som en klassisk tragedie: eksposisjon, opptrapping, vendepunkt, løsning og avslutning. Hver av disse skildres i egne kapitler: "Kveld", "Natt", "Morgen", "Dag" og "Siste døgnet". De to første kapitlene fyller over to tredeler av teksten, resten fremstilles gjennom raske scener i korte kapitler.

Overordnet fremstiller denne romanen et generasjonsskifte i forlengelse av annen verdenskrig, ved oppstarten av oppbyggingen av Finnmark. Vest er altså hjelpemann om bord på det gamle dampskipet Lusitania, kalt Lusa, som har vært på overhaling i Trondheim og nå er på vei hjem, lastet med sementsekker til et flyplassanlegg. Lasten er bare én av flere tidsmarkører. Lusa befinner seg utenfor Helgelandskysten da hun går på en mine.

Det som går under i eksplosjonen, er det dysfunksjonelle samfunnet på skipet, som blir presentert gjennom de innledende to lange roman kapitlene "Kveld" og "Natt". Mannskapet er belastet med krigsei-

lersyndrom. De har ikke kokk om bord, spiser knapt, under frivakter drikker de mest. Ën av mannskapet er brennemerket fra en KZ-leir, han er stum. En annen er tydelig schizofren: han har to ytterliggående personligheter og veksler mellom å være hverdags-Alex og 'fin mann'. En tredje er brutal mot de svake. Mannskapets retningsløse ødeleggelse av seg selv og hverandre og skipets styringsevne, symboliseres gjennom kompasset den fjerde har ødelagt. Han drikker så ille at han til og med har tatt for seg av spriten som kompasset skulle ligget i.

Likevel: "[Vest] likte tonen om bord," her er det ingen som bestemmer over andre.²⁵ På ett plan handler nemlig *Storm* om Vests forhold til forloveden Ellen. Mens den ytre stormen raser og mannskapet fester til de synker, gjennomlever Vest en indre storm i forhold til henne.

Alt under ham var båt og kraft! De dype stempelslagene gikk i ett med takene fra vinden og makslingen med sjøene. – Det ble visst ikke ferdig, brevet til Ellen. Han smilte ømt og så henne for seg der hun lå og sov. Hun skulle visst at han stod her nå... mer enn det! Han styrte en koloss gjennom et mørke som var uten slutt. Han og skipet! All lyd forsvant. Han falt med skipet gjennom universet, befridd. Mørket var bløtt. Det kjentes som et trygt fall, og det fikk ham til å le overgitt. Frihet!²⁶

Brevet til Ellen får han ikke orden på. Derfor "snakker" han til henne mens han står til rors på damperen, som her, eller sitter med roret i fanget og skjeller henne ut, som han skal komme til å gjøre under romanhandlingens andre og siste døgn. I siste kapittel utfordrer han henne når han innser: "Han hadde tuktet havet", underforstått at mestret han *det*, er han rede til også å inngå et jevnbyrdig forhold til henne.²⁷

På det dominerende handlingsplanet kretser *Storm* likevel aller mest om Vests forhold til havet. Det har sin helt egen dynamikk. "En dønning større enn de andre reiste seg brått forut. [...] Vannmassene kom lydløst. Dønningene brøt ikke mot dekket, så mye overvann lå det i den".²⁸ For det er sjelden havet beskrives isolert. Snarere inngår det i et konstant samspill med skipet. "Først ved broen kløvde den seg. Skottene skalv. Langsamt støtte forskipet klar av vannet. Dekket løftet seg med atskillige tonn hav som nå styrtet utfor til alle kanter". Vest er selv en deltaker i dette samspillet: "Skuta ville dreie, men Vest

tvang den til å sette baugen mot”. Da kompasset er ødelagt vet Vest egentlig ikke hvor han styrer skipet, men han kjenner på opplevelsen av å få det sikkert gjennom bølgene. Han opplever kontakten mellom vind, hav, bølger og båt på sin egen kropp, der han ved rorets hjelp tvinger baugen mot den store båra. ”Vest krøkte seg. Det var hans egen ryggrad som bar denne vekten. – Phuh!”. Vest styrer, han vet ikke kursen, men står støtt gjennom stormen. *Storm* tegner opp et bilde av en ung mann som kjenner seg trygg og fri i bekmørket, der han står alene til rors og fører en rusten holk, med et like rustent mannskap, gjennom bølgedalene. At de kjennes bløte, til tross for at stormen blåser opp, tyder på at han er ett med dem. Vest styrer skipet alene stort sett hele natten igjennom, i harmonisk samspill med havet og maskinen, som faren hans styrer over.

Det var så stilt akterut, det var så stilt overalt. Skipet, havet ... Lusa renses seg, ja, hun renses seg i natt! Dette var hennes siste ferd. De myke stempelslagene fra maskinen! Her var godt å puste. Stampingen var så innarbeid at Vest måtte stå på *en* fot for å merke den. Han stilte seg i maskindøra og lot den oljevarme luften strømme om seg. Av og til skar eimen av het aske opp og av og til blek lukt av damp.²⁹

Den katarsis-lignende fremstillingen av skip og motor leder innover i maskinrommet og overgår til iterativt skildrede barndomsminner på besøk i farens rike. Tryggheten og frihetsfølelsen hos Vest står i skarp kontrast til oppløsningen hos det øvrige mannskapet, og vitner om at han fornemmer et samarbeid mellom maskinen, naturkreftene og sin egen kropp. Etter eksplosjonen, som blir skildret i detaljerte, brutale stykker, flytter båtsmannen og Vest de overlevende og Vests døende far over på en havarert cabincruiser de kort tid før har samlet opp. Vest beordrer en sykebåre holdt opp som seil og konstruerer et anker-ror av noen plankebord:

Hå hå hå, som galeasen han rente! Vest glemte sult, tørst og fare. Sjøen løste ham fra nerver og uro. Fortrolig stirret han utover havviddene det øyeblikket cruiseren red, og like trygt var det mellom vassveggene når de reiste seg.³⁰

Storm kan leses som et ragnarok, der de som ble ødelagt under krigen dør under eksplosjonen og med det synkende skipsvraket. Vest fører den motorløse cruiseren med de overlevende innover mot land. Bare han representerer fremtiden. Han omskaper seg selv under krisen, oppviser de nødvendige tekniske ferdighetene for å skape det de har bruk for. Selv om det blir et primitivt ror mestrer han å styre farkosten inn mot land. Han inngår i et organisk samspill med havet i stormen og erfarer at de ytre omstendighetene inkorporeres i hans indre.

Å trekkes under av havets lange armer mens livet leves videre på land i *Kaldt hav*

Der *Storm* setter reisen, ulykken og den akutte overlevelsen i fokus og utelater alt det andre som robinsonadene pleier å handle om, rensker *Kaldt hav* bort alt annet fra skildringen av Svein enn selve ulykken og den akutte overlevelsen. Til gjengjeld inkluderes samfunnet rundt ham i egne kapitler, det går videre mens Svein enten nesten drukner, eller fryser i hjel.

Forsidebildet viser en ung mann i havet, med armen hevet og blikket vendt mot fiskebåten i det fjerne. Enda lenger unna skimtes en enslig holme. Slik får leseren tydelig beskjed om hva *Kaldt hav* handler om: livet leves videre i båten og på holmen; unggutten har falt over bord; han er alene i havet. Kan han klare å svømme helt bort til holmen i det fjerne?

Romanteksten innledes med fallet:

Gufsen frå Nordishavet var kald. Redsla mykje kaldare. Ho var eit is-spyd i kroppen til Svein då han fall over bord. Is-spydet blenkte. Det sløkte alle rørsler. Stogga skriket. Han fall tungt og stilt som ein stein. Sjøen slo. Svein kjende ikkje slaget. Is-spydet var det einaste han kjende. Ein lammande frostgneiste gjennom heile kroppen. Han var stiv. Var viljelaus og kraftlaus inne i dei lange kvervlane. Sokk og sokk. Til sist låg han og dreiv djupt i mørkret med spydet i seg. Då losna det litt. Gav rom for ei pine. Ein tanke. Det første symjetaket kom som ein eksplosjon: Opp! Han kjempa mot bly. Opp, opp! Vreid seg mellom kvelarhender. Opp, opp! Han var oppe. Lungene hogg jamrande etter luft. Den fælslege

hiksten heldt på å rive han sund. Flimrande lys ikring. Men båten, båten!³¹

Svein er 18 år. Han er veldig god til å svømme. Nå svømmer han til han nærmest er bevisstløs. Skildringen fra hans synsvinkel vitner om det. Det han enser er ikke rasjonelt. Han kjemper seg frem til han når holmen, men er seg knapt bevisst at det der ikke lenger er havet han slåss med. Han karer seg opp og går til han stuper.

Kaldt hav fremstiller Sveins kamp mot havet gjennom et tilnærmet uformidlet perspektiv. Han opplever kroppen som bly, havet som hender som kveler og frosne is-spyd som slår og gjennomborer. I romanens innledning er Svein fremdeles bevisst hva han må gjøre for å komme opp til overflaten. Snart forsvinner fornemmelsen av bevisste tanker fra hans kapitler, det som står igjen er kroppens bevegelser og en rekke forvirrede forestillinger.

Symje i ein vond draum. Symje i pine utan ende. Dei djevelske hendene! Det måtte vere hundre tusen av dei. Han sumde for livet, men slapp ikkje unna. Han sparka og kava, han freste i galskap for å skremme styggedommen tilbake til djupna. [...] Havet var ikkje anna enn hender. Store, kalde hender. Han byrja å sjå dei. Aldri hadde han sett slike hender. Dei var brune som tareblad.³²

Skildringen aktiverer mytologiske monstre kjent fra kunst- og idéhistoriens fremstillinger av druknende fiskere. Det gir troverdighet til fremstillingen av overlevelseskampen. Samtidig viser skildringen at den menneskelige overlevelsesevnen er forankret i kroppens automatiserte bevegelser. Selv når han er nesten bevisstløs bruker Svein kroppen til å svømme i vannet med, krype med, når han kommer til en strand, reise seg opp og gå, eller snarere sjangle ettersom han er helt omtåket. Han holder seg uansett i bevegelse. Derfor opplever leseren Svein som en mekanisk handlende kropp i konfrontasjon med det kalde havet og det folketomme Aursneset:

Svein kraup gjennom hav. Bårene følgde han over eit berg, han kjende ikkje at det var kvast, han kraup desperat for å sleppe unna havet. Han kraup mellom høge steinar. Kraup i fresande sjø, kraup i skum. Kvit sand.

Ei stund var det kvit sand. Svart sand. Kvit sand på nytt, men svarte skyer, dei velta mot han som eit ras, han trudde det var slutten og skreik, hørde sitt eige skrik, det stilna så brått, mest som nokon kappa det av med ein kniv - -. Han kraup visst tvers gjennom skyene.³³

På siste side blir den nesten-døendes grusomme syner avmystifisert gjennom henvisningen til en avisnotis: en 17 år gammel spansk sjømann falt over bord og svømte i to døgn i Indiahavet før han ble berget. Han fortalte ”at det han hugsa best frå den lange symjeturen, var dei uhyggelege synene eller hallusinasjonane som han hadde då kreftene byrja ta slutt”.³⁴ I *Kaldt hav* fremstilles den menneskelige overlevelsessevnen som instinktiv bevegelse, ledsaget av en forvirret bevissthet. Forvirringen fremstilles i pakt med den mytologien som Krefting og Paulsen knytter til *det truende havet* og Müller til kunstneriske fremstillinger av havets agens.³⁵

Parallelt med skildringen av Svein skildres leteaksjonen. Den opererer med uriktige opplysninger om hvor han falt uti. Spenningen knyttes derfor til om de har omtanke nok til å lete utenfor leia, på holmer og skjær. Dagliglivet hjemme skildres også, de som ikke vet hva som har skjedd kontrasterer de som vet; Broren som tyvlåner scooteren til Svein; Redaksjonsassistenten som må fylle avisa og får nyss om ulykken og vil lage en fengende forside av den; Kjæresten Mari som synes Svein burde ringt henne; Mora som synes det er for farlig et arbeid for sønnen å være på sjøen. Men frykten hos de som vet at Svein har falt over bord fremstilles også, kombinert med skammen over lettelsen over at det ikke er deres sønn som har forulykket denne gangen. Parallellkomposisjonen fyller *Kaldt hav* med et helt kystsamfunn. På den ene siden kampen for livet hos Svein; På den andre angsten hos hjelperne for å komme for sent til å berge; Hos den tredje skrekken over å ha forvoldt ulykken; På den fjerde selvinnsikten over å ha gjort ulykker til en karrierevei. For livet går videre for de andre mens Svein ligger i havet.

Kaldt hav foregår over et knapt døgn som benyttes til å gi et komprimert bilde av hvordan liv og død henger sammen i kystsamfunnet der etterkrigsmenneskets hverdagsliv utspiller seg. Unggutter forflytter seg på motorsykel. Fiskere ser fotballkamper på TV når de slapper av på trålerne. Flåten benytter avanserte navigasjons- og

kommunikasjonssystemer for å finne fisk, orientere seg på havet og kommunisere med hverandre. Journalister innhenter informasjon fra teleks og telefon og skriver den ned på maskin før trykkeren setter det i offset og avisa blir trykket. Og redningsflåten saumfarer leia, skjær og holmer med helikopter. Kollektiv-portrettet viser dessuten at hele samfunnet er økonomisk avhengige av fisket, samtidig er alle bevisst den personlige risikoen. Som *Norsk barnelitteraturhistorie* påpeker, er *Kaldt hav* mer enn samfunnskritikk: "Ved å flette saman sosiale og psykologiske perspektiv blir forteljemåten meir kompleks".³⁶ En kan også hevde at det doble perspektivet åpner opp en svingdør: tenke med lokalsamfunnet, eller 'tenke med havet', for å si det med Oppermann, og i så fall gi havet status som et handlende subjekt.³⁷

Samhandling med versus omdanning av elementene

Begge disse romanene utnytter robinsonadens tre innledende handlingselementer, men ikke flere. 1) Reisen over havet, 2) ulykken, da skipet de er om bord på enten forulykker eller seiler fra dem, og 3) overlevelses-handlingen, som er begrenset til timer på grunn av Nord-sjøens kulde. Den situasjonen som Vest og Svein er plassert i under det tredje handlingselementet er "umenneskelig" på tre måter. 1) De befinner seg i et truende klima. 2) Deres sosiale sammenheng gjelder ikke, de er alene. (Svein er alene, Vest bare i praktisk forstand.) 3) De er uten tilgang til avansert teknologi. I denne kritiske situasjonen er spenningsmomentet hvorvidt hovedpersonene vil overleve og i så fall hvordan. For både *Storm* og *Kaldt hav* fremstiller protagonistenes konfrontasjon med havet som potensielt dødelig. Men bare *Kaldt hav* fremstiller havet som utelukkende en trussel.

I den tradisjonelle robinsonaden blir overlevelse knyttet til menneskets evne til å omskape omgivelsene, det vil si jorda, flora og fauna på den øde øya. I Kvasbø og Hanssens maritime perspektiv handler det ikke lenger om å vise at mennesket evner å omdanne naturen, snarere om at de evner, for Vests del, å leve sammen med det, for Sveins del, til tross for det. Forskjellen dem imellom handler om teknologisk tilgang. Vest benytter det han finner og produserer et ror, som han styrer den motor-løse farkosten inn på land med. Han mestrer ved

hjelp av marin *techne* og frembringer redskaper, det har ikke Svein anledning til. Vest konstruerer seil og ror og benytter både kroppen sin og verktøyene til å samhandle med hav og vind. Slik inngår han i en teknisk og kroppslig og frigjørende forbindelse med havet. Svein, derimot, har ikke tilgang til noe utenfor seg selv, han er begrenset av, eller redusert til, egne krefter.

Kaldt hav skildrer Sveins ikke-teknologiske nærkamp med Nord-sjøen på en måte som bringer tankene til kunsthistoriens presentasjon av relasjonen mellom det dødbringende havet og fiskeren.³⁸ Kan denne tradisjonelle fremstillingen av *det truende havet* ha sammenheng med at parallellkomposisjonen delvis bevarer en landbasert tenkning? Den samfunnskritikken som fremstilles i *Kaldt hav* er knyttet til kystsamfunnets ambivalens i forhold til sin avhengighet av *det rike havet* som de lever av, samtidig som de lever med frykten for å miste flere fiskere og sjømenn til havet. *Storm* skildrer utelukkende livet på havet og er kanskje mer preget av fullstendig overgivelse til maritim tenkning, på ondt og på godt? På ondt, som den destruktive atferden de krigstraumatiserte seilerne og det gamle samfunnet som går under med dem i eksplosjonen, representerer. På godt, som den styrken Vest inkarnerer i sitt teknologiske samarbeid med et frigjørende hav.

Begge disse romanene utnytter den maritime robinsonadeversjonens potensial til å fokusere på det eksistensielle forholdet mellom hav og menneske. Naturens krefter og menneskets krefter og skapende ferdigheter inngår i en porøs forbindelse i *Storm*, der det ikke skilles tydelig mellom naturkrefter og menneskekrefter, snarere inngår natur og det teknologiske mennesket i en organisk forbindelse. Vest opptrer i forlengelse av maskinene og havet. Han er ikke redd, han styrer den motorløse farkosten. Der stormens herjinger og forliset har tatt livet av størstedelen av mannskapet om bord, opplever Vest mestring som er knyttet til at redskapene, kroppen og havet inngår i en forbindelse som han med sine teknologiske ferdigheter mestrer. Derfor opplever Vest situasjonen som frigjørende. Slik bidrar Kvasbø til en nyskriving av forestillingen om *det frie havet*. Det vil si at det ikke nødvendigvis handler om spennende hendelser og heltegjerninger i fremmede farvann, eller fritid i nære farvann, men at friheten også kan finnes når mennesket evner å omdanne seg selv til å samhandle med havet.

Noter

- 1 Knut Dørum og Abraham Hallenstvedt, "Norsk fiskerihistorie", *Store norske leksikon* på snl.no., hentet 2026-01-28, https://snl.no/norsk_fiskerihistorie.
- 2 FN-Sambandet, "Havrettskonvensjonen", hentet 2026-01-28, <https://fn.no/avtaler/miljoe-og-klima/havrettskonvensjonen>. FNs havrettskonvensjon ble fremforhandlet fra 1973 og vedtatt i 1982, med virkning fra 1994. Den ble ratifisert av Norge i 1996.
- 3 Serpil Oppermann, *Blue Humanities. Storied Waterscapes in the Anthropocene* (Cambridge: Cambridge University Press, 2023), 11.
- 4 Elizabeth Johnson og Irus Braverman, "Introduction. Blue Legalities. Governing More-Than-Human Oceans", i *Blue Legalities. The Life & Laws of the Sea*, Irus Braverman og Elizabeth R. Johnson red. (Durham: Duke University Press, 2020), 5.
- 5 Johannes von Müller, "Disaster of the Sea: The Dual Motif of Drowning and Fishing", i *Moral Seascapes. On the Ethics and Aesthetics of Maritime Emergency*, Jonathan Stafford, Henning Trüper og Burckhardt Wolf red. (Leuven: Leuven University Press, 2024), 47f.
- 6 Johnson og Braverman, "Introduction", 7.
- 7 Ellen Krefting og Gard Paulsen, *Havet. En idéhistorie. På tokt blant kolonister, lystseilere, sjømonstre og oljetankere* (Oslo: Kagge forlag, 2025), 96.
- 8 Så sant ikke andre kilder er oppgitt, stammer all informasjon i denne artikkelen om utgaver og opplag fra søk i en applikasjon som Nasjonalbibliotekets DH-lab har utviklet. Applikasjonens korpus består av hele Nasjonalbibliotekets digitaliserte papirteknologiske materiale utgitt i perioden 1945–2024, innsamlet ved pliktavlevering, katalogisert som fag- og skjønnlitterær barne- og ungdomslitteratur. Korpus består hovedsakelig av bøker, men også tegneserier og tidsskrifter inngår. Alle opptrykk, opplag og utgivelser er inkludert. Læremidler er ekskludert.
- 9 Tone Birkeland, Gunvor Risa og Karin Beate Vold, *Norsk barnelitteraturhistorie* (Oslo: Samlaget, 2005), 155.
- 10 Tor Åge Bringsværd og Thore Hansen, *Ruffen. Sjøormen som ikke kunne svømme* (Stabekk: Bokklubbens Barn, 1972).
- 11 Oscar Sund, *Skårungen. En bok for kystungdommen om sjø og sjødyr, fartøy og ferdseil* (Oslo: Fabritius, 1945).
- 12 Rachel Louise Carson, *Havet omkring oss*, Anne Terry White bearb., Nils Weren-skiöld overs. (Oslo: Tiden, 1961).
- 13 Birkeland, Risa og Vold, *Norsk barnelitteraturhistorie*, 155; 259.
- 14 Dennis Butts, "Shaping boyhood", i *The International Companion Encyclopedia of Children's Literature*. 2. utgave, bind 1, Peter Hunt red. (London og New York: Routledge, 2004).
- 15 Robert Louis Stevenson, *Skatten på sjørøverøya*, Klaus Hagerup overs. (Oslo: Bokklubbens Barn/Gyldendal Norsk Forlag, 1989).
- 16 Jules Verne, *En verdensomseiling under havet*, Hugo Gyllander bearb., Jo Ørjasæter overs. (Oslo: Gyldendal, 1982).
- 17 Daniel Defoe, *The Life & Strange Surprising Adventures of Robinson Crusoe* (Oxford, Oxford University Press, 1998).
- 18 Peter Redfield, *Space in the Tropics. From Convicts to Rockets in the French Guiana* (Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2000), 21–22.

- 19 Nina Goga, Lykke Guanio-Uluru, Oddrun Hallås og Aslaug Nyrnes, "Introduction", i *Ecocritical Perspectives on Children's Texts and Cultures: Nordic Dialogues*, Nina Goga, Lykke Guanio-Uluru, Oddrun Hallås og Aslaug Nyrnes red. (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2018), 12.
- 20 Anna Rask, "Robinsonaden – en överlävare i berättartraditionen", *Tidskrift för litteraturvetenskap* vol. 33 (2003: 4), 21.
- 21 Anne Birgitte Rønning, "Når Robinson blir jente. Robinsonaden på 1800-tallet: lek og læring, også for unge jenter", i *Årboka 2010. Litteratur for barn og unge*, Per Olav Kaldestad og Karin Beate Vold red. (Oslo: Samlaget, 2010), 92.
- 22 Rask, "Robinsonaden – en överlävare i berättartraditionen", 31.
- 23 Björn Sundmark, "The Child Robinsonade", i *Child Autonomy and Child Governance in Children's Literature. Where Children Rule*, Christopher Kelen og Björn Sundmark red. (New York og London: Routledge, 2017).
- 24 Kristin Ørjasæter, *Barne- og ungdomslitteratur. Møtet med lesaren* (Oslo: Samlaget, 2018), 18–19.
- 25 Alf Kvasbø, *Storm* (Oslo: Gyldendal, 1973), 10.
- 26 Kvasbø, *Storm*, 17.
- 27 Kvasbø, *Storm*, 97.
- 28 Kvasbø, *Storm*, 10.
- 29 Kvasbø, *Storm*, 59.
- 30 Kvasbø, *Storm*, 96.
- 31 Arvid Hanssen, *Kaldt hav* (Larvik: Norsk Barneblads Forlag, 1978), 7.
- 32 Hanssen, *Kaldt hav*, 24.
- 33 Hanssen, *Kaldt hav*, 29.
- 34 Hanssen, *Kaldt hav*, 111.
- 35 Krefting og Paulsen, *Havet. En idéhistorie. På tokt blant kolonister, lystseilere, sjømonstre og oljetankere*; Müller, "Disaster of the Sea: The Dual Motif of Drowning and Fishing", 47.
- 36 Birkeland, Risa og Vold, *Norsk barnelitteraturhistorie*, 381.
- 37 Oppermann, *Blue Humanities. Storied Waterscapes in the Anthropocene*, 12–13.
- 38 Müller, "Disaster of the Sea: The Dual Motif of Drowning and Fishing".

MAGNE DRANGEID

ØKOKULTURELL INSULARITET OG RELASJONSTAP I SIGBJØRN SKÅDENS *FUGL*



TFL 2026:1-2. BLÅ HUMANIORA

DOI: <https://doi.org/10.54797/tfl.v56i1-2.66804>

ISSN: 2001-094X

Copyright © 2026 Author(s). This is an open access article distributed
under the terms of the Creative Commons CC-BY 4.0 License
(<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>)

Innledning

Sigbjørn Skådens roman *Fugl* (2019) er blant de verkene som straks evner å gripe tak i meg, i dette tilfellet gjennom stemmen til ei mor som insisterende ber dattera si våkne slik at mora kan fortelle henne ei historie.¹ Romanen handler om noen mennesker som en gang i framtida reiser ut i universet i et skip, oppkalt etter en fugl. Skipet kommer seg gjennom en storm – og på andre siden av stormen finner menneskene en øde planet som de aldri vil kunne vende tilbake til jorda fra. Planeten må bli deres nye hjem, og derfor kaller de den også Heim. Det første mennesket som blir født der er vesle Su som er det barnet mora henvender seg til: ”Og det var du, Su, det var du.”² Det som griper meg, er først og fremst det intense og følelsesladde som formidles gjennom et konsentrert, poetisk språk, men også det underforklarte som gjør den verdenen vi møter underlig.³ Dette forsterkes ved at bokas første side framstår som en lyrisk korttekst med uforklart overskrift: 2048. En aner vel at det kan være et årstall og at det mora forteller om fortida, er fortalt fra framtida. Fuglen det er snakk om, er et romskip som etter landinga er blitt disse menneskenes nye hjem.

Etter flere tekstfragmenter møter vi på tredje side ei mer sammenhengende prosafortelling, ei landskapskildring. Årstallet er nå 2147. I en øde fjellheim vandrer en mann omkring iført beskyttelsesdrakt. Langt nedenfor i en dal ligger en enslig glasskuppel. Når det skumrer, lyser den opp som ei lanterne. Mannen vandrer ned hit og entrer kuppelen gjennom ei sluse. Over åpninga står det MONTIFRIN-

GILLA. Dette er altså den ”fuglen” vi alt har hørt om. Trolig peker navnet mot bjørkefinken (*Fringilla montifringilla*), en liten trekk- og streiffugl som trives i skandinaviske fjellbjørkeskoger.⁴

Videre veksler romanen mellom nye loggfragment, fortsatt med udefinerte stemmer, og kapitler som veksler mellom to tidsplan, 2048 – ikke lenge etter at ”fuglen” har landet – og året 2147. I dette siste tidsplanet møter vi etterkommerne av de som landet her. Etter flere generasjoner lever den vesle gruppa isolert fra jorda, andre mennesker og andre levende vesener, bortsett fra noen få vekster som de evner å dyrke.

Forfatteren Sigbjørn Skåden (f. 1976) er samisk. Han kommer fra Skånland i Norge, men bor i Tromsø. Han debuterte i 2004 og har gitt ut både dikt, noveller og romaner som gjennomgående har samiske temaer, inkludert vanskelige eller tauslagte sider ved samisk kultur og identitet. Skåden skriver også ofte på samisk, men *Fugl* er skrevet på norsk.

I denne artikkelen går jeg ikke nærmere inn på Skådens øvrige forfatterskap, men konsentrerer meg om *Fugl* ut fra perspektiver som er knyttet til øystudier og blå humaniora. Framstillinga av det geofysiske miljøet vil bli lagt vekt på, og da aspekter som på ulike måter kan relateres til ”øya” som geografisk form.⁵

Skåden tar oss ikke med til ei øy, men til en øde planet. Jeg relaterer likevel denne til noen av øyas sentrale topoi. Blant disse legger jeg vekt på ”insularitet”, fra det latinske ”insula” som betyr ”øy”. Insularitet kan betegne både den geografiske forma ”øy”, kjennetegnet ved øyboere og metaforisk bruk om fenomener som er avsondret fra omgivelsene. Ofte er bruken nedsettende, med vekt på isolasjon, som at øyboere kan være transsynte eller innadvendte.⁶ Innenfor øystudier foretrekker en av slike grunner det mer nøytralt beskrivende begrepet ”islandness”⁷ for det som har med øyer og øyboere å gjøre.⁸ Her vil jeg likevel holde fast ved begrepet ”insularitet” fordi det nettopp er ulike former for isolasjon jeg vil undersøke.

Det sentrale spørsmålet er hvordan *Fugl* tematiserer økologisk og kulturell ”insularitet” og relasjonstap, på måter som legger til rette for en allegoriserende lesning. Jeg nærmer meg denne problemstillinga gjennom en undersøkelse av geografiske og geofysiske former, særlig relatert til øy, hav og vann. Etter hvert vil jeg også relatere

Fugl til den barokke romanen *Los trabajos de Persiles y Sigismunda: Historia setentrional* (1617) – heretter kalt *Persiles* – av Miguel de Cervantes.⁹ Dette er Cervantes' siste verk, langt mindre kjent enn *Don Quijote* (1605/1615). Boka trekkes inn fordi Skådens roman selv gjør det ved at to av personene heter det samme som Cervantes' helt og heltinne. *Persiles* blir trukket inn som et motbilde som gjennom sjøreiser og relasjoner gjør tydelig *Fugls* sentrale problem, fraværet av jordisk livsmangfold.

Jeg argumenterer for at *Fugl* framstiller Heim som en planetarisk "øy" der menneskenes forsøk på vitenskapelig kartlegging, kontroll og kolonisering – som speiling av beslektet ekspansjonisme på jorda – ledsages av økologisk og kulturell avsondring og stadig svekking av livsvilkårene. Jeg forstår insularitet som uttrykk for manglende økokulturell tilknytning – og som et mulig scenario også for vår egen planet, jorda, under det som kalles antropocen.

Resepsjon

I resepsjonen, som ikke er omfattende, blir *Fugl* gjennomgående oppfattet som en science fiction-roman, mens også miljørelaterte temaer blir nevnt. I en omtale fra samme år som romanen kom ut, kaller Sidsel Furuseth den en romodyssé som også har trekk fra det hun kaller "den mer trauste settlerromanen".¹⁰ At Furuseth ser et klima- og miljøperspektiv i romanen, kommer fram ved at hun velger skolestreikende miljøaktivisters slagord som inngang, "Vi har ingen planet B". Litterært peker hun på paralleller til Harry Martinssons *Aniara* fra 1959, der et romskip er på vei bort fra en stråleskadet jordklode. Også *Økokritisk håndbok* plasserer *Fugl* som science fiction, og vektlegger at boka skriver videre på en type global bevissthet som kan ha blitt styrket gjennom fotoet av "The Blue Marble", tatt av Apollo 17.¹¹

I en senere kritikk leser Anne Heith *Fugl* også som ei dystopisk underminering av science fiction-sjangerens "utviklingsoptimistiske berättelser".¹² Hun mener dessuten at den parodierer kjærlighetsromanens lykkelige utgang ved å vende den om til noe ganske annet. Også Rafał Pokrywka har science fiction som ramme for sin lesning.¹³ Han nevner eksempelvis Stanisław Lems klassiker *Solaris* fra 1961

som en relevant referanse. Tilnærminga hans er sjangerhistorisk, og undersøker forholdet mellom utenomjordiske kolonisorer og omgivelsene de møter. Hos Skåden ser han et fremmed miljø som i møte med det menneskelige er preget av likegyldighet.¹⁴

Henning Howlid Wærp har to noe bredere granskinger, en artikkel i *Norsk litterær årbok*, senere omarbeidet til et kapittel i *Dyr og mennesker i norsk litteratur*.¹⁵ Utover science fiction legger han vekt på økologiske og særlig samiske perspektiver. På en måte som er beslektet med min egen undersøkelse, knytter han beskrivelsene av Heim til økosorg. Han forstår så sletting av minner om jorda som forsøk på å unnsnippe slik sorg.¹⁶ Med hensyn til det samiske tar han utgangspunkt i en uttalelse fra Skåden om at *Fugl* er hans mest samiske roman. Dette er ikke innlysende, men Wærp leser det likevel fram. Han nevner navnet Inggir som skrives på samisk måte, men også personers utseende, landskaper og tradisjoner, naturtap og koloniseringsprosesser som kan minne om samiske erfaringer.¹⁷ Påpekinga av samiske spor i teksten er viktig blant annet fordi det forankrer det allegoriske i en kulturell og historisk kontekst. Ei innvending kan likevel være at Wærp blir for opptatt av hvem de ulike menneskegruppene er.¹⁸ Han er mer bestemt enn Skådens antydninger, som når han forstår Montifringilla som et samisk samfunn og de nyankomne (på bakgrunn av Sápmis historie) som koloniserende nordmenn.¹⁹ Spørsmålet er om dette i for stor grad stabiliserer teksten på bekostning av spenninger som kan finnes i den. Er det for eksempel ikke slik at også Montifringilla gjør sitt beste for å kolonisere planeten Heim? Den utforskes og kartlegges stadig med sikte på kontroll, ikke ved hjelp av urfolksskunnskap, men med vitenskapelige metoder som styres fra ”en toetasjers kontrollsentral med tak av glass. Sentralens hjerne er observatoriet.”²⁰ Jeg drar veksler på Wærps fortolkning, men peker samtidig på at Skådens nokså åpne, samiske resonanser gjør *Fugls* temporale forskyvninger mulige. Boka forankres ikke bare i kulturhistoria, men anskueliggjør mulige framtider.

En mulig vei videre for min egen lesning kunne vært å utdype den tidligere resepsjonens vektlegging av science fiction. Istedenfor ser jeg nærmere på insularitet i retning av ulike former for økokulturell isolasjon. Sammenlignet med Wærp legger jeg mer vekt på det geofysiske miljøet og også på *Persiles* som mottekst. Denne tilnærminga

vil også være et supplement til Pokrywkas vektlegging av miljøets ”likegyldighet”.²¹

Teoretisk utgangspunkt

En nærliggende analytisk inngang er å undersøke metaforer som kan knyttes til øyer eller former for ”insularitet”. Det mest kjente uttrykket er her John Donnes ”*No man is an Island*” som Randall siterer i sin grunnbok i ”island studies”.²² Nærmere *Fugls* planetariske litterære motiv er det likevel når Randall i samme bok beskriver planeten jorda som ”an island in a vast universal ‘sea’ of deep space.”²³

Innenfor kognitiv lingvistikk vil en si at en grunnstruktur eller tenkemåte ligger til grunn i begge tilfeller – en begrepsmetafor. Denne kan så komme språklig til uttrykk på mange måter.²⁴ Gitt min problemstilling vil ulike uttrykk for isolasjon være interessante sammen med øyrelaterte topoi knyttet til avgrensning, utsatthet, sårbarhet og avhengighet av egen bærekraft.²⁵ Min interesse er likevel ikke avgrenset til enkeltuttrykk, men til hvordan insularitet inngår i en litterær diskurs som kan forstås som en allegorisk tendens og følgelig gi et potensial for allegorisk lesning.²⁶

Allegori (av gr. *állos*, ‘annen’ og *agoreúein*, ‘tale’) blir gjerne beskrevet som å ”si noe gjennom noe annet”.²⁷ Elizabeth M. DeLoughrey, som jeg i hovedsak bygger på, kaller den ”a mode that figures parallel worlds”.²⁸ Disse kan eksempelvis forholde seg til hverandre som mikro og makrokosmos, eller være delt i lave og høye verdener – som jorda mot verdensrommet. Det finnes også gjerne reisende av ulike slag som beveger seg mellom slike rom – og setter dem i forbindelse med hverandre.

Allegorien som litterær form har ei lang og komplisert historie og er vanskelig å definere presist, blant annet hva som skiller den fra metaforen.²⁹ DeLoughrey beskriver allegorien som flertydig og framhever at den ofte forvirrer leseren gjennom uventet kronologi og ved å etablere samtidige rom og tider.³⁰ Inspirert av Walter Benjamin vektlegger hun at allegorien ikke er abstrakte begreper uttrykt i konkret eller billedlig form.³¹ Den er ikke ahistorisk og idealisert natur, men knyttet til historia, tid og sted. Den utsettes dermed for tidas gang og brudd mellom nåtid og mulige framtider.³² I det DeLoughrey

kaller en "multiscalar method" kan hun da la ulike målestokker, det lokale og globale, belyse hverandre, samtidig som konkrete kontekster og historiske forhold får kalle fram mulige verdener og framtider for leseren.³³

Om isolerte øyer mer spesifikt skriver DeLoughrey at det nettopp er avgrensninga som gjør dem til et så egnet uttrykk for noe langt større, eksempelvis planeter: "Next to the ship, the island is perhaps the most essential constellation for figuring the planet."³⁴ Her er det allegoriens romlige, synekdotiske "del for helhet"-funksjon som aktiveres. Dessuten kan relasjonen mellom øy og planet også være en nærhetsrelasjon, det vil si metonymisk – som i tilfeller der øyas økologiske ødeleggelse er en iscenesettelse av planetarisk apokalypse. Øya blir ikke bare et (romlig) uttrykk for jorda, men et (temporalt) uttrykk for jordas mulige framtid. Et eksempel er når *Økokritisk håndbok* nevner "den synkende øya" som et gjentakende motiv i miljølitteraturen.³⁵

Også i koplinga av den geografiske forma "øy" til det som nå gjerne kalles den antropocene epoken, bygger jeg på DeLoughrey. Særlig relevans har dette for forståelsen av vår tids komplekse utfordringer som klimaendring og naturødeleggelse, mer allment livs- og levevilkår i antropocen. Denne vektlegginga blir ellers også bygd opp under gjennom perspektiver hentet fra Jonathan Pugh og David Chandler.³⁶

Begrepet antropocen, som fortsatt er omdiskutert, kan kort beskrives som at menneskelig påvirkning er blitt så omfattende at menneskeheten for første gang er blitt en aktør i geologisk forstand.³⁷ Utfordringa er at antropocen – som vi kan oversette til "menneskenes epoke" – er preget av komplekse, globale sammenhenger som er vanskelige både å forklare og forstå. Her peker DeLoughrey på øya som en godt egnet modell som kan anskueliggjøre antropocens lite representerbare konstellasjoner som noe mer avgrenset og konkret, det vil si innenfor mindre målestokk.

Blant annet i litteraturen skjer dette innenfor det hun kaller "anthropocene discourse", som når øya i relasjon til havet tilfører teksten en allegorisk tendens som legger til rette for forestillinger om mulige framtidige vilkår for både menneskelige og ikke-menneskelige aktører.³⁸ Spekulativ fiksjon er her særlig egnet. Øya blir en verden og et laboratorium for å forstå mulige framtider.

Pugh og Chandler framhever øya på lignende måte som del av en analytisk metode som går ut på å desentrere det menneskelige ved å tenke med verdens geografiske former, og da særlig øyer.³⁹ Her er det interessant at de to vektlegger at antropocene livsvilkår gjør tydelig behovet for å oppvurdere det relasjonelle, at vi er knyttet ikke bare til andre mennesker, men til livsmiljøet og andre former for liv. Øya blir i tråd med dette ikke oppfattet som noe isolert slik vanlige definisjoner antyder – land omkranset av vann –, men blir tillagt særlige relasjonelle muligheter. Størst relevans for min egen tilnærming har det at øyrelaterte topoi som del av et planetarisk perspektiv ser ut til å kunne bygge opp under en allegorisk lese måte.⁴⁰ I hvilken grad kan for eksempel den isolerte øya i *Fugl* betraktes som et slags litterært laboratorium der forfatter og leser vil kunne utforske mulige framtider i både utopisk og dystopisk modus?⁴¹

Planeten som "øde øy"

I *Fugls* første loggfragment får vi straks vite at på motsatt side av planeten ligger havet.⁴² Det kan da diskuteres om landjorda – omgitt av vann – er å betrakte som øy eller kontinent, men utover dette finnes det som nevnt ingen øyer i Skådens roman i bokstavelig forstand.

Dersom vi ser nærmere på teksten, finner vi likevel uttrykk som kan relateres til insularitet. Selv om øyer ikke nevnes direkte, blir havet brukt i anskueliggjøring av planeten i verdensrommet. Til grunn ligger noen utvalgte paralleller mellom sjøreisa og romskipets ferd. Menneskene reiser mot planeten Heim i et "skip" og kommer dit gjennom en "storm". I likhet med verdenshavene vekker verdensrommet forestillinger om veldige avstander, og den fremmede planeten som omtales alt på første side, framstår som øde og isolert, som "insulated".⁴³ Om de som lander her, heter det: "De reiste inn i stormen, selv om de visste at de aldri kunne vende tilbake, bort fra alt som var kjent."⁴⁴

Mye av grunnen til at *Fugl* straks tar emosjonelt tak i meg, er da også inntrykket av forlatthet. Nokså fort vil vi også forstå at livet borte fra den kloden der mennesket har utviklet seg fra tidenes morgen, ikke er uproblematisk. Samtidig arter dette seg på ulike måter for de 18 pionerne som ankom, for etterkommerne deres, og også for

de som helt uventet lander 99 år senere. Moras henvendelser til Su alt på første side angår helt ulike eksistensielle forutsetninger for de som har minner fra jorda og de som blir født inn i Heims ugjestmilde verden. Blant det som tapes, er muligheten til å tale. Mot slutten av boka tenker derfor mora om Su: ”Du er uten språk, Su. Du mangler menneskelig kjerne.”⁴⁵ Bakgrunnen er at atmosfæren på Heim ikke gjør det mulig å snakke. Kommunikasjonen skjer derfor via tastatur og skjermer, slik at moras sanger og muntlige fortellinger ikke når fram til barnet slik som på jorda.

Leseren kan derimot følge moras tanker. Denne 2048-delen er skrevet som ei jeg-fortelling der særlig tapet av jorda står sentralt. Sus mor drar her et skille mellom de voksne – som hun selv – som har vokst opp på jorda og barnet. Selv minnes hun livet på jorda straks hun lukker øynene. På en måte som alluderer til øy og hav ser hun for seg at det er annerledes for Su: ”Du kommer fra denne planeten. Du er ikke en skipbrudden som jeg.”⁴⁶ Heim er i praktisk forstand ikke del av et navigerbart, kosmisk arkipel, men en planetarisk ”øde øy” der en liten gruppe mennesker har strandet. Om Su tenker mora, Heidrun: ”Alt du noensinne skal ha, er Heim. Du vil aldri komme deg herifra.”⁴⁷

Isolasjon, minner, håp

Livet på Heim er preget av isolasjon på flere vis som kommer fram gjennom måten bosetterne forholder seg til omgivelsene. Allerede i det innledende loggfragmentet får vi vite noe om planetens geografi og at det har vært mulig å fly til havet.⁴⁸ ”Som trekkfugler gled de over landskapet”, forteller Persiles’ mor ham.⁴⁹ Men det var før flyene ble satt på bakken. Om landjorda er øy eller kontinent, er her mindre viktig enn at menneskene på planeten kunne nå til bredda og stirre mot horisonten, men heller ikke da mot hav som kunne navigeres og arkipeler som kunne utforskes, bare mot skypumper som kom farende over den opprørte overflaten.

Vi forstår at det ugjestmilde klimaet ikke tillater noen å bo ved havet. Ikke uten grunn er menneskenes beskyttende glasskuppel plassert nede i ei gryte i landskapet, på det eneste stedet på planeten der vann springer ut av grunnen og danner ei elv før det passerer en

bergsprekk og forsvinner i et dypt mørke. Fra dette vannet utvinnes oksygenet som menneskene puster inn, men det kan de kun innenfor glasskuppelen eller iført beskyttelsesdrakter. Isolasjon preger altså livet her i flere skalaer, fra planeten som ei slags øde øy, til landjorda på Heim omgitt av uframkommelig hav, videre til glasskuppelen og beskyttelsesdrakta.

Sus far – Oskar – dveler ved det menneskene har vært knyttet til på jorda, men har reist fra. Om kveldene ser han klassiske naturfilmer: ”Hav, fjell, enger, skog, snø, fargene som vekselvis lyser opp ansiktet hans, alt det grønne, blå, hvite, gule. Og dyrene. Dyrenes bevegelser. Fuglene. Fiskene.”⁵⁰ Her er det Heidrun, Sus mor, som observerer ham, men selv orker hun ikke lenger å se bildene fra jorda. Hun vil frigjøre dattera Su fra minnene, og for Heidrun ser minner og vann ut til å være motsetninger. Å leve uten minner om jorda er for Heidrun å leve rent som vannet, ikke rettet mot fortid, men strømmende videre: ”Å være en sivilisasjon er å være vannet. Å finne et løp å strømme i. Å strømme fritt og rent.”⁵¹ Slik hun ser det, er å renne alt vannet vil, men samtidig framstår vannet som helt indifferent med hensyn til det menneskelige, noe som gjelder planeten som sådan.⁵² Det virker også som den – i større grad enn jorda gjør – forhindrer at det settes menneskelige spor.

Like etter at Heidrun tenker om sivilisasjon som et løp å strømme i, sletter hun planeten Heims arkiver der minnene om livet på jorda ligger lagret. Hun har tilgang fordi det er hun som har ansvar for å loggføre og systematisere alle hendelser, alle forskningsrapporter om forholdene på Heim. Men resultatene er meningsløse, mener hun. Menneskene klarer ikke å forstå hvordan naturlovene her virker. Selv har hun sluttet å utføre oppgavene i arkivet som ingen uansett følger med på. Istedenfor syr hun klær til de som skal komme etter henne, men hun vedlikeholder ikke bare søm. Synga er samtidig selvskading, ei slags selvutsletting og kanskje en protest mot å gi liv til flere mennesker på Heim. I alle fall plasserer hun symaskinen i skrittet: ”[jeg] presser den hardt inn mot meg, holder helt til det hvite kommer. Så slipper jeg taket. Jeg lukker øynene og føler jeg synker. Ned, ned i det hvite.”⁵³ Kanskje er det hvite en protest mot det gjennomgående røde, tørre og øde landskapet på planeten? En av kvinnas tidligere refleksjoner kan tyde på det: ”Landskapet er ei kanyle koplet til blodstrøm-

men vår. Langsomt og umerkelig årelates vi.”⁵⁴ Skader eller ofrer kvinna sin egen kropp til fordel for en tilstand der hun – i det minste i et øyeblikk – er fri fra alt som er Heim?

Fri fra skygge?

Etter fjerninga av arkivene støtes Heidrun ut, Su tas fra henne, og portrettet hennes fjernes fra veggen i observatoriet der de andre pionerenes bilder henger. Vi hører lite til henne i det videre, bortsett fra opplysninger om at kunnskapen menneskene i 2147 har om livet på jorda er mangelfull. Et innskutt loggfragment er et unntak. Skriveren er den siste som husker jorda. Da han selv ble far, forstod han at de hadde gjort Heidrun urett; han forstod at et barn er en kikkert en ser framtida med, og at hun som mor så klarere enn de andre: ”PÅ GRUNN AV DET HUN GJORDE, ER VI FANGET I HÅPET, HÅPET OM ET LIV HER PÅ HEIM, HUN FORTJENER Å NEVNES SOM EN AV OSS, HUN FORTJENER Å VÆRE HEIDRUN. DET ER ALT JEG VIL SI.”⁵⁵

Wærp nevner at navnet Heidrun (fra norrønt, knyttet til ære, glans og hemmelig kunnskap) er et talende uttrykk for at tradisjonsoverføringa er blitt umulig, ”i negativ forstand hemmelig.”⁵⁶ Hemmelig er vel også den innsikta Heidrun har. Det er stemmen hennes fra 2048 som får plass på romanens siste side. Hun skriver at fuglen er dødende, men at nå er det Su som er fuglen: ”Fri fra skygge, slik at du kan finne en vei i lyset.”⁵⁷ Om det finnes grunnlag for et slikt håp, er likevel ikke opplagt i lys av det som i handlingas kronologi kommer 99 år etterpå: livet på Heim i 2147. For hvor skal den nye fuglen fly? En kan også tvile fordi Heidruns visjon om å fri seg fra jordas skygge minner om formuleringene til en svicefull ”fugl” som vi skal bli kjent med senere: ”Sammen kan vi føde en ny sivilisasjon, hittil ukjent for menneskeheten.”⁵⁸

Dessuten finnes det andre stemmer enn Heidruns. For en allegoriserende leser er det interessant at en av pionerene binder sammen Heims og jordas minnearbeid. Ett av fragmentene gir uttrykk for minnenes verdi, men forteller samtidig at relasjoner og livsfylde kan svinne også på jorda; en kan bli avsondret, i dette tilfellet rett og slett ved å vokse opp:

JEG VOKSTE OPP I SKOGEN. HUSET VÅRT LÅ I ENDEN AV EN LANG VEI. BAK HUSET VAR IKKE ANNET ENN SKOG, SMÅ SAUETRÅKK LEDET INN MELLOM BJØRKESTAMMENE, INNOVER I STILLHETA. SOM BARN LEKTE VI OSS BORTETTER STIENE, LØP OVER LAVEN OG INN MELLOM EINEKRATTENE, INNTIL VI KOM TIL DEN STORE MYRA. DER GIKK VI FORSIKTIG UTOVER PÅ MOSEN, VED FØTTENE RASLET MYRULL OG SENNAGRESS [...]. SENERE BLE SKOGEN BARE ET STED VI FORSERTE, EN SNARVEI VI GIKK MELLOM HUSENE, HASTIG GJENNOM DET SOM EN GANG HADDE FØLTES UENDELIG.⁵⁹

Bjørkeskogen (habitat for bjørkefinken) kan ironisk assosieres med *Montifringillas* naturløse glasskuppel, men ellers peker vekstene som nevnes mot jordas arktiske strøk som også er samiske leveområder, slik Wærp peker på.⁶⁰ At den sansesterke tilknytninga til naturmiljøet går tapt for menneskene også her, kan bygge opp under det vi med DeLoughrey kan forstå som *Fugls* allegoriske diskurs, særlig at fortellinga fra den avgrensa planetøya Heim kan anskueliggjøre livsvilkår, utfordringer og mulig framtid også på den langt mer komplekse og omfangsrike planeten jorda.⁶¹

Hvitt, mørkt og rødt

Handlingsgangen fra 2147 møter oss som mer sammenhengende prosa, straks etter de to korte, innledende avsnittene. Fortelleren er nå tilbaketrukket og gjør bare indirekte oppmerksom på seg selv gjennom stil, ordvalg og enkelte allmenngjørende kommentarer, gjerne som innledning til ny handling. Mest framtrедende er likevel nitide beskrivelser av mennesker og landskaper.⁶²

Mens vi i 2048-delen får inngående innblikk i et sinn som strever med å finne ei levelig framtid, fri fra minner, møter vi nå mennesker som aldri har vært på jorda. Men vi får ikke direkte innsyn i hvordan dette arter seg for dem. Fortelleren avstår fra å gjengi menneskenes tanker. De virker derfor mer fremmede for oss enn pionerne som kom fra jorda – fra vår virkelighet.

Den geofysiske verdenen som skildres, er gjenkjennelig som daler, fjellrygger, strømmende vann, regn og hav. Landskapene og naturfe-

nomenene trer likevel fram for oss som gåtefulle, og slik ser det ut til å være også for de som er født her. Dyra som pionerne hadde med seg hit, døde raskt – uten at menneskene finner noen forklaring. Når sola står opp, kommer en gjennomtrengende larm. Døgnetts lengde varierer alt etter vindstyrke og retning, og meteorologiske fenomener oppstår og forsvinner igjen, ofte uten at de gjentar seg. Fortsatt driver de som lever her med registreringer og observasjoner, men uten at de kommer til et gjennombrudd som kunne stanset ei forverring av livsvilkårene.

I år 2147 er Heim like preget av isolasjon som i 2048, eller egentlig mer. Men nå trer ikke lenger minnene – den tapte relasjonen til jorda – fram som hindring for å finne ei egen framtid på Heim. Jorda trer bare fram i en og annen mytelignende fortelling som en godt kan like, men som en ikke riktig forstår.

Heims geofysiske virkelighet ser også ut til å ha ei betydning knyttet til seg, men på like uutgrunnelige måter. Hav og vann er for eksempel knyttet til det fossende, skummende, dynamiske og hvite, men også til det dype, mørke og stille. På vei mot havet beundrer Heidrun den blendende hvite sanden: ”Ingen vekster, intet liv, kun sandas topografi, som havet i storm.”⁶³ Ved havet glimrer det i vassflata, men dette viskes ut: ”under er mørket, følte djupe åndedrag, på overflata knapt ei krusning, så forskjellig fra den rasende elva i dalen.”⁶⁴ Også elva, som er den eneste åpne vannkilden på planeten utenom havet, har en lignende tosidighet: ”det frådende elveløpet [...] flommer frenetisk i motsatt retning av kortesjen, nedover i dalen mot avgrunnen og mørket.”⁶⁵

Hvit dis blir beskrevet som resultat av brått temperaturfall, og her blir selve landskapet beskrevet som pustende: ”en diffus respirasjon fra jordsmonnet blir omdannet til frostrøyk.”⁶⁶ Det eneste som gror naturlig på planeten Heim, er også hvitt, en liten plante: ”Hvit i alt det røde.”⁶⁷ Snø ser ikke ut til å finnes på Heim, men et av fragmentene forteller om noe uforklarlig som en dag daler ned som hvite flinger. Det ligner snø, men viser seg å være hule skall. ”DEN TREDJE DAGEN EVAPORERTE FLINGENE. [...] EN HVIT DIS LØFTET SEG OVER PRÆRIEN OG BLE FØRT AV GÅRDE MED VINDEN. SÅ VAR ALT RØDT.”⁶⁸

Innenfor Heims geofysiske virkelighet er det lengselen etter å reise ut til havet som klarest trer fram. Dette viser seg både i fragmentene

og i 2048- og 2147-handlinga, men på litt ulikt vis. Blant de som vil til havet, er Ingir, kvinna med det samiske navnet som er pekt ut til å bli Persiles' kone. I den vesle befolkninga på Heim blir slikt bestemt av andre av nødvendighetsgrunner. Turen blir ikke noe av, for det utenkelige skjer: Et nytt skip lander, Canorus. I likhet med Montifringilla ser romskipet ut til å være oppkalt etter en fugl, sannsynligvis gjøken (*Cuculus canorus*).⁶⁹ Gjøken synger vakkert, jamfør navnet *canorus*, men er en redeparasitt.

Nå blir mye raskt annerledes. De fremmede er fra jorda, men er flere og mer teknologisk avanserte. Det første møtet er vennlig. Ei kvinne blant nykommerne, Sigismunda, hilser på Persiles. Foreløpig er poenget mitt at Sigismunda og Persiles også vil til havet, og med ny teknologi er det mulig å fly. På dette tidspunktet har de to alt et intimt forhold.

Flyreisa deres underbygger for det første at havet og vannet representerer en motpol til den tørre og ufruktbare røde sanden. Samtidig ser vi at også landskapet ofte blir assosiert med havet. Landskapsformer og farger løser ut havlignende beskrivelser og metaforikk: "Fjellheimen er opprørt hav. Sett fra flyet er fjellene røde bølger, dalene er mjuke, djupe."⁷⁰ Framme ved havet tar de på seg hjelmene, går ut og setter seg ved bredda. De er som de trekkfuglene Persiles' mor har fortalt om. Slik sitter de lenge og ser utover, i omfavnelse.⁷¹

Hvordan skal vi forstå alt dette? Vi møter en flertydighet som gjør det utfordrende å få klarhet i hva farger og landskapsformer betyr for de som bor på Heim og ikke har opplevd jorda. Og utfordrende er det også for oss lesere, selv om vi i større grad kan lene oss til kulturelle forestillinger. Likevel unndrar landskapet seg stabil fortolkning, som når elv og hav er både dypt mørke og hvitt strømmende skum. Ei allegoriserende virkning, både romlig og temporalt, kan dette likevel gi ved at landskaper som minner om jordas geografi, blir skalert ned til planetøyas overskuelige dimensjoner og samtidig skjøvet over i ei forestilt framtid.

Underlig jord

Trer Heim mot oss med en fremmedhet som på paradoksalt vis kan få oss lesere til å se vår egen sammensatte virkelighet klarere, inkludert hvordan vilkårene for liv er eller kan bli, også på jorda? Skådens bok

kan lede leseren inn mot slik allegoriserende lesning, også fordi vi faktisk får noen hint om at livsvilkårene på jorda er satt i spill og er blitt utfordrende eller uutholdelige. Om vi tror på pionerne som reiste ut med Montifringilla – trekk- og streiffuglen –, så var de forskere; de var drevet av vitetrang. For de fremmede som ankommer i 2147, ser bakgrunnen ut til å være noe annerledes, selv om det tydelig er noe vi ikke får vite med sikkerhet. Planen er ”å starte helt på nytt, på egen hånd, uten jordas påvirkning, uten mulighet til gjensidig kommunikasjon. Blanke ark, et samfunn fri fra jordas gravitasjon.”⁷²

Senere, etter at den nyankomne ”Gjøken” – redeparasitten – har ranet til seg hele lageret av dyrkingsjord som Montifringilla er avhengig av, har Ingirs far, Ansgar, en annen oppfatning av hvorfor de kommer: ”De har ikke dratt ut fordi de ville, de dro fordi de måtte. De er rotter som har forlatt et synkende skip.”⁷³ Om livet på jorda har tatt ei slik vending, får vi ikke vite sikkert, men noe halvfortalt kommer fram. På den avsluttende flyturen utover mot havet spør Persiles Sigismunda direkte hvem de var på jorda: Var de rike? Reiste de fordi de ville, eller fordi de måtte? Flyktet de? Hun bekrefter at de vel var rike, på jorda, men ellers er hun unnvikende: ”Vi tenker også at det ikke er alt vi bør fortelle. Slik som dere.”⁷⁴

Noe uforklart preger også den plutselige avslutninga av Persiles og Sigismundas kjærlighet. De to sitter ved bredda i omfavnelse og betrakter hvordan skypumpene ”rører vannflata, spinner en hvit krans i det svarte.”⁷⁵ Men så – uten forvarsel og like overraskende for både Persiles og leseren – lager Sigismunda ei flenge i kjærestens beskyttelsesdrakt. Uforstående segner han om på bredda og kveles. Har ikke kjærligheten deres vært ekte? Er det et kynisk mord Sigismunda begår, eller heller et barmhjertighetsdrap i en situasjon der alle muligheter for Persiles er stengt? Han kan ikke vende tilbake til Montifringilla som ser på ham som forræder. Trolig vet Sigismunda at han heller ikke er velkommen i Canorus. Etter at realitetene på Heim har gått opp for nykommerne, er solidaritet erstattet av egeninteresse i kampen for å overleve.

I alle fall unnskylder hun seg – ”For alt”⁷⁶ – mens ansiktet hans dras til i en smertefull grimase. Hun løfter liket, bærer ham ut til hun står til livet i vann, og lar ham synke ned til bunnen. Så vender hun om, går om bord i flyet og returnerer dit hun kom fra.⁷⁷ Vi får ikke

vite mer, men det at Persiles synker i havet, er både tragisk og uutgrunnetlig. Det kan minne om den underlige fortellinga som Persiles forteller Ingir, om ei kvinne på jorda som lever på fjordbunnen. Hun planter to påler der som skal stå som minne om liv.⁷⁸ Wærp skriver at det ligner et samisk sagn.⁷⁹ Det uutgrunnetlige kan vekke leserens refleksjoner rundt det dystre bildet av Heim, hvorfor de to ”fuglene” reiste dit, og hvordan den isolerte eksistensen kan ha sammenheng med ressursran og drap, med kartlegging, kontroll og kolonisering.

Persiles og Sigismunda

Til nå har jeg ikke kommentert nærmere Skådens valg av navn på hovedpersonene, Persiles og Sigismunda. Wærp viser til en parallell til Cervantes’ roman i kampen for selv å kunne velge partner, slik en ikke kan på Heim.⁸⁰ Heith ser Skådens bruk av Cervantes som ei parodiering av kjærlighetsromanens lykkelige slutt.⁸¹ Om parodi er dekkende, vil være avhengig av hvordan begrepet defineres.⁸² Jeg går ikke nærmere inn på dette, men konsentrerer meg om hvordan tekstlige etterdønninger⁸³ fra Cervantes kan belyse *Fugl* også på andre måter.

Mitt valg er å søke ”The power of thinking with islands” i den interteksten som navnebruken etablerer.⁸⁴ Det jeg finner, er isolasjonens motpol. I de første fire delene av *Persiles* tar Cervantes oss med på ei sjøreise mellom ei rekke øyer i Nord-Atlanteren, i retning Roma via omveier, forviklinger og innskutte fortellinger.⁸⁵ Det vi møter, er ikke en avsondret verden, men et arkipel der sjøreisene fungerer som emosjonelle og narrative overganger.⁸⁶

Det er en viss likhet mellom *Fugl* og *Persiles* i den forstand at de bruker henholdsvis planetøya og øyriket som mikrokosmos og grenseområder for litterær utforsking. Her er også skipbrudne begge steder, men konsekvensen av å være strandet er ulik. Mens tilværelsen på Heim er preget av isolasjon og gjentakelse, sprer *Persiles* seg mellom øyer og fortellere i mange retninger.⁸⁷ Cervantes’ univers er dessuten underlagt ”the sea’s instability”.⁸⁸ Etter dager med rolig sjø, begynner derfor sjøfolkene å uroe seg: ”for the inconstancy of our lives and the sea equally epitomize the denial of the promise of lasting and solid security.”⁸⁹

Oppsida ved dette er at etter stormer og prøvelser gjør fortellinga alltid vendinger. Heltene strander aldri permanent, og dermed er det alltid håp selv i det mørkeste. Sigismunda (under dekknavnet Auristela) uttrykker dette slik: "just as light shines most in darkness, in the same way hope has to be firmer in the midst of trials."⁹⁰

Både hav og liv er delvis styrt av Himmelen eller Fortuna, noe som bidrar til å gjøre det geofysiske mulig å fortolke. Naturfenomenene blir knyttet til lykke og ulykke. Hav og vann er stadig sentralt med en rensende, sammenbindende og minnebærende funksjon.⁹¹ På det diskursive planet kaller Diéguez dette for en "våt" litterær kartografi der havets og sjøreisens vekslinger stadig gir fortellinga nye retninger der nye møter og relasjoner oppstår.

Reisa går gjennom både geofysiske, etiske og eksistensielle rom, men det betyr ikke at møtene som oppstår, er uproblematisk. Kulturmøter og relasjoner løser ingenting i seg selv. Sammenlignet med Skådens Heim er her likevel større spillerom. På hver øy blir lidenskaper, konvensjoner og underkuende maktforhold bearbeidet, forhandlet om og utfordret, før anker igjen blir lettet. Utfallet tolkes stadig i lys av Himmelen, men ikke utelukkende. Også personlige valg er avgjørende når Persiles og Sigismunda skilles og forenes igjen, men til slutt får hverandre i siste del, mot alle odds. Et sted sier Persiles (under dekknavnet Periandro): "we ourselves forge our own destiny, and there is no one who is incapable of rising to their own proper station."⁹²

Mest av alt er *Fugl* og *Persiles* ulike. En viktig forskjell er at handlinga hos Cervantes styres av Forsynet eller Gud innenfor et kristent, menneskesentrert kosmos, mens Skådens planet gir en tilværelse uten Himmel, i omgivelser som er vanskelige å tolke, preget av det Pokrywka kaller likegyldighet.⁹³ Også på Heim påvirker regn og storm menneskenes følelser og tanker, men elementene framstår som meteorologiske realiteter rett og slett. Tilsvarende er verken Gud eller mennesket universets sentrum. Hos Skåden kontrasteres Cervantes' relasjonelle, men fortsatt antroposentriske narrasjon med den antropocene epokens erkjennelse av menneskets sårbarhet og ensomhet, av ikke å være vevd sammen med jordklodens mange former for liv. Mennesket er isolert på sin øde planet.

Det vi i Skådens tilfelle får, er ei fortelling til ettertanke om ei

tid der mulighetene våre til å relatere oss til andre former for liv er svinnende, men der vi uansett er nødt til å finne veier videre, ut av isolasjonen, i retning tettere samliv med annet liv. Hos Cervantes gjør menneskets nomadiske lyster at utfordrende forskjellighet stadig kan forhandles om og bearbeides før anker igjen lettes. Heim gir til sammenligning få muligheter. Der løser havet, horisonten og det hvite i landskapet ut lengsler, også etter å reise – men havet på Heim er ikke farbart, og det omkringliggende verdensrommet har ingen fugletrekk tilbake til jordas mer omfattende mangfold. Montifringilla er blitt standfugl.

I forlengelsen av dette kan en si at det relasjonelle og bevegelige er det som til slutt gjør et selvstendig partnervalg og en lykkelig utgang mulig hos Cervantes, mens Heims økokulturelle isolasjon er det som gjør en tragisk utgang til det eneste mulige hos Skåden. Kanskje parodierer Skåden Cervantes, slik Heith skriver, men *Fugl* peker også ut en tekst som en kan bruke til å tenke videre med.⁹⁴

Vår mulige framtid?

Er det ikke i en viss forstand jordas livsvilkår og mulige framtid denne romanen tematiserer når den tar i bruk den øde øyas ulike topoi? Jeg har tidligere vist til at øya gjerne blir brukt som konkretiserende anskueliggjøring av komplekse problematikker som i sitt vesen er globale, og som dermed kan være vanskelige å gripe som totalitet, blant annet klimaendringer, rovdrift på ressurser, forurensning og naturtap.

Heim viser oss ikke en slik ødeleggelse av naturmiljøet, men en plan et der ei menneskesentrert kolonisering verken har latt seg gjennomføre av de første pionerene eller de som kommer etterpå. De første har en naiv tro på vitenskapelig kartlegging og kontroll. De sistnevnte gir uttrykk for nettopp ei slik holdning til omgivelsene som kan være årsaken til at de måtte reise, men som nå skal gi ei lysende framtid på Heim.⁹⁵ Opp mot denne utopien gir Ansgar uttrykk for utopiens vrengebilde, planetøya som dystopi: ”Teknologi er bare en illusjon her på Heim, skriver Ansgar. Det vet dere like godt som jeg. Og hva tror dere skjer når de skjønner hvor nytteløst alt er?”⁹⁶

Livsvilkårene på Heim er slik at planeten selv motstår menneskelig forklaring og kontroll. Dette kan vi oppfatte som positivt og nødven-

dig i den forstand at menneskene – som under antropocen – hindres i å oppfatte seg som universets Herrer. Men den kostnaden som Heim samtidig peker mot, er tapte muligheter for å relatere seg til et mangfoldig livsmiljø, ikke idyller, men en sammensatt verden som den *Persiles* viser fram, vakker, ustadig, rik og brutal, med øyriker der det er mulig å komme seg håpefullt videre. Ei utfordring vil være at dette må skje uten Fortunas assistanse, kanskje under vilkår som ligner Heims ”likegyldighet”. Jorda er ikke til for oss mennesker, men vi er del av en mer-enn-menneskelig virkelighet som vi selv er avhengige av å være forbundet med.

På Heim er menneskene perifere, isolerte, marginaliserte, omgitt av en geofysisk virkelighet som er som den er, uavhengig av mennesket. Det som dominerer, er en grunnleggende tapsopplevelse. Sammenstillinga av Skåden og Cervantes underbygger at det å isolere seg fra annet liv ikke vil gi oss ei levelig framtid. Planetøya Heim kan derfor gi oss tanker også om hva vår egen jordklode tilbyr, full som den er av landskaper og arkipeler som vi kan bevege oss gjennom som del av et mangfold av menneskelig og ikke-menneskelig liv. Om det finnes håp i Skådens roman, ligger det kanskje i at leseren kan være fuglen som finner nye trekkruiter her på jorda, men i motsetning til Su samtidig relaterer seg til kulturens og naturens mangfold.

Noter

- 1 Sigbjørn Skåden, *Fugl* (Oslo: Cappelen Damm, [2019] 2022), 5.
- 2 Skåden, *Fugl*, 5.
- 3 Viktor Shklovsky, *Theory of Prose*, Benjamin Sher overs. (Elmwood Park, IL: Dalkey Archive Press, [1925] 1990), 6.
- 4 ”Bjørkefink, *Fringilla montifringilla* Linnaeus, 1758”, *Artsdatabanken*, hentet 2026-07-26, <https://artsdatabanken.no/arter/takson/4165>.
- 5 Jonathan Pugh og David Chandler, *Anthropocene Islands: Entangled Worlds* (London: University of Westminster Press, 2021), 1-39, <https://doi.org/10.16997/book52>.
- 6 James E. Randall, *An Introduction to Island Studies* (Lanham, MD: Rowman & Littlefield Publishers, 2021), 22.
- 7 Stephen A. Royle og Laurie Brinklow, ”Definitions and Typologies”, i *The Routledge International Handbook of Island Studies: A World of Islands*, Godfrey Baldacchino red. (Boca Raton, FL: Routledge, 2018), 3.
- 8 Randall, *Island Studies*, 22.
- 9 Miguel de Cervantes Saavedra, *The Perils of Persiles and Sigismunda, a Northern Saga* by Miguel de Cervantes, William Thomas Little red. og overs. (Leeds: Arc

Humanities Press, [1617] 2023), <https://doi.org/10.1515/9781802701555>. Jeg baserer meg på denne nye engelskspråklige utgaven som gjennom både innledning, oversettelse og noter reflekterer nyere resepsjon.

- 10 Sissel Furuseth, "Emigrantene", *Bokvennen Litterær Avis* (2019:6–7), 46.
- 11 Sissel Furuseth og Reinhard Hennig, *Økokritisk håndbok: Natur og miljø i litteraturen* (Oslo: Universitetsforlaget, 2023), 181; 186.
- 12 Anne Heith, "Människa människas varg? Sigbjørn Skådens allegoriska dystopi", *Tidskriften Dixikon*, 2024–03–21, <https://www.dixikon.se/anne-heith-om-sigbjorn-skadens-fugl/>.
- 13 Rafał Pokrywka, "Three Visions of Humanity in Extraterrestrial Ecosystems: Klein, Kosik, Skåden", *Porównania* vol. 31 (2022:1), 133–142, <https://doi.org/10.14746/por.2022.1.8>.
- 14 Pokrywka, "Three Visions of Humanity", 139.
- 15 Henning Howlid Wærp, "Urfolks-science fiction? Verdens første samiske romfartsroman. Sigbjørn Skådens *Fugl* (2019)", i *Norsk litterær årbok*, Nora Simonhjell og Benedikt Jager red. (Oslo: Det norske samlaget, 2021), 120–141 og "Exit utmarksnæring. Natur og dyreliv i samisk science fiction. Sigbjørn Skådens *Fugl* (2019)", i *Dyr og mennesker i norsk litteratur* (Stamsund: Orkana akademisk, 2025), 245–263.
- 16 Wærp, "Exit utmarksnæring", 250.
- 17 Wærp, "Exit utmarksnæring", 252–257.
- 18 Wærp, "Exit utmarksnæring", 252–261.
- 19 Wærp, "Exit utmarksnæring", 256.
- 20 Skåden, *Fugl*, 13.
- 21 Pokrywka, "Three Visions of Humanity", 140.
- 22 Randall, *Island Studies*, 23.
- 23 Randall, *Island Studies*, 24.
- 24 George Lakoff og Mark Turner, *More than Cool Reason: A Field Guide to Poetic Metaphor* (Chicago: University of Chicago Press, 1989), 50–51.
- 25 Godfrey Baldacchino, "Preface", i *The Routledge International Handbook of Island Studies: A World of Islands*, Godfrey Baldacchino red. (Boca Raton, FL: Routledge, 2018), xxv–xxx; Randall, *Island Studies*, 21.
- 26 Elizabeth M. DeLoughrey, *Allegories of the Anthropocene* (Durham: Duke University Press, 2019), 168, <https://doi.org/10.1515/9781478090021>.
- 27 Jakob Lothe et al., *Litteraturvitenskapelig leksikon* (Oslo: Kunnskapsforlaget, 2007), 6.
- 28 DeLoughrey, *Allegories of the Anthropocene*, 64.
- 29 For en historisk redegjørelse og diskusjon om forholdet mellom metafor og allegori, se Karin Gundersen, *Allegorier: innganger til litteraturens rom* (Oslo: Aschehoug, 1999), 15.
- 30 DeLoughrey, *Allegories of the Anthropocene*, 47.
- 31 Lothe et al., *Litteraturvitenskapelig leksikon*, 6.
- 32 DeLoughrey, *Allegories of the Anthropocene*, 17.
- 33 DeLoughrey, *Allegories of the Anthropocene*, 14; 166; 5.
- 34 DeLoughrey, *Allegories of the Anthropocene*, 166.
- 35 Furuseth og Hennig, *Økokritisk håndbok*, 185.
- 36 Pugh og Chandler, *Anthropocene Islands*.
- 37 DeLoughrey, *Allegories of the Anthropocene*, 11.
- 38 DeLoughrey, *Allegories of the Anthropocene*, 135.

- 39 Pugh og Chandler, *Anthropocene Islands*, 163.
- 40 DeLoughrey, *Allegories of the Anthropocene*, 166.
- 41 DeLoughrey, *Allegories of the Anthropocene*, 170–171.
- 42 Skåden, *Fugl*, 6.
- 43 Royle og Brinklow, "Definitions and Typologies", 3.
- 44 Skåden, *Fugl*, 5.
- 45 Skåden, *Fugl*, 75.
- 46 Skåden, *Fugl*, 29.
- 47 Skåden, *Fugl*, 76.
- 48 Skåden, *Fugl*, 6.
- 49 Skåden, *Fugl*, 69.
- 50 Skåden, *Fugl*, 75.
- 51 Skåden, *Fugl*, 105.
- 52 Jamfør Pokrywka, "Three Visions of Humanity", 140.
- 53 Skåden, *Fugl*, 102.
- 54 Skåden, *Fugl*, 25.
- 55 Skåden, *Fugl*, 51.
- 56 Wærp, "Exit utmarksnæring", 252.
- 57 Skåden, *Fugl*, 124.
- 58 Skåden, *Fugl*, 54.
- 59 Skåden, *Fugl*, 108.
- 60 Wærp, "Exit utmarksnæring", 253.
- 61 DeLoughrey, *Allegories of the Anthropocene*, 135.
- 62 Skåden, *Fugl*, 7.
- 63 Skåden, *Fugl*, 47.
- 64 Skåden, *Fugl*, 47.
- 65 Skåden, *Fugl*, 61.
- 66 Skåden, *Fugl*, 83.
- 67 Skåden, *Fugl*, 43.
- 68 Skåden, *Fugl*, 78.
- 69 "Gjøk, *Cuculus canorus* Linnaeus, 1758", Artsdatabanken, hentet 2026-07-26, <https://artsdatabanken.no/arter/takson/203505>.
- 70 Skåden, *Fugl*, 115.
- 71 Skåden, *Fugl*, 122.
- 72 Skåden, *Fugl*, 57.
- 73 Skåden, *Fugl*, 113.
- 74 Skåden, *Fugl*, 117.
- 75 Skåden, *Fugl*, 122.
- 76 Skåden, *Fugl*, 123.
- 77 Skåden, *Fugl*, 123.
- 78 Skåden, *Fugl*, 153.
- 79 Wærp, "Exit utmarksnæring", 253.
- 80 Wærp, "Exit utmarksnæring", 252.
- 81 Heith, "Människa människas varg?"
- 82 Skådens bruk vil falle utenfor fordi det komiske mangler, dersom en bygger på en definisjon av Margaret A. Rose: "the comic refunctioning of preformed linguistic or artistic material", jamfør Margaret A. Rose, *Parody: ancient, modern and post-modern* (Cambridge: Cambridge University Press, 1993), 52. Trolig derimot innenfor etter Simon Dentiths mer inkluderende forståelse: "any cultural practice

which provides a relatively polemical allusive imitation of another cultural production or practice”, jamfør Simon Dentith, *Parody* (London: Routledge, 2000), 9.

- 83 Pugh og Chandler, *Anthropocene Islands*, 141, 152.
- 84 Pugh og Chandler, *Anthropocene Islands*, 21.
- 85 William Thomas Little, ”Introduction”, i *The Perils of Persiles and Sigismunda, a Northern Saga, by Miguel de Cervantes*, William Thomas Little red. og overs. (Leeds: Arc Humanities Press, 2023), 3, <https://doi.org/10.1515/9781802701555>.
- 86 Mónica Poza Diéguez, ”’La bonanza que prometen en el mar las señales del cielo’: El agua como topografía del alma y conector de la memoria discursiva en ‘Los trabajos de Persiles y Sigismunda’”, *Hipogrifo* vol. 7 (2019:1), 229–248, <https://doi.org/10.13035/H.2019.07.01.20>.
- 87 Skåden, *Fugl*, 29.
- 88 Cervantes Saavedra, *The Perils of Persiles and Sigismunda*, 67.
- 89 Cervantes Saavedra, *The Perils of Persiles and Sigismunda*, 168.
- 90 Cervantes Saavedra, *The Perils of Persiles and Sigismunda*, 60.
- 91 Diéguez, ”’La bonanza que prometen en el mar las señales del cielo’”, 238.
- 92 Cervantes Saavedra, *The Perils of Persiles and Sigismunda*, 148.
- 93 Pokrywka, ”Three Visions of Humanity”, 139.
- 94 Heith, ”Människa människas varg?”
- 95 Skåden, *Fugl*, 54.
- 96 Skåden, *Fugl*, 64.

MIRA MAGNTÖRN

HILLS ANDRA SPRÅK

Representationens omförhandlingar
i Carl Fredrik Hills dikter



TFL 2026:1–2. BLÅ HUMANIORA

DOI: <https://doi.org/10.54797/tfl.v56i1-2.57225>

ISSN: 2001-094X

Copyright © 2026 Author(s). This is an open access article distributed
under the terms of the Creative Commons CC-BY 4.0 License
(<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>)

Dikter och författarskap på några språk är den grandiosa titeln på Carl Fredrik Hills stora diktmanuskript.¹ Det är en titel som tycks anspela på ett helt livsverk, men dikterna verkar till största delen ha tillkommit under ett intensivt arbete under åren 1885 och 1886.² Dikterna skrevs efter att Hill återvänt till sitt barndomshem i Lund, under samma period som han skapade sin allra mest nydanande bildkonst – de tusentals teckningar i vilka han upprättar sin säregna, och idag så välkända, bildvärld. Precis som i de rikt befolkade teckningarna, kliver vi i dikterna in i ett eget universum i vilket djur, människor och mytologiska väsen samsas i ett hela tiden skiftande landskap beläget mellan fantastik och verklighet. Såväl teckningarna som diktmanuskriptet räknas till Hills sjukdomskonst – de tillkom under de tre decennier då han vårdades som mentalsjuk i sitt föräldrahem efter ett psykiskt sammanbrott 1878. Hills tid som konstnär i offentligheten var över – han hade dessförinnan kämpat för en karriär som landskapsmålare i Paris – men hans egentliga genombrott skulle komma postumt med de originella teckningarna. Teckningarna förblev under hans livstid undangömda men skänktes till Malmö Museums samlingar av familjen år 1931.³ Samma år återfanns det stora manuskriptet *Dikter och författarskap på några språk* i Hills systers kvarlåtenskap, insvept i en linneduk. Hill hade då varit död i tjugo år. Dikterna blev, till skillnad från teckningarna, kvar i familjens privata ägo och kom senare att förvaras på Lunds universitets handskriftsavdelning. Först 2008 publicerades manuskriptet i sin helhet av bokförlaget Atlantis. Men dessförinnan hade flera tongivande 1900-talspoeter uppsökt och inspirerats av manuskriptet, däribland Ann Jäderlund, Bengt Emil Johnson och Lars Norén.

Hills författarskap har ofta citerats i forskningen om hans bildkonst, främst som källa till information om hans liv, men som konstverk i egen rätt har det förblivit påfallande obeforskat. Precis som bildkonsten har det dock uppmärksammats för sina proto-modernistiska kvaliteter.⁴ I manuskriptet tematiseras konstnären-poetens kamp för sitt fria skapande i en värld av motarbetande krafter. Denna kamp skrivs fram med ett språk som spänner från ett relativt traditionalistiskt modus till ett djärvt experimenterande. Språkets hävdvunna gränser överskrids, både syntaktiskt och lexikalt. Ett språk som tycks höra hemma i 1900-talets experimentella konkreta eller språkmaterialistiska poesi uppstår och tar i många partier helt över manuskriptet.

Manuskriptets titel, *Dikter och författarskap på några språk*, kan användas som ett slags nyckel till verket.⁵ Faktum är att Hills manuskript är skrivet på flera andra språk än svenska, han använder ord på tyska, franska, danska och mitt i manuskriptet kommer svårtydda partier med rubriker som "Ethiopiska", "Phenikiska" och "Sanskrit". Men det går också att läsa titeln inte som anspelande på denna vilda blandning av språk och alfabet utan i stället som pekande mot två skilda sätt att *använda* ett och samma språk. Det nyskapande språkliga modus som bitvis övertar manuset kan då förstås som ett språk inuti språket, som diktens *andra språk*. Samtliga av de få texter som finns att tillgå om Hills poesi noterar detta andra språks inträde i manuskriptet och alla härleder det på olika sätt till sjukdomen. Hills nyskapande språkliga modus förstås här som en effekt av, eller ett sätt att hantera, författarens psykiska kontrollförluster. Läsningen av språkets drastiska skiftningar tenderar, i den smala litteratur som finns, främst att landa i ett slags särskiljande mellan ett friskt och ett psykotiskt språk.

Dikter och författarskap på några språk inbjuder på många sätt till en självbiografisk läsning, i vilken sjukdomen kan fungera som nyckel för tolkning. Hill skriver ofta om sig själv i tredje person och den instängda tillvaron i Lund blir ibland fonden för dikternas drama. Den egna sjukdomen, "wahnsinnet", tematiseras på åtskilliga sätt. Ändå tror jag att tendensen att i första hand analysera dikternas nyskapande språk som psykotiskt riskerar att läsaren går miste om många av dess mest intressanta aspekter. Jag försöker i denna artikel förstå

de radikala språkliga skiftena i *Dikter och författarskap* bortom uppdelningen i friskt och sjukt. Om det andra språket som träder in i manuskriptet inte förstås som en effekt av sjukdom och kontrollförlust, hur kan vi då förstå vad som konstituerar dess annanhet? Mot bakgrund av Rancières särskiljande mellan en representativ och en estetisk regim läser jag Hills andra språk som konstituerat av ett brott med en särskild form av representativt språkligt modus. Jag vill visa hur denna estetiska omförhandling i Hills dikter också medför ett etiskt brott.

Kontrollförlust eller mimetisk omförhandling

Två av de texter som behandlar Hills poesi som sitt huvudtema återfinns i tidskriften *Aiolos* Hill-nummer från 2010. Lars Håkan Svensson placerar på ett förtjänstfullt sätt in författarskapet i Hills biografi, snarare än att analysera dikterna. I de partier där dikterna tolkas förstås deras innehåll genomgående i relation till Hills liv och insjuknande. Mot slutet av texten framhåller Svensson att den stora innovationen i *Dikter och författarskap* är en form av nonsensrimmande.⁶ Han ser ett hemligt eller personligt språk uppstå i språket, vilket tänjer på språkets normala resurser. Läsningen blir dock återigen biografisk, och utmynnar i en undersökning av hur det nyskapande "nonsensspråket" tycks kommentera Hills belägenhet – alltså beskriva sjukdomens vardag i föräldrahemmet. Numrets andra text i ämnet är skriven av Jan Anward och uppehåller sig inte i samma utsträckning vid biografien utan gör en närläsning av poesin. Denna läsning härleder diktens formella aspekter till schizofrenins rösthallucinationer och använder sig av vittnesmål från patienter med diagnosen för att framställa ett schema kring diktens metod att hantera dessa rösthallucinationer. Precis som Svensson noterar Anward hur de genomgående rimmade partierna utgör ett eget språkligt modus i manuskriptet. Han menar att det är omöjligt att inte se en förbindelse mellan de ekande raderna i de rimmade avsnitten hos Hill och "det härmande hånet i den psykotiska upplevelsen".⁷ För Anward är de ekande språkliga förvandlingarna ett sätt för Hill att genom dikten ta kontroll över och därmed avvärja och besegra härmandet i den psykotiska upplevelsen. Även Bengt Emil Johnson uppehåller sig vid

de rimmande partierna i sin text "Landskap i olika dimensioner" i *Nutida Musik*, publicerad 1971, nästan 40 år före *Aiolos* Hill-nummer. För Johnson är Hills språkliga förvandlingar inte ett sätt att söka återta kontrollen utan effekten av en kontrollförlust. Johnson skriver att förvandlingarna i Hills värld – "då han tappar förmågan att behärska och kontrollera den" – kan avläsas direkt i hans språk.⁸ Den semantiska nedbrytningen som sker i de rimmande partierna läser Johnson som ett språk som till följd av sjukdomens kontrollförlust faller sönder. Han ser i Hills dikter hur en medvetenhet om den egna belägenheten på ett egenartat sätt sammanfaller med en oförmåga att behärska den.

Jag menar att detta sammanfallande inte måste förstås som egenartat utan kan förstås som effekten av det dubbla, såväl etiska som estetiska brott, som tar plats i Hills manuskript. Detta dubbla brott kan förstås som utgörande en protomodernistisk kärna i dikterna. Såväl Hills bildkonst som hans poesi har många gånger beskrivits som just protomodernistisk – alltså som tangerande flera av modernismens stiluttryck flera decennier innan denna estetik blir kanonisk. Under den omfattande produktion av bild och text från mer än 30 år som räknas till Hills sjukdomskonst upprättar Hill förbindelser med många av de "ismer" som skulle uppstå långt senare. I sin recension av Atlantis utgivning av *Dikter och författarskap* från 2008 ser Carl-Johan Malmberg Hills dikt som hemmahörande i det kommande seklets dadaistiska eller konkreta poesi, i Gunnar Ekelöfs bok *Strountes* snarare än "i ett borgerligt Lundahem på 1880-talet".⁹ Michael van Reis kallar poesin för ett "kalas för framtida konkretister" i sin recension i Göteborgs Posten.¹⁰ Men att Hills konstnärskap kan betraktas som protomodernistiskt förutsätter att modernismen betecknar mer än en konsthistorisk epok.

Rancières estetiska regim

Jacques Rancière har med sina begrepp om den representativa regimen kontra den estetiska regimen formulerat den modernistiska konstens kärna som ett utvecklande av ett nytt slags betraktande. Eller, som Rancière uttrycker det, i den estetiska regimen skapar konsten inte bara ett objekt utan ett *sensorium*, ett nytt strukture-

rande av det förnimbara.¹¹ För Ranci re definierar inte distinktionen mellan den representativa och den estetiska regimen två epoker, så att konsten efter ett visst årtal med nödvändighet måste skapas på ett nytt sätt. Distinktionen definierar istället två sätt att fungera, två modus av perception och förståelse. Som Ranci re uttrycker det kommer aldrig ögonblicket då ”f rgblock jagar bort nakna kvinnor och stridsh star”. Men, menar Ranci re, med Kandinskys måleri eller Mallarm s poesi har representerbarhetens begränsningar l sts upp.¹² Jag menar att begreppet om den estetiska regimen belyser de mime-tiska omförhandlingar som står på spel i Hills bildkonst såväl som i hans diktning.

Den klassiska regimen, konstens representativa regim, styrs med Ranci res ord av överensstämmelsen mellan en form av intellektuellt bem ktigande och en form av sinnlig tillägnelse. Idealet om korrespondensen mellan konstens regler och sinnlighetens lagar definierar konsten som ett ”formens arbete”, ett arbete genom vilket konsten påtvingar materien sin lag. På samma gång anses konstens regler såsom de definieras av materiens underkastelse under formen motsvara den sensoriska naturens lagar. Den upplevda njutningen som konstverket frambringar kan således tas som en verifikation av ”regelns tillämplighet”. Det som grundar konstens moderna estetiska regim  r för Ranci re brottet med tanken om överensstämmelse mellan konstens regler och sinnlighetens lagar. Den estetiska regimen förlust av en stabil relation mellan det sinnliga och det begripliga  r, skriver Ranci re, inte förlusten av förmågan att relatera det sinnliga till det begripliga men mångfaldigandet av denna f rm gas former.¹³ Det skapar ett konstverk som inte längre har en direkt relation till erfarenhetens objekt. Den klassiska representativa ordningens ideal om överensstämmelse mellan konstens regler och sinnlighetens lagar förskjuts i den estetiska regimen till ett slags motsatt krav – att i konstverket skapa en specifik form av sinnesupplevelse frikopplad från de normala formerna av sinnesupplevelse. Med Ranci res ord: ”idén om ett sinnligt element som slits från det sinnliga” – ett aktivt t njande på gränserna för den mimesis som konstituerade reglerna i den representativa ordningen.¹⁴

Inträdet i den estetiska regimen implicerar ytterligare ett brott. Om njutningen i upplevelsen av konstverket blir en intäkt för att konstn -

rens regler korresponderar mot sinnlighetens lagar måste denna njutning upplevas av någon som är kapabel att verifiera korrespondensen. Det kräver betraktare som fungerar som ett slags smakdomare, med såväl en förfinad sinnlighet som en kännedom om konstens lagar. Brottet med den representativa ordningen blir alltså även ett brott med smakdomaren. Därför menar Rancière att den representativa ordningens dubbla hierarki, budet om form över materia och distinktionen mellan grov sensibilitet och förfinad sensibilitet, upphävs inom den estetiska regimen.¹⁵ Rancière pekar här ut en korrespondens mellan estetik och etik. De dubbla nivåer på vilka Hills drama utspelar sig i *Dikter och författarskap* synliggör, som vi kommer att se, denna korrespondens. Det finns ett etiskt drama i kampen mot de krafter som på olika sätt ställer sig i vägen för den fria konsten. En av dessa krafter är ”tyckarna”, däribland smakdomaren i form av ”le Salon” i Paris. Jag kommer i min läsning att argumentera för att denna kamp är intimt förbunden med det estetiska drama som består i det andra språkets uppror.

Konstnärens kamp

I Hills diktmanuskript utspelar sig dramat på olika textuella nivåer. Konflikten som gestaltas är dock återkommande: den motarbetade konstnärens kamp för sin frihet. Denna kamp introduceras i den dramaturgiska båge som löper genom de tre första dikterna. Den inspirerade konstnären drabbas av motarbetande krafter men övervin- ner dem och återerövrar sitt skapande. Inledningsdikterna får här stå i relief mot det experimentella språkliga modus som tar plats längre fram i manuskriptet. Dessa tre första dikter kan förstås som utgående från tematiken – diktandets konstnärliga frigörelse – vilket organi- seras till ett narrativt drama som meddelas läsaren på en metaforisk representativ nivå. Vi börjar från början och går till den första strofen i manuskriptets inledande dikt:

Diktens ära, från de höga
Rika vida stolta salar
Se till mig med vänställt öga
Neder uti gröna dalar,

Hill inleder sin dikt med att tillbe en personifikation av abstraktionen "Diktens ära". De strofer som följer är fyllda av ljus och tillförsikt, vi befinner oss i "sommarns ljusa dagar" och "stolthet sväller" i poetens sinne. Men redan i manuskriptets andra dikt är den grönskande lunden förvandlad och den skog som nu uppträder i dess ställe är mardrömslik. Den är högljudd och fylld av det personifierade Hånets "usla stämma" som kommer ur "hvarje ruska" av träd och buskar. I den andra strofen förvandlas Hånets till det personifierade Hatet vars agg mot konstnären "vittra lekar" hotar att ta sig in i och "fläcka sångarn munden":

Hatets usla smäden skräflas,
Skriar åsne-lik i lunden,
Med sin egen låghet täflar
För att fläcka sångarn munden,

Längre fram i dikten tar Hatet formen av Hydran. Det månghövdade monstrets figur möjliggör den omöjliga bilden av en enda röst som kommer från flera platser, som omringar poeten men som också blir en enda kropp som han går i fysisk närkamp med. Poeten går vinnande ur striden men Hydrans skrik verkar ha fått honom att stänga ute omgivningen. Han lyssnar inte till fågelsången utan bara till den egna, som ändå är bättre än någon näktergals:

Känslans konung är den fången
Som i blomster-nejder går,
Lyssnar ej till fogel-sången,
Stark och varm i lunden står.

Bättre sång än nektergalens
Bjuder Han ur riklig famn.
Kronan också ej ur alens,
Utur lagerns egen hamn

Konstnärens frigörelse pågår i dessa dikter i en narrativ tid och ett narrativt rum. Poetens kamp gestaltas med hjälp av "Diktens ära" som personifierar inspirationen och "Hydran" kan förstås som en

personifikation av alla motarbetande och dömande krafter. Kampen tar formen av ett successivt förlopp ur vilken poeten går vinnande som ”känslans konung”. Han stänger ute omvärldens hån och lyssnar bara till den sång han själv skapar. Poetens fria skapande hotas dock att dömas och stängas in genom hela manuskriptet. Men Hills drama kommer att förflyttas till andra språkliga nivåer.

Landskapets upplösning

Betydligt längre in i versmanuskriptet, på sidan 183, tematiserar Hill den konstnärliga inspirationen i en dikt som synliggör skiftningarna i hans språkvärld på ett intressant sätt. Också i denna dikt står konstnären i kontakt med inspirationens källa, men nu är källan inte längre de högre lyriska instanserna utan naturens ideala frihet i den vilda stormen. Precis som i de inledande dikterna gömmer det ideala landskapet sin motsats inom sig. Ett annat slags inre landskap visar sig finnas gömt inuti fantasilandskapet. På samma gång visar sig ett annat slags språk inuti språket. På några rader i diktens andra strof förvandlas språket synkront med landskapet. Så här lyder diktens första rader:

Bryt våg öfver vilda klippan och haf, rasa vild du dynande hutande bölja,
Rusa storm öfver fragande skummande vågor och var lycklig när
 böljorne kusterne skölja,
Häng svart och tungt du åskdigra moln, bläcksvart ljunga ned dina
 blixtrande viggande strålar,
Djupt under svafvelröd skykant ystra rusa frustande de dystra djupens
 lössläppta fålar.

Så du refven lekte på botten hundra alnar nere i dyn när bränningen
vågar,
Fräsande for den öfver de hvita kammarne hitare mer än fisken i vroken
 der lågar.
Stötte hajen mot hä'llen och hela den röst-afunds-talande fiskfossen
 blödde som hajen
Hvalen vill gå ut ur vik och strål-fall trenne den visar i gölen som fyren
 famlar i svajen.

Så var det stormande lust och böljande kust och rytande haf och skymmande våg
När Hill såg motivet till allt som redan och sedan tjugat och skall tjusa
frihetens håg,

Vi börjar i den första strofens stormande kustlandskap. Stormen skrivs fram som själsvidgande vild. Landskapet är både överväldigande och rasande hotfullt men ingjuter också lycka. I den tredje strofen omskrivs den stormande kusten som ”motivet”. Detta motiv är en exemplarisk bild för ”allt som redan och sedan tjugat och skall tjusa frihetens håg”, en natur med uppgiften att förlösa frihetens svindel hos sin betraktare. I diktens andra strof förlorar motivet sin form och byter skepnad. Ett landskap präglad av en annan tvetydighet träder nu fram. Och det är en tvetydighet som, vilket vi kommer att se, också träder in på en språklig nivå. ”Så du refven lekte på botten” inleds den första raden. Till skillnad från den första strofens apostroferingar som riktas mot havet, stormen och molnet verkar detta ”du” inte gå att koppla till något substantiv. Detta löst hängande ”du” är kanske det första tecknet på att landskapet håller på att förlora sin form som exemplariskt motiv. Det skapar en bild som inte går att se framför sig med samma lätthet som den första strofens bilder. På nästa rad beskrivs vågens vita kammar som ”hvitare mer än fisken i vroken der lågar”. Detta sista bildled upplöses i en syntaktiskt märklig sats som skapar en bild vilken är betydligt svårare att se framför sig än de tidigare, även om orden går att dechiffrera in i ett meningssammanhang: ”vroken” som en böjning av vråka och ”låga” som en verbform av ljusets låga.

I strofens sista två rader förändras landskapet i sin essens. Den förut mäktiga oceanen förvandlas nu till en trång göl. ”Stötte hajen mot hä'llen och hela den röst-afunds-talande fiskfossen blödde som hajen” lyder strofens tredje rad. Hajen som stöter in i klipphällen återfinns både i början och slutet av bilden i en märklig rundgång. Att hajen blöder förstår vi först när den dyker upp igen som bildled i liknelsen. I diktens första strof är fiskarna en del av frihetens motiv, beskrivna som djupens ”lössläppta fålar”. När de nu återkommer i dikten är de instängda snarare än lössläppta, de stöter i klipphällen och blöder. Sammanslagningen av fisk och ”foss”, en föråldrad

synonym till våldsamhet och hetsighet, skapar en märklig neologism. En mångtydighet träder här in på ordets nivå. Fiskfossen är dessutom "röst-afunds talande". Röst-talet och avunds-talet är genom manuskriptet sammankopplat med det skrivande nuet, där detta tal bryter in och stör poeten. På sidan 102 står det "Sen återkommande till konsten, några rader tala / Jag störs ifrån gatan av det ystra röst-talsgrinets / Förvridna spe mot allt det ideala." I denna dikt kommer det från den "fula, hämnde-fula skaran" som skapat "oräknliga bojor" åt konstnären för att "hindra de ädla poesier". Detta "förvridna spe" kommer nu inifrån det drömda, tidigare idealt otyglade, landskapet som nu verkar ta formen av den instängdhet i vilken konstnären sitter fast i oräknliga bojor.

Låt oss titta närmare på hur landskapets förvandling samspelar med språkets förvandling i den andra strofen. På samma gång som havet krymper ihop verkar också diktens själva versrader bli trängre. I den första strofens melodiska rader slösar dikten med adjektiv, som "fradgande, skummande" vågor och "blixtrande, viggande" strålar. De på varandra följande daktylerna tillsammans med bristen på cesurer ger dikten en sjungande framåtrörelse. Den fallande melodin samverkar sömlöst med den målande beskrivningen av stormen i diktens första strof. Som vågor rör sig versraderna framåt utan pauseringar och vecklar ut bilden av stormen. Också i den andra strofen är den fallande melodin dominerande. Sluttrimmen enligt ett parrimmat mönster är fortsatt genomgående. Men istället för att melodin vecklar ut bilderna verkar det snarare som om melodin och sluttrimmen löser upp bildernas innehåll.

I den andra strofens sista rad – "Hvalen vill gå ut ur vik och strål-fall trenne den visar i gölen som fyren famlar i svajen" – kan man föreställa sig hur olika på varandra följande bilder har trängts ihop inom ramen för den enskilda versraden vilket har fått dem att kollidera. Bilden och syntaxen sönderfaller i det hopkrympta havet. Den harmoniska balansen mellan melodin och innehållet är splittrad och kvar är ett chiffer och ett pussel av nu högst gåtfulla fragment av bilder som läsaren måste söka sätta samman och som då genererar lager av suggestiva betydelser. Från och med denna rad avkräver dikten läsaren avgöranden som inte har något svar. Varifrån kommer strålfallet? Är det valen som kastar dessa strålar i vattnet eller är det

fyren? Och hur ser det ut när fyren famlar i ”svajen” – det substantiv som Hill skapat av verbet ”svaja”?

Uttrycket står inte längre i direkt eller metaforisk relation till det betecknade tinget. Genom skapandet av ny syntax och nya ord upplöser dikten det representativa språket och samtidigt uppfinner den ett nytt språk i språket. I denna syntaktiska skapelse ger valen, strålfallet, gölen och fyrens famlande i svajen varandra nya betydelser och glider ihop, men på ett sätt som inte går att översätta inom det egna språket så att bildernas inbördes relation till varandra klarnar och fastställer vad som är liknelse och sakled. Här finns ett moment för mycket, eller kanske för lite, för vardagsspråket.

Den andra strofens sista rad framstår som ett chiffer i vilken melodins dominans har skapat gåtfulla fragment av bilder. Men detta chiffer går inte att lösa som ett pussel vars bitar kan återfinna sina riktiga platser. I enlighet med pusslets logik skulle vi kunna tänka oss en rad förnuftsmässigt logiska bilder som krockats mot varandra och gått sönder. Med samma logik skulle vi också kunna föreställa oss att vi kan samla ihop skärvorna och återskapa dessa intakta bilder. Men en sådan rekonstruktion missförstår hur den estetiska regimens språk omformar språkets funktion i grunden. För att tala med Rancière kan vi förstå det som att dikten har mångfaldigat relationen mellan det sinnliga och det begripliga. De förståndsmässiga parafraserna förhåller sig till den empiriska verklighetens koordinater. Dikten har nu upprättat ett eget sensorium som vilar på andra koordinater. Dessa rader skapar en sinnesupplevelse som är frikopplad de vanemässiga formerna av sinnesupplevelse. Språkets sensoriska väv kopplas loss från den förnuftets lag som underordnar sinnesförnimmelserna sina egna kategorier. Genom det andra språket har en ny mångtydighet trätt in i diktens kustlandskap.

Experimentplatsens förskjutning

I frågan om möjligheten att rekonstruera dikten till successivt korrekta former når vi fram till kärnan i själva nyskapelsen i Hills andra språk. Det är frågan om uttryckets och den semantiska dimensionens inbördes relation. Jag menar att Hills andra språk med dess ljudliga logiker gör dikten till ett direkt uttryck snarare än en representation

av ett på förhand förstått och sedan återgivet förlopp. Vi har i dikten på sidan 183 fått se ett skifte mot en sådan ljudlig logik. Vi går till en av manuskriptets dikter där denna ljudliga logik är än mer särpräglad för att bättre förstå förhållandet mellan uttryck och semantisk dimension i Hills andra språk. I den långa dikt som inleds på sidan 178 befinner vi oss i ett landskap som skiljer sig drastiskt från dem vi tidigare vistats i:

Eldande salar, skyggande klädar, rullande stenar och block,
Däldande dalar, byggande verldar, rullande renar och skock.

Viftande händer, grönskande skogar, leende fält och by
Skiftande länder, önskande logar, seende fält och sky.

Bedjande slätter, retande nejder, lockande fester och ståt,
Vädjande ätter, letande fejder, skockande gäster och låt,

Dundrande ormar, kältande skurar, vankande mörsar och tankar,
Undrande ormar, vältande burar, bankande börsar och bankar

Viljande lilja, flammande kosa, stående hopp som i villor förgår:
Sklijande vilja, skammande kosa, gråtande rop, om i griller förstår,

Domaren dömmar, slungande banna, dömande eder af sinnets djup,
Sommaren gömmer, ljungande sanna drömmande seder af minnets stup

I föregående dikt såg vi prov på hur melodin löste upp syntaxen och försköt innehållet mot det abstrakta. I den här dikten sker denna upplösning genomgående, inom varje enskild tvåradig strof. Raderna består nu uteslutande av helrim och melodin leder till en nyskapande språkexercis, såväl på grammatisk som lexikal nivå. Inom strofen svarar den andra raden på den första och detta eko föder diktens ordkombinationer. Ofta återfinns en mer konventionell utsaga som "grönskande skogar" på en av raderna och besvaras med en nyskapande bild som "önskande logar". Genom ljudmönstrets dominans skrivs en märklig värld fram. "Eldande salar" skapar som ett eko i nästa rad "Däldande dalar". Substantivet däld har förvandlats till

ett verb i presens particip och det är som om dalen blir till i realtid; dalens, eller dældens, form förvandlas till ett skeende. Den på samma gång vaga och suggestiva bilden ”Skyggande klädar” framstår som ett eko som föregår andra radens ”byggande verldar”. ”Klädar” är en märklig grammatisk konstruktion som för tankarna både till verbet ”kläda” och substantivet ”kläder”, som sedan paras med en böjning av verbet ”skygga”, någonting man skulle kunna föreställa sig att ett skrämt djur gör, men som här hänger samman med kläderna. Dikten fylls nu av Rancières estetiska regims ”orepresenterbara” bilder som inom Hills andra språk blir möjliga genom satsernas mångfaldigande av relationerna mellan det sinnliga och begripliga.

Vi ser, jämfört med tidigare dikt, en stegring i uttryckets påverkan på den semantiska dimensionen av den här konsekvent helrimmade dikten. För att kunna rimma på varje ordpar uppfinner dikten en hel rad nya grammatiska former. Rimmens logik tycks pröva språkets gränser – och överskrida dem – i varje rad. Om och om igen drar melodins dominans språket mot sin gräns. Det genomgående rimmandet fångar språket i handling, spårar dess upprepningar och härledningar. Det har skett en förskjutning. Experimentets och skapandets plats ligger inte i en tid före den färdiga dikten utan har nu förflyttats och äger rum i själva dikten. I läsandet av dikten tycker vi oss i realtid se hur ”grönskande skogar” skapar ”önskande logar”. Dikten framstår inte som en slutprodukt eller ett resultat av en tidigare process; genom rimmens födande av varandra representeras experimentprocessen som ägande rum i skrivandets nu, inom själva diktens språk, snarare än i sinnet före framställningen av texten.

Upprorets språk

Den kamp för konstnärens fria skapande som är så central i inledningsdikterna återfinns också i den långa dikt som löper över sidorna 178–181. Några strofer längre fram, i diktens nästa del, tar poetens uppror och frihetskamp plats i dikten. Men platsen för dramat har förflyttats. Upproret utspelas nu i diktens språk. Dikten utgör själva utmanandet av de fientliga krafterna och själva frigörelsen, snarare än att representera detta drama. I diktens nästa del lyder den andra till fjärde strofen:

Springande bojor flygen i sär,
Tvingande kojor, tygen vi skär,
Klingande gojor stygen fri kär,
Vingande stojor smygen i här.

Dånande sången, der Wahnet det hvilar, väcker ej mordet och tortyren
gifver,
Rånande fången, ler Mahnet, det ilar, sträcker ej ordet, och vår yren
blifver.
Hånande spången ser banet det smilar, täcker hej vordet, bock snår-myren
klifver,
Vånande gången ger anet der kliar, bräcker ej gordet, dock får styren ifver.

Hill skapat sången som Wahnsinnet gaf
Vill drapat gången om ban' minnet haf.
Gill apat mången, dom van vinnet glaf.
Drill gapat bängen, kom gran tinnet laf.

Här är det eko som rimmandet skapar än mer semantiskt upplöst än tidigare i diktmanuskriptet. Stroferna är utvidgade till fyra rader av eko vilket skapar ett slags visklekseffekt. Alla fyra rader är rytmiskt identiska med den första, men innehållet och ekot av den första radens ord förvrängs i nya riktningar i varje ny rad. ”Springande bojor flygen i sär” börjar den andra strofen i en rörelse ut ur fångenskap. Därefter dånar sången ”der Wahnet der hvilar” i den tredje strofens första rad och den fjärde strofen inleds med att ”Hill skapat sången som Wahnsinnet gaf”. Den befriade sången tematiseras igen några rader längre ner på sidan 180, i den sjunde, åttonde och nionde strofen:

Lagarna Hill ej lärt, skall finna orden, eller få dem läsa, sjunga
hög-svenska,
Dagarna vill ej snärt, kall vinna morden, heller går hem fräsa, gunga ög
renska.

Chören skallar opera, jublar, löners högaste sopran?
Hören vallar, stop mera, snubblar tronen, fögaste ro van.
Vi sjunga stältande kamrar och vråka högmodet neder med Wahnsinnets
lust.
Fri gunga bältande hamrar mäka fög-blodet eder, ed ban, minnets frust.

Dikten både talar om sången som "Wahnsinnet gaf" – en sång som diktens Hill skapar trots att han "lagarna ej lärt" – och *utför* denna sång i det laglösa språket i de ekande raderna. I manuskriptets andra dikt såg vi hur poeten övervann "Hatets agg mot vittra lekar". Här ser vi språkets lek äga rum i den semantiskt nedbrutna skriften – dikten tematiserar och utför nu leken synkront.

Hur kan man förstå det sätt på vilket diktens språklek i detta parti allierar sig med vansinnet? Det är ett vansinne som tycks stå i motsättning till lagen och högmodet – vilka ska övervinnas för att sången ska få ljuda fritt. Sammanflätandet av vansinnets tematik och språkets förvandlingar i den här dikten fördjupas om de belyses av vansinnets tematisering i manuskriptet som helhet. Vansinnet som en befriande kraft är nämligen en återkommande bild. Den dyker bland annat upp på sidan 225: "Blif helt galen, halft förstånd är trassel som man ej vill höra / Tanken flykte, när den icke längre duga vill". Lite längre fram, på sidan 228, beskriver Hill vansinnet som sublimt: "Vanvett hur sublimt när helt du döfvar / Freden hvilat der en boja borta var". Längre fram i samma dikt skrivs vansinnet intressant nog samman med de bilder för inspiration och konstnärlig frihet vilka vi känner igen från tidigare analyserade dikter. Vansinnet är likt "Diktens ära", en skyddande instans som kan stiga ner till konstnären från himlen: "Höga wahn sjunk neder från din himmel / Fängsla oron hvilken flyktar bort". Och i en annan uppmaning: "Stolta vanvett lös dina ystra vild fålar". Vanvettet är nu ägare av de ystra vilda fålar som tidigare var en del av det stormande havet vilket beskrevs som "frihetens motiv". Vansinnets kraft ställs i samma dikt på sidan 228 mot intelligensen. "Då mer än jag prisar visdom, snille / Jag prisa skall det starka fria wahn", skriver Hill.

Vanvettets position är i dikten den fria, då bojorna har gett vika. De fientliga krafter som håller poeten fången och förhindrar skapandet beskrivs i sin tur på många sätt. Det är hat, hydra och röst-tal,

men på vissa ställen tar den fientliga kraften formen av konkreta institutioner. Jag är inte intresserad av att utröna Hills intentioner eller hans förståelse av det egna psykiska tillståndet. Däremot är det inom ramen för dikterna möjligt att utläsa en intressant koppling mellan uppgörelsen med de fientliga krafterna, däribland smakdomaren, och inträdet i det andra språket. Som på sidan 39, där den "meneds skara" som kastat bort konstnärens pensel tilltalas: "Jag vet ej skälls-ord nedrigt nog att ge / Och icke öknamn nog för dina yrken" börjar dikten och fortsätter: "'Salonen' i Paris är din produkt / Och nidingshuset, usch, Goupils det vidrigt fräcka". Samtidens tongivande institutioner, den stora årliga utställningen av samtida konst, "le Salon", och de stora konsthandlarna Goupils & Cie skrivs här fram som antagonister som försöker hindra diktens konstnär. Smakdomaren såväl som intelligensen förkastas. I den aktuella dikten på sidan 178–181 heter det att "wahnsinnet river högmodet ner". När "vansinnets sång" på sidan 180 bryter in i manuskriptet verkar den också frammana en språkligt fri position. Den förlösande kraft som titulerats det "starka fria wahn" omsätts nu i den påtagliga laglösheten i satserna och orden. Språkets lagar sönderfaller i diktens eget motståndskraftiga agrammatiska språk. När dikten skapar "wahnsinnets sång" överges språkets tendens att skapa ett homogent system av normer och konstanter. De ekande raderna kan ses som en aktiv upplösning av språkets reglerande, representativa funktioner.

En sådan läsning av den här diktens språkliga variation blir då motsatt den läsning Bengt Emil Johnson gör av de genomrimmade dikternas "förvrängda upprepande av varje rad".¹⁶ Även Johnson ser i dessa dikter en kamp utspela sig på en språklig nivå. Han ser en "egenartad samtidig medvetenhet om den egna belägenheten och oförmåga att behärska den". Johnson menar att det direkt kan avläsas i Hills språk när han "tappar förmågan att behärska och kontrollera" sin värld. Språket, skriver Johnson, faller sönder och "mal vidare i en desperat tomgång, under en förtvivlad kamp för att återupprätta dess makt, dess förmåga att ordna, att behärska världen". Enligt Johnson blir de semantiskt nedbrutna orden som förlorat sina ursprungliga innebörder och blivit till "ting i sig själva" hotfulla företeelser, "liksom andra ting i Hills värld". Han ser i de rimmade sidorna en jakt efter "helhet, överblick och förklaring".¹⁷ I Johnsons

läsning verkar alltså det semantiskt nedbrutna språket desperat försöka återupprätta ett organiserande, representativt språkligt modus.

Gör man sig av med det sjukdomsraster Johnson här anlägger möjliggörs en annan läsning. Om diktens upplösande av språkliga normer inte förstås som en effekt av att poeten tappat kontrollen över sin värld framstår samtidigheten i tematiseringen av vansinnets uppror och upproret i språket inte som "egenartad". Det blir då möjligt att istället läsa samtidigheten som följande en diktens logik. Dikten deklarerar sitt inträde i det avvikande, brottet med de gängse språkliga konventionerna, genom att kalla den egna dikten "sången som Wahnsinnet gaf" och genomför samtidigt detta brott rent språkligt.

Som vi nu har sett sker en upplösning av innehållets och uttryckets ordning i Hills dikter. Med Rancière kan vi förstå diktens explicita övergående i "vansinnets sång" som en manifestation av den estetiska regimen dubbla brott. Förstådd som en upplösande omförhandling av just språkets förmåga att ordna och behärska världen motsätter sig dikten på dubbla sätt sin status som representation. Den är inte en avbild med verkligheten som modell och därmed inte längre aktiv form påtvingad passivt material. Den upphäver den sensoriska erfarenhetens vanliga koordinater, vilka präglas av dessa dualiteter. Diktens nyskapande andra språkliga modus blir tillgängligt inom en erfarenhet som upphäver de invanda kopplingarna mellan semantisk dimension och uttryck men också mellan förstånd och sinnlighet. Smakdomaren har mist sin makt att verifiera representationens giltighet.

I den tredje inledningsdikten bestämmer sig konstnären, som trots sin fångenskap är "känslans konung" för att enbart lyssna till sin egen sång och stänga ute all annan. Genom att lyssna bara till den egna sången kan Skalden återta den "wittra lek" som fienden försökt döva. Kanske ser vi en variation på detta skeende när dikten på sidan 181 slutligen mynnar ut i ett slags inåtvänd frihetssång:

Svärma, drömma, domna, ana, vakna, sjunga, kosor, milda hoppas, hvila
i tro,

Värma, ömma, somna, bana, sakna, gunga, rosor vilda toppas, smila i ro,
Skärma, glömma, komna, fana slakna, slunga tjosor, skilda goppas, ila i
go,

Flärma, dömma, dromna, dana, gakna, lugna fjosor, gilda stoppas, bila i o.

Sammanfattande slutsats

Jag har i denna artikel försökt läsa Carl Fredrik Hills poesi utan sjukdomens raster. Istället har jag pekat ut ett sätt att förstå Hills andra språk som konstituerat av representativa omförhandlingar. Jag har med denna läsning inte velat motsäga att sjukdomens verkningar kan ligga till grund för vissa formella aspekter. Däremot har jag velat se vad som framträder om man befriar texterna från detta förståelse-raster. I mina läsningar har jag undersökt det nyskapande andra språk som bryter sig loss ur det mer traditionalistiskt poetiska språket. Mot bakgrund av Rancières särskiljande mellan en representativ och en estetisk regim har jag förstått det andra språket som konstituerat av ett brott med en särskild form av representativt språkligt modus.

De tre inledningsdikterna har i analysen fått stå i relief mot det experimentella språkliga modus som tar plats längre fram i manuskriptet. Jag har förstått dessa inledande dikter som utgående från tematiken – diktandets konstnärliga frigörelse – vilket sedan har organiserats till ett narrativt drama som meddelas läsaren på en metaforisk representativ nivå. I den dikt jag därefter valt att analysera, på sidan 183, bryter Hills andra språkliga modus oväntat in. Dikten frammanar inspirationens motiv i form av ett vilt stormande hav. Detta exemplariska motiv förlorar sin igenkännbara form synkront med att det andra språket tar över dikten. De sensoriska koordinater som bilden av det stormande kustlandskapet vilade på omvandlas; genom ett syntaktiskt nyskapande producerar dikten en så kallad orepresenterbar bild som genererar lager av suggestiva betydelser. Jag framhäver i denna analys den experimentella syntaxens skapande av ett nytt sensorium, konstens eget, giltigt inom detta enskilda konstverk.

Den ljudliga logikens betydelse för de representativa omvandlingarna i Hills språk utvecklas i min läsning av de genomgående helrimmade passagera i dikten på sidan 178–181. Även den tidigare forskningen har riktat sitt fokus mot de av rimmen dominerade passagera. Till skillnad från denna tidigare forskning har jag inte intresserat mig för hur de ekande raderna kan förstås som en effekt av psykotiskt språk. I stället har jag fokuserat hur rimmandet fångar språket i handling och hur uttrycket här tycks förekomma, och till dels skapa, diktens semantiska dimension.

Därefter påstår jag att en motsvarighet till det skapandets drama som utspelade sig i manuskriptets inledande dikter tar plats i den avslutande delen av dikten på sidan 178–181. Den frihetskamp som representerades som ett narrativt skeende i inledningsdikterna utförs nu direkt i diktens språk. I läsningens avslutande del har jag genom att analysera diktens samtidiga tematiserande och utförande av upproret velat visa hur dess inträde i en estetisk regim kan läsas som ett besegrande av smakdomaren. Om upplösningen av språkets syntaktiska och lexikala regler inte enbart förstås som en okontrollerbar effekt av sjukdomen utan som ett brott med den representativa regimen, kan inträdet i det andra språket också läsas som en uppgörelse med denna regims domare – den estetiska omförhandlingen medför ett etiskt brott. Det drama som tematiseras i de inledande dikterna upphör alltså inte när språkets representativa funktioner sätts ur spel, snarare är det med det andra språkets inbrott som dramat når sin kulmen och upplösning. Genom att sätta språkets inneboende variationsmöjligheter i rörelse skapar Hills andra språk en autonom sensorisk verklighet som lyder under konstverkets självskrivna lagar.

Noter

- 1 Artikeln bygger på min kandidatuppsats ”Hills andra språk – Representationens omförhandlingar i Carl Fredrik Hills diktning”, Stockholms universitet, 2025.
- 2 Sten Åke Nilsson, ”Introduktion”, i *Dikter och författarskap på några språk Vol. 2*, transkription: Lars-Håkan Svensson (Stockholm: Atlantis, 2008), 6.
- 3 Sten Åke Nilsson, ”Introduktion”, 1.
- 4 Se bland andra Carl-Johan Malmberg, ”Förvirrande briljans på pränt”, *Svenska Dagbladet*, 10 juli 2008. <https://www.svd.se/a/5a6d3b68-f7ad-32c7-b535-53321cc928e6/forvirrande-briljans-pa-prant>, Mikael van Reis, ”Carl Fredrik Hill: Nagug”, *Göteborgs-Posten*, 9 januari 2009. <https://www.gp.se/kultur/litteratur/litteraturrecension/carl-fredrik-hill-nagug.84e4532d-cdd5-4639-bc36-37dddbe-ca818>
- 5 Hädanefter kallad *Dikter och författarskap*.
- 6 Lars-Håkan Svensson, ”När örnen låter höra tränads toner’ – Carl Fredrik Hill som författare”, *Aiolos*, vol. 38–39 (2010), 46.
- 7 Jan Anward, ”Om Hills metod”. *Aiolos* vol. 38–39 (2010): 63.
- 8 Bengt Emil Johnson, ”Landskap i olika dimensioner”, *Nutida Musik* vol. 3 (1970/71), 9.
- 9 Malmberg, ”Förvirrande briljans på pränt”.
- 10 van Reis, ”Carl Fredrik Hill: Nagug”.
- 11 Jacques Rancière, *Dissensus: on politics and aesthetics*, Steven Corcoran övers. (London: Continuum, 2010), 173.
- 12 Rancière, *Dissensus*, 210.

- 13 Rancière, *Dissensus*, 210.
- 14 Rancière, *Dissensus*, 173.
- 15 Jacques Rancière, *Texter om politik och estetik*, Christina Kullberg övers. (Lund: Propexus, 2006), 101–102.
- 16 Johnson, ”Landskap i olika dimensioner”, 9.
- 17 Johnson, ”Landskap i olika dimensioner”, 9.

GRÄNSZON

In *Habiter* (2021), Michel Serres poses a question that captures the intellectual horizon of the Blue Humanities: “How has water transformed me?” Roberto Casati’s *Oceano. Una navigazione filosofica* (2022) takes up this challenge by exploring how sailors learn to orient themselves within an environment defined by instability, sensory uncertainty, and the absence of fixed landmarks. From this perspective, the ocean emerges not merely as a surface of transit, but as a milieu that demands to be thought on its own terms. Confronted with the ecological crises of the Anthropocene, Casati calls on us to “rethink the sea” and develop new forms of attention and belonging toward a space traditionally situated beyond the limits of the *oecumene*.

The present essay takes up this invitation while adopting a more speculative approach. Rather than proposing a systematic philosophy of the ocean, it asks why the sea has occupied such a marginal place in Western thought. Although philosophy emerged on the shores of the Mediterranean and seafaring shaped many of its foundational questions, the ocean itself has often remained a philosophical blind spot.

Through an imaginary dialogue with Socrates aboard a ship crossing the Mediterranean, the essay explores the possibility that some of philosophy’s most enduring problems were not merely conceived beside the sea, but emerged from the experience of navigating it.

ROBERTO CASATI

PHILOSOPHY ORIGINATES FROM THE SEA



TFL 2026:1-2. BLÅ HUMANIORA

DOI: <https://doi.org/10.54797/tfl.v56i1-2.67404>

ISSN: 2001-094X

Copyright © 2026 Author(s). This is an open access article distributed under the terms of the Creative Commons CC-BY 4.0 License (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>)

Hedistē We are approaching the islands. In a few hours we will see the bonfires on the shore, and we will enter the Gulf of Corinth.

Socrates That is what you tell me, but I doubt your statement. For two days and two nights we have seen nothing but sea, waves and clouds.

Hedistē The course is correct. The sky is clear. At night we keep Cynosoura, the Dog's Tail, firmly to the left, across the ship. During the day we let the sun guide us at dawn at the bow, and accompany us until evening, gliding gently on the starboard side, leaving us at the stern at sunset. Homer already narrated this route.

*Thus, with the rudder, he skilfully steered the course,
sitting: sleep never fell upon his eyes,
his eyes fixed on the Pleiades, fixed on Boötes, which sets late,
and the Bear, also called the Wagon,
and always turns and looks fearfully at Orion,
and alone she has no part in the baths of Ocean;
for Calypso, the shining goddess, had ordered him
to keep to the left when crossing the sea.
For seventeen days he sailed across the abyss,
on the eighteenth day the shady mountains
of the land of the Phaeacians: it was already very close,
it looked like a shield there in the misty sea.¹*

Syracuse is west of Corinth, Corinth east of Syracuse. The sea is

always dangerous, but today the route is clear, and it will not take us seventeen days.

Socrates The weather is favourable, Hedistē, and we will not keep company with the fish if your hand continues to hold the helm firmly and if the wind blows favourably. The sea that brings us back to our lands has given us time to talk and meditate at our leisure, and our friends in Corinth will not be too upset if we have drunk a glass of this fine nectar from Trinacria intended for them. Since we still have a little time, pilot, we can perhaps retrace the many lessons of this voyage. Moreover, I am very grateful to you for opening my eyes to many things, and in the letter I will write to Eulalia, the owner of the ship who so kindly offered me a passage, I will not fail to praise you.

Hedistē You speak of lessons, Socrates, but how is it possible that a teacher such as yourself could find yourself in the shoes of a school-boy today?

Socrates The skill you have mastered, pilot, requires an even longer journey than the one that takes us from Trinacria to our homeland. But that is not what I want to talk to you about now: I would not become a pilot of ships even if I applied myself to it for the rest of my days, and as much as I admire your skill in steering the ship through the waves, in adjusting the sails, in saying the right words to the sailors, I am even more impressed by the words you spoke about our imperfect knowledge of the world and the sea.

Hedistē Then speak to me, Socrates, and I will listen quietly, also because the wind is picking up a little and the helm requires a delicate but sure hand.

Socrates Do not be distracted. Think of when we left Syracuse and began to see the great cone of the volcano receding astern.

Hedistē Our surest guide, and the sight coveted by those heading for Syracuse. What cries of joy the sailors utter when they first see the cloud cap of the volcano. From that moment on, the course is set,

cheerfulness takes hold, and everyone begins to think of the loved ones they will meet in a few hours.

Socrates As we moved away from Syracuse, the volcano gradually shrank until it was no longer visible, but you noticed that it disappeared below the horizon. In the same way, before it, the beaches and houses and cliffs had disappeared, and then the hills with the vineyards. Now, if we were in an open field, distant things would shrink, but they would still be visible in their entirety, from head to toe. If things not only shrink but are amputated first at the feet, then the legs, and finally the torso and head, this can only mean that the earth curves beyond the horizon. Some will find this surprising.

Hedistē Surprising to you who do not live at sea. For generations, sailors have known that the earth curves beyond the horizon, and while some fear that if they go too far, the curvature will cause them to slip into the great abyss of nothingness, others, many others, know that the earth is one big curve that closes in on itself, a ball, a great sphere.

Socrates And how do they know this?

Hedistē Fortunately, our sea is a sea of islands. For generations, we have been travelling from one island to another, always following the same routes. Each time, we invariably notice the same thing: the next island gradually emerges from the horizon that opens up from the previous one, and the island from which we departed disappears below the horizon. If this curvature were, as some say, a prelude to a descent into nothingness, the boats that sail away from the outermost of these islands would have already slipped away.

Socrates That is what you tell me, and that is enough for me. The earth is curved. But speaking of roundness and curves, the star of sailors is always in the same place, and on a long night like this we have seen a piece of the sky revolve around it. Cassiopeia takes the place of the Bear, and vice versa. The stars parade from east to west; each has a name, but they are all the same.

Hedistē Those who go to sea watch, fear, and talk constantly about the stars. Their movement confuses us, but to keep the boat in the waves, few things help as much as a star straight ahead on the bow. That is how I learned to steer from my father, and that is how I will teach my daughter. He would point to a star near the horizon and say, try not to stray from the bow. I would ask him, 'Which star?', and he would reply, 'The red one over there, the tip of that shape that looks like a pouring wineskin'. Every sailor creates figures in the sky according to his imagination, the important thing is that these figures are clear to those who are learning. When we talk among ourselves, we agree on certain figures. The night is long, and we exchange many words.

Socrates I would like to think that the names of the stars come from conversations between pilots and crew.

* *
*
*

Socrates Yesterday morning at sunrise, I thought the land was near; a long cliff stood before us on the horizon.

Hedistē As I told you, they were just banks of fog.

Socrates We discussed it at length. So great was my desire to land that I felt compelled to demand an explanation from you. What a disappointment when I had to admit you were right: the vapours cleared as soon as Phoebus' chariot rose high in the sky, and only the sea remained.

Hedistē How many discussions, how many arguments on board, on this very subject. The inexperienced, eager to go ashore, try to convince the others, whose experience struggles to find the right words to refute specious arguments. As it was with you: I showed you the uncertain colour and blurred edges of that line, I reminded you that we had set sail too recently to have already reached the coast, I pointed out that the mirage did not seem to be getting any closer even

though we had been sailing in its direction for some time, and finally I had to appeal to my small but secure authority to put an end to your recriminations.

Socrates I bowed to the evidence, but I should have taken your authority into account. There is opinion and there is knowledge, and opinion can be a mere illusion. We should always bear this distinction in mind.

Hedistē Think about this then. The night is still long. We seafarers always wonder if it will end at some point, if the day will return to light our way. And when someone claims with certainty that they know, we always ask them how they know. It's an old game. We all know that since the beginning of time, day and night have alternated, that the sun goes away from here to return there. Yet the nights are endless, frightening even the most daring among us, and filled with many words.

Socrates You wanted to teach me to recognise and name that star we see rising just before dawn during the warm season.

Hedistē It is Sirius. I taught you this so that you could find it like a friend at the end of long nights on board.

Socrates I admire your expertise, but I wonder, my friend, how can we be sure that it is the same star? The stars all look alike. Bright points in the sky, gods and goddesses, but all equal to each other.

Hedistē It is from the relationship that each of them has with the others that we know what each of them is. We learn the figures in the sky precisely because they help us remember the names of the stars that make up their corners. Orion has a belt, legs and arms: learn its shape and you cannot go wrong. The stars all look alike; the subtle differences in colour and size are only clear to an expert eye. Constellations, on the other hand, are unique characters, each with its own personality.

Socrates You have suggested a solution to me. We recognise stars, which are apparently indistinguishable from one another, by virtue of their relationship to other stars. An isolated star is not easily identified. If we recognise it by its absolute position, without relation to other stars, we cannot say that we are using the stars to find the position...

Hedistē ... because that would be circular reasoning.

Socrates And Venus? The wanderer that we sometimes see as the evening star, sometimes as the morning star?

Hedistē Time must pass, weeks and months, before Venus, which disappears in the evening, reappears in the morning on the opposite side of the sun. Venus is Hesperus, the evening star, for many months; it becomes Phosphorus, the morning star, for many others, and vice versa. We give it different names, but we know that they are names for the same thing. It is like when you call Hermione by her name and also by a nickname.

Socrates And the sun itself? How certain are we that it will rise, and that it will rise identical every morning?

Hedistē We discuss this too, especially with novices in our art, passengers on their first voyage. Some, frightened by the approaching night, invoke the gods to ward off the danger that our star will disappear forever after setting into the sea. Others remember that since the beginning of time, the sun has risen again after setting. And the most astute instil doubt that the sun is destroyed overnight and replaced by a different sun every day.

Socrates We realise how difficult it is sometimes to use our words to make ourselves understood even to those we know well.

Hedistē You make me talk a lot, wise Socrates, and luckily the wind has died down a little. But what about this? When we meet people from other lands in distant ports and try to communicate with them,

and they do not understand our language? There are those who think that these strangers cannot even speak, that they stammer, vainly trying to express childish thoughts. There are those who believe that their language is just as happy as ours, and those who mock both sides, arguing that it is we who stammer in the ears of these peoples.

Socrates How can we be sure that they mean the same thing when we finally seem to be able to communicate with them? Yet we must believe it, otherwise we cannot explain the trade and exchanges we have managed to maintain with so many peoples. They call “Aktiki” what we call “Athens”; do we trust their helmsman who shows us the way back? Perhaps we do so because we have a mutual acquaintance. Perhaps he seems trustworthy to us because he accurately describes the details of a coastline that we also know well.

Socrates Sailing allows us to overcome distances, to look beyond the borders of our city. The further we go, the more we feel we are on the threshold of lands yet to be discovered. But from one port to another, we feel a brotherhood. It is as if the pier from which we set sail and the one where we dock are only a step apart – the step we take to get on and off the boat.

Hedistē If you are looking for new and strange things, stay where you are; you don't need to go far. The sea around you is populated by monsters.

Socrates I have seen them, they are strange and different creatures: large and small fish, multi-armed octopuses, diaphanous jellyfish. I have seen the luminous trail that follows us in the night. Dolphins that greet us as we pass. Whales that could lift the ship on a whim. What else is there beneath and around us?

Hedistē I do not know for sure, and by now I have learned to be wary of travellers' tales: things never seen before become bigger and more frightening in the imagination and in words. But one thing I know: what is on land is not found in the sea, and what is in the sea is not found on land. Few animals are capable of passing from one world to the other.

Socrates How can we trust a story? We have not witnessed the event, and sometimes, when we have, we are surprised by how others narrate it, each betraying their own point of view.

Hedistē Let us listen to trustworthy people: friends who would not lie to us, experienced sailors who have brought ships back to port after long voyages, elders who have experience. Sometimes our trust is misplaced, of course, but we cannot be suspicious of everyone and trust no one. We trust what others do when we see them on their ships: we watch which sails they hoist and lower, how they approach the landing place, and we do the same. We never think that they are deceiving us or putting on an act.

Socrates Their lives are at stake, as are ours. Trust is a mirror image here.

Hedistē Incidentally, I spoke with sailors who came from distant waters, beyond the Pillars of Hercules. Down there, the sea rises and falls with the moon, filling and emptying the riverbed, leaving ships aground. If you try to enter the harbour at a time when the water is not with you, even a favourable wind cannot take you where you want to go. This is the story: the water flows towards you and under the ship, the waves rush towards you, the wind carries you, you have the impression of moving: but if you look at the coast, the rock, the harbour signal, you realise that you are not advancing five fathoms.

Socrates What a strange sea you describe! The same thing happens when we try to sail against the current at the mouth of a large river. The senses deceive us, we might say. We do not know which of our perceptions to believe: the one that sees the ship moving forward, or the one that sees the ship standing still.

Hedistē We see something similar in the stretches of water in front of our cities, Piraeus and Syracuse, and pilots tell us about it in battle; they do not know whether it is their ship or the enemy's that is moving forward; they have to keep an eye on both the enemy ship and some sign on land; sometimes they are paralysed in action. And again,

in shallow waters, you will have noticed how a tremor in the surface is enough to make the base of the rock seem to be moving, and how difficult it is to decide whether the movement you see is attributable to the thing or the medium, to the octopus trying to hide or to the rippling water.

Socrates You are right, it is not just a matter of deception of the senses; it is that motion, in order to be detected, needs a point of reference, a landmark, but if only one point of reference is visible, we may never know whether it is that point that is in motion or whether it is us, or even both. And perhaps it will not even make sense to settle the question – motion in absolute terms may not exist.

Hedistē And look at those reckless swimmers who are deluded by the image of a coveted island; they see it from the beach and venture into the water. They see a ripple in the sea that appears to be close to their destination, but when they reach it, they are not even halfway across.

Socrates There are no reliable landmarks in the sea to gauge distances.

Hedistē When we go to sea, our senses are weakened anyway. The wind scatters our words, distorts them. The ship pitches and rolls. Night envelops us, during the day the sun blinds us, its reflection in the waves dazzles us. The things we want to see are very far away and indistinct – when they are close enough to observe calmly, it is already too late.

Socrates As with the roundness of the earth, we must go beyond our senses, or at least examine them in the light of other information. In all these uncertainties, dear Hedistē, your hand is steady, and this ship gives me confidence. I could not have returned on a different ship.

Hedistē (*Her silvery laughter frightens a seagull that had alighted on an oar.*) But it is a different ship.

Socrates In what way? We found it where we left it moored; its co-

lours allow us to recognise it among a thousand others; it is certainly not like the stars, which we have seen to be all similar to one another!

Hedistē True. But at the port of Syracuse we changed the rudder bar; hold it for a moment, please, as I want to take a sip of water. And at the previous landing place we replaced two worn planks of the deck. And at the one before that we changed the entire mast. In Corinth, I want to have the sails redone. Ships need constant repairs and changes. At the end of its life, some of us joke, there won't be a single nail left of the ship we launched!

Socrates So it is not just a question of what makes us *recognise* it as the same ship. We could make replacements that do not alter its appearance in any way, but they would still be replacements.

Hedistē Some think that it would still be the same ship, because it has continued to sail, or because it is steered by the same helmsman, or because it belonged and belongs to a single family, or because it has not changed shape despite the many parts that have been replaced. Others maliciously claim that even the replacement of a single block would make it a different ship.

Socrates If we had preserved one of the ships that were victorious at the Battle of Salamis, but left it to rot little by little until we could see only its skeleton, would we say it was the same ship? If we had rebuilt a ship with planks from many other shipwrecked ships, giving it a shape identical to the victorious ship, would we say it was the same ship?

Hedistē So many questions, perhaps without answers!

Socrates The same and the different, the one and the many!

Hedistē We ask ourselves this question every day. Is the island, the inlet we are approaching, the one we hoped to find after our long voyage on the open sea? Is it the coveted inlet of our return? Or is it another, similar to it in every way? Experience comes to our aid, but

doubt is always lurking.

Socrates So many questions. But the night is still long, and the wind blows gently.



Noter

1 Odysseus, VI, 270-280.

ESSÄER

SYLVAIN BRIENS

TOWARDS A BLUE PEDAGOGY

Teaching and the Blue Humanities



TFL 2026:1-2

DOI: <https://doi.org/10.54797/tfl.v56i1-2.67386>

ISSN: 2001-094X

Copyright © 2026 Author(s). This is an open access article distributed
under the terms of the Creative Commons CC-BY 4.0 License
(<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>)

The ocean occupies a paradoxical position in higher education: while it remains central to urgent climate discourse, it is often restricted to siloed, fragmented disciplinary approaches.¹ The Blue Humanities offer a corrective to this isolation, reframing the ocean as a multidimensional nexus (simultaneously a historical archive, a living environment, and a contested political space) that transcends traditional academic boundaries. Higher education can engage more effectively with the UN Ocean Decade through such an interdisciplinary approach as Blue Humanities.²

At the Sorbonne, we have explored this theoretical potential for integrating diverse epistemologies in the course “Chemistry and Blue Humanities: Perspectives on the Ocean”, offered in autumn 2025 by chemists Geoffroy Guillemot, Benoît Fleury, and Natasha Krins, together with myself (who is a specialist in Scandinavian literature). This essay attempts aims to describe the course and examine the pedagogical and epistemological considerations that informed its design.

By leveraging the fluid nature of marine environments as an organizing principle, this pedagogical experiment moves beyond traditional anthropocentric instruction to foster a more relational understanding of aquatic ecosystems.³ This initiative demonstrates how bridging materialist scientific practices with humanities-based inquiries can dismantle narrow disciplinary silos, effectively “oceanizing” education by embedding students within the messy, multispecies realities of coastal and maritime existence.⁴ Such an approach necessitates an epistemic shift, moving from static pedagogical models toward dynamic frameworks that recognize the ocean as both a source of knowledge and an active partner in the learning process.⁵

By operationalizing the ocean as both a material medium and an epistemic partner, this shift encourages students to reconsider the fluidity of marine environments as fundamental to their own research methodologies.⁶ This transition from an objectified subject of study to a collaborative pedagogical agent facilitates what Astrida Neimanis terms “thinking with water”, a process that bridges the gap between scientific mediation and posthumanistic and feminist engagement.⁷

“Chemistry and Blue Humanities”, an educational experiment

The experiment conducted at Sorbonne University as part of the course “Chemistry and Blue Humanities: Perspectives on the Ocean” in the first semester of the 2025–2026 academic year is a concrete test of blue pedagogy, understood as pedagogy of the environment. The course brought together thirty-two students from the bachelor’s degree in Chemistry and the bachelor’s degree in Nordic Studies, paired in transdisciplinary teams in order to confront, in practice, heterogeneous knowledge systems.

The teaching method engaged students in learning situations where scientific understanding, cultural interpretation and sensory experience were constructed jointly. Working in pairs was at the heart of the programme: by pairing a science student with a humanities student, the course created a space for translation and negotiation of knowledge, where chemical concepts related to marine environments (industrial pollutants, heavy metals, hydrocarbons, and physical-chemical transformations) entered into dialogue with tales of exploration, oceanic imagery, and literary representations of the ocean.

This dialogue took the form of a logbook produced collectively by the students, designed as a shared space for thought, where data, hypotheses, observations, readings and doubts were recorded. The core of the logbook was fed by cross-readings of scientific and literary texts on a subject chosen by the students (deep sea mining; ocean acidification; water, the origin of life; the sea; plastic pollution; etc.). It also included poems written by the students during a poetry writing workshop in which they composed haikus, before offering a reflective analysis of them. This back-and-forth between writing

and analysis recorded in the logbook made it possible to articulate sensory attentiveness with conceptual elaboration, using different genres and modes of discourse (scientific, journalistic, literary, artistic, cinematographic, etc.) as a tool for interpreting the environment in response to the complexity of contemporary ocean issues.

Teaching about the oceans therefore requires a shift in pedagogy: it is not just a question of teaching *about* the ocean, but of teaching *with* it. Viewing the ocean both as an object of knowledge and as an educational partner opens up new perspectives for teaching and transmitting marine knowledge. This approach encourages the design of transdisciplinary courses at the intersection of science and humanities, where immersion, fieldwork and physical engagement become complementary vectors for the acquisition of knowledge in skills learning. Blue pedagogy recognises the instability, fluidity and relationality inherent in the ocean environment and makes them the organising principles of learning.

The sea as a pedagogy of imbalance

In Michel Serres' philosophy, the sea is neither a backdrop nor an abstract metaphor: it is an environment that teaches, a space where knowledge arises from loss of balance and exposure of the body to its environment. Serres asserts that contemporary intellectual training requires a dual learning process: "Today's educated person must learn two languages: that of the exact sciences and that of the humanities."⁸ This requirement for scientific bilingualism finds in the maritime experience a privileged terrain where knowledge progresses through bifurcations, detours and translations between heterogeneous languages.⁹ It is no coincidence that Serres chooses specifically a maritime passage, the Northwest Passage, to illustrate this narrow and difficult-to-navigate path that lies at the intersection of the sciences and the humanities.¹⁰

More specifically, Serres contrasts settled, stable, continental thinking with the swimmer's experience. As a philosopher, he asserts in a provocative tone: "I swim, therefore I am".¹¹ This reversal of the Cartesian cogito engages another conception of thought. Thinking is no longer standing outside the world, but being immersed in it,

literally. The swimmer does not think about the sea, but in the sea, from an unbalanced body, an unstable environment and continuous attention to the surrounding forces. Learning can be thought of as a journey, during which the subject must accept being transformed by what they encounter: "To learn is to mingle".¹² The aquatic body is no longer a subject facing an object because it "mingles with the world" in a movement where "the world mingles with the body".¹³ This formulation allows us to think of non-sovereign knowledge, relational thinking and knowledge produced in instability. The surfer exemplifies this logic: he does not command the wave, does not represent it, but composes with it, in an ever-precarious balance. Some surfers go so far as to claim that it is the wave that chooses them.

Understood in this way, the sea teaches not through the stability of forms, but through the exposure of the body to an unstable environment. Swimmers, divers and surfers think with the water, in a relational, rhythmic and non-sovereign way. The body at sea learns through micro-corrections, mistakes, falls and ever-temporary regains of balance. It is in this sense that the sea invites us to learn from imbalance.

Body, fieldwork and immersion

Certain sociological approaches have shown that essential forms of knowledge cannot be acquired without a sensory and physical engagement with the worlds being studied. The sociology of "flesh and blood", developed in particular by Loïc Wacquant and Frank Adloff, emphasises that the field is not simply a place for applying theories, but a space for training the eye, judgement and ethics.¹⁴ The body is conceived as an instrument of knowledge in its own right, inseparable from the processes of learning and inquiry.

This perspective finds particular resonance in the development of blue pedagogy as a pedagogy of imbalance. The marine or coastal environment is not simply a teaching aid, but a demanding environment that requires attention, adaptation and cooperation. Immersive practices such as coastal walking, on-board observation, swimming, diving and surfing are part of a relational epistemology in which knowledge is constructed through successive adjustments to the

environment. Imbalance, far from being an obstacle, thus becomes a prerequisite for learning.

Methodologically, blue pedagogy could derive its operational framework from the five "S" properties that Loïc Wacquant proposes for his carnal sociology:

- **Sensate:** engagement of perception, affect and bodily awareness as active dimensions of inquiry, foregrounding how learning and knowing emerge through sensory immersion in and lived experience of the marine environment;
- **Suffering:** treatment of the body as a methodological instrument engaged in effort, fatigue and exposure to the variable conditions of fieldwork at sea (the cold, salt, weather and unpredictability that materially shape what can be observed, recorded and endured);
- **Skilled:** acquisition, transmission and practical application of scientific, analytical and interpretative gestures, from sampling and species identification to the tacit know-how of handling a vessel, deploying an instrument or diving in changing conditions;
- **Sedimented:** recognition that bodies, practices and knowledges are historically layered, deposited over time as the layered product of prior training, institutional routines, cultural memories and accumulated field experience that orient perception and action within a given oceanic site;¹⁵
- **Situated:** conducting research and learning in a specific oceanic location whose material, ecological and social constraints (tides, salinity, weather, coastal communities, infrastructure) are not background conditions but constitutive of the analysis.¹⁶

Applied to mechanisms such as fieldwork, for instance in oceanographic stations, participant observation, situated readings and sensory workshops, these principles structure an embodied, collective and reflexive learning methodology, articulating data production, critical analysis and theoretical development.

This concept of immersion-based learning ties in with the ideas developed by Melody Jue and Søren Frank in the context of amphibious scholarship.¹⁷ Amphibious reading practices encourage us to think of

learning as a situated experience, simultaneously engaging the body, the senses and the intellect. As Melody Jue points out, immersion transforms the very language of thought.¹⁸ From this perspective, the immersive oceanic experience becomes a privileged medium for transmission, in that it allows for the somatisation of knowledge and promotes a form of thinking-through-water, where understanding also means experiencing.

Understanding in order to inhabit: Ocean Literacy

The Ocean Literacy framework, promoted by UNESCO, defines the ocean as a global system and emphasises the importance of understanding the interdependent relationships between human societies and marine environments.¹⁹ This approach marks a major shift in ocean education: it is no longer just a matter of accumulating factual knowledge, but of developing a systemic understanding of the physical, biological and climatic processes that structure the ocean.

This perspective has led to the emergence of the Blue Curriculum, defined by UNESCO as “an innovative educational framework integrating ocean literacy into formal school curricula to deepen learners’ understanding of the ocean’s vital role”.²⁰ This term is used in a global movement promoted in particular by UNESCO’s Intergovernmental Oceanographic Commission, which encourages the cross-curricular integration of Ocean Literacy into school programmes. Initiatives such as the Blue School Global Network embody this dynamic by offering interdisciplinary projects: “The Blue School Global Network links education and the ocean through hands-on, cross-subject projects, empowering students to become engaged in building a sustainable future”.²¹ In international education frameworks, the Blue Curriculum thus refers to an educational model centred on the ocean as a space for engaged learning, linking science, culture and citizenship.

However, while UNESCO has defined Ocean Literacy principles for primary and secondary education, no equivalent structured framework yet exists for higher education. This gap will probably be partly filled by a recent initiative: the United Nations University’s (UNU) Ocean & Coasts Programme, launched in 2026 to foster interdisci-

plinary collaboration and support the advancement of sustainable ocean governance. As a critical extension of Ocean Literacy, Blue pedagogy could open up space for reflection and pedagogical experimentation at the university level and for research-based teaching in which students are engaged in inquiry, critical analysis and knowledge production in dialogue with the latest advances in scientific research. Such an educational framework is not limited to the transmission of existing knowledge, but mobilises the cultural, historical, aesthetic and political dimensions of the ocean as objects of research in their own right, promoting the articulation between science, the humanities and creative practices.

Blue pedagogy by navigation units

Blue pedagogy benefits from being organised around blocks of hermeneutic skills, referred to here as navigation units. The term is not merely metaphorical. It proposes learning as movement, adjustment and orientation in an unstable environment, in which scientific, cultural and sensory knowledge are mobilised together rather than side by side. Each unit thus pursues a logic of active transdisciplinarity: not the juxtaposition of disciplines but the exploration of their boundaries, where knowledge is enacted in concrete situations and the ocean counts as an environment to be composed with.

Navigation units do not correspond to closed content, but to the ability to act, interpret and compose with the ocean as an environment. The progression across different units moves steadily from conceptual orientation to interpretation, from interpretation to embodied experimentation, and from experimentation to professional insertion. The trajectory should mirror the way a learner gradually becomes capable of navigating: first by naming the waters, then by reading them, then by inhabiting them, and finally by contributing to the institutions that govern them.

The opening navigation unit provides the theoretical orientation required to approach the ocean as a physical, biological and cultural system. Rather than the closed chapters of a textbook, the unit is structured around thematic constellations (circulation, biodiversity, depth, coastal dynamics, maritime imaginaries) through which

students acquire the basic concepts, vocabulary and analytical methods that recur throughout the programme. The reading of scientific articles is interleaved with historical and literary accounts, cartographic exercises and field observation. The aim is not encyclopaedic coverage but the capacity to situate a phenomenon within a set of relationships.

The second navigation unit cultivates interpretive skills: reading the ocean as a space of narratives, conflicts and memories. Students work with texts, images, archives and contemporary practices to understand how the sea has been represented, appropriated and disputed. The juxtaposition of discourses (scientific, literary, political, indigenous, etc.) reveals the multiplicity of claims on the marine world and the stakes of those competing uses. The wager underlying the unit is that conflicts over resources, conservation and heritage cannot be properly adjudicated without attending to the plurality of visions they implicate.

The third navigation unit shifts learning into the realm of physical engagement. Coastal immersions, on-board surveys, walks, swims, dives and surfing practices are treated not as extracurricular activities but as learning situations in their own right. The body becomes a cognitive instrument in dialogue with the conceptual tools acquired earlier (precisely the intuition Wacquant develops for a flesh-and-blood sociology in which knowing is sedimented in a trained and situated sensorium).²² Creative workshops (for instance, artist-led walks at sea, beach and foreshore writing sessions, underwater counter-mapping workshops) extend the same logic into the realm of sensory expression, opening experimentation with forms that articulate encounters between humans and non-humans.

The final navigation unit opens the professional passage. Students complete an internship connected to their project in organisations working across scientific journalism, museums and heritage, NGOs, ministries, local authorities and international bodies, as well as in research, education and the broader blue and polar economy (from naval, aeronautical and space industries to wind power, ports and submarine cables). The unit formalises the shift from learning about the ocean to acting within the institutions that shape its trajectories.

The logbook (transdisciplinary and skills-based navigation)

Running through all four units, a logbook accompanies each student across the programme. Conceived as a structuring pedagogical tool, it adopts a methodology inspired by Design Thinking. The logbook links the different approaches to the iterative phases of empathy, definition, ideation, prototyping and evaluation, and so becomes at once a record and a working space (a place where hypotheses, experiments and learning can be documented, revised and made visible). As a localised and evolving archive, it mixes scientific writing, literary fragments, sensory narratives, diagrams, sketches and annotations without imposing a hierarchy between them, enacting in miniature the crossing of knowledge regimes that defines the whole programme. It doubles as a skills portfolio, rendering legible the progressive acquisition of cross-disciplinary competences (critical thinking, creativity, collaboration, ocean literacy, the capacity to devise appropriate responses to ecological stakes). Iteration and reflexivity are built into its very form, which means that the act of keeping it is itself part of the pedagogy. Internship notes and field feedback converge within it, and from this convergence each learner assembles an individualised professional trajectory rooted in the contemporary challenges of the ocean and the aquatic worlds.

Opening

Blue pedagogy refers to a set of emerging practices and principles that use the ocean as a learning environment. It is based on an explicit pedagogical foundation (ocean-centred teaching, a systemic approach to marine environments and an assumed link between knowledge, action and responsibility) while drawing on an implicit conceptual framework based on the idea that we learn in an environment as much as from an object, that inhabiting it is as important as mastering it, and that knowledge engages the body as much as the intellect. In this sense, blue pedagogy fits within the critical framework of the Blue Humanities, which question the cultural, political and sensitive conditions of ocean knowledge production.

This pedagogical trajectory is also characterised by the coherence between its aims and its methods. Working by project, through successive iterations, accepting imbalance and uncertainty, amounts to aligning forms of learning with the very dynamics of the ocean. Beyond the transmission of established knowledge, it is about creating situations where understanding means navigating a complex system, adjusting one's assumptions, negotiating languages and experimenting with forms of relationship with the environment.

Steve Mentz defines the Blue Humanities as "an off-shore trajectory that places cultural history in an oceanic rather than terrestrial context."²³ This formulation invites an intellectual mode of navigation understood not merely as a metaphor but as an epistemic and experiential practice, one that recognizes the ocean as an active participant in the production of imaginaries and knowledge. The off-shore trajectory is a form of philosophical navigation, as Roberto Casati describes it in *Oceano. Una navigazione filosofica* (2022): a philosophical engagement with the sea as both a material and a conceptual environment.

In many respects, Mentz's notion of an offshore trajectory resonates with Michel Serres's conceptualization of the Northwest Passage.²⁴ For Serres, the Northwest Passage is not simply a geographical route but an epistemological crossing that enables connections among disciplines, forms of knowledge, and ways of inhabiting the world. Likewise, the offshore trajectory denotes a transversal movement across environmental, scientific, cultural, and political domains, privileging circulation, translation, and encounter over fixed disciplinary or conceptual boundaries. Adopting such an offshore perspective therefore entails a significant epistemological shift. It seeks to understand both the ecological processes that shape the ocean and the conditions that make it inhabitable as a shared commons, while critically examining competing narratives, governance regimes, and the power relations that structure human engagements with the marine environment.

From this perspective, blue pedagogy aims to train agile young professionals capable of working in complex scientific, environmental or cultural contexts, as well as citizens invested with ethical responsibility, capable of handling heterogeneous discourses, assessing the

issues at stake and acting as informed mediators between knowledge, environments and public spaces, echoing UNESCO's motto "One Planet, One Ocean".²⁵

Noter

- 1 Katherine M. Huber, Hayley G. Brazier, "Teaching the Ocean: Literature and History in the Study of the Sea", *ISLE: Interdisciplinary Studies in Literature and Environment* vol. 30 (2023:2), 262–282, <https://doi.org/10.1093/isle/isaa131>.
- 2 Natalya D. Gallo et al., "Universities and the UN Ocean Decade: A Vision for 2030 and Beyond", *ICES Journal of Marine Science* vol. 83 (2026:3), <https://doi.org/10.1093/icesjms/fsago24>.
- 3 Arnab Das, Manjusha CB, "Tracing the Depths: A Narrative Review on Blue Humanities and Oceanic Studies", *The Anthropocene Review* vol. 12 (2025:3), 526–541, <https://doi.org/10.1177/20530196251372128>; Serpil Oppermann, *Blue Humanities: Storied Waterscapes in the Anthropocene* (Cambridge: Cambridge University Press, 2023), <https://doi.org/10.1017/9781009393300>.
- 4 Fagner Carniel, Eliane Sebeika Rapchan, Flávio Leonel Abreu da Silveira, "Oceanizing Education: Anthropological Cartographies of the Sea", *Revista Brasileira de Educação* vol. 30 (2025), <https://doi.org/10.1590/s1413-24782025300053>; Oriol Batalla, "Inmersión", *Revista de Filosofía de la Universidad de Costa Rica* vol. 64 (2025:170), 13–30, <https://doi.org/10.15517/revfil.2025.2124>.
- 5 Carniel, Rapchan, Silveira, "Oceanizing Education"; Jeff Wescott, Richard B. King, Erin Bryant, "We Sail for Stories: Fifty Years of the Blue Humanities at Sea Education Association (SEA)", in *The Ocean, Blue Spaces and Outdoor Learning*, Mike Brown ed. (Abingdon: Routledge, 2024), 178–193, <https://doi.org/10.4324/9781003272496-15>.
- 6 Ana Beatriz Arminio Cardoso, Maria Rui Correia, J. A. Simões, "Blue Thinking: Human-Centered Design for Sustainability and the Blue Economy in Education", *AHFE International* vol. 200 (2026), <https://doi.org/10.54941/ahfe1007147>.
- 7 Astrida Neimanis, *Bodies of Water: Posthuman Feminist Phenomenology* (London: Bloomsbury, 2017), <https://doi.org/10.5040/9781501325295>.
- 8 Michel Serres, *Le Tiers-Instruit* (Paris: François Bourin, 1991). All translations from French are mine unless otherwise indicated.
- 9 Michel Serres, *Hermès V: Le passage du Nord-Ouest* (Paris: Éditions de Minuit, 1980).
- 10 Serres, *Hermès V: Le passage du Nord-Ouest*.
- 11 Michel Serres, *Les Cinq Sens: Philosophie des corps mêlés* (Paris: Grasset, 1985).
- 12 Serres, *Le Tiers-Instruit*.
- 13 Serres, *Les Cinq Sens*.
- 14 Frank Adloff, Loïc Wacquant, "For a Sociology of Flesh and Blood: Questions to Loïc Wacquant", in *Revealing Tacit Knowledge: Embodiment and Explication*, Frank Adloff, Katharina Gerund, David Kaldewey eds. (Bielefeld: transcript Verlag, 2015), 185–194, <https://doi.org/10.1515/transcript.9783839425169.185>.
- 15 Mark de Rond, Isaac Holeman, Jennifer Howard-Grenville, "Sensemaking from the Body: An Enactive Ethnography of Rowing the Amazon", *Academy of Management Journal* vol. 62 (2019:6), 1961–1988, <https://doi.org/10.5465/amj.2017.1417>.

- 16 Adloff, Wacquant, “For a Sociology of Flesh and Blood”.
- 17 Melody Jue, *Wild Blue Media: Thinking through Seawater* (Durham: Duke University Press, 2020); Søren Frank, *A Poetic History of the Oceans: Literature and Maritime Modernity* (Leiden: Brill, 2022), <https://doi.org/10.11163/9789004426702>.
- 18 Jue, *Wild Blue Media*.
- 19 UNESCO, “Ocean Literacy for All”, <https://oceanliteracy.unesco.org>. Retrieved 15-07-26.
- 20 UNESCO, “Ocean Literacy for All”.
- 21 UNESCO, “Ocean Literacy for All”.
- 22 Adloff, Wacquant, “For a Sociology of Flesh and Blood”.
- 23 Steve Mentz, “Blue Humanities”, in *Posthuman Glossary*, Rosi Braidotti, Maria Hlavajova eds. (London: Bloomsbury Academic, 2018), 69–71.
- 24 Serres, *Hermès V: Le passage du Nord-Ouest*.
- 25 UNESCO, *One Planet. One Ocean: The Intergovernmental Oceanographic Commission of UNESCO* (Paris: UNESCO, 2017).

SØREN FRANK

DYB TID OG VANDETS KREDSLØB



TFL 2026:1–2. BLÅ HUMANIORA

DOI: <https://doi.org/10.54797/tfl.v56i1-2.67387>

ISSN: 2001-094X

Copyright © 2026 Author(s). This is an open access article distributed under the terms of the Creative Commons CC-BY 4.0 License (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>)

For nogle år siden stod jeg, som jeg havde gjort så mange gange før, på Apostolou Pavlou i Athen og skuede op mod Akropolis og Parthenon. Templet har stået der i omkring 2.500 år, og under alle mine tidligere besøg i byen havde dette lange tidsrum og synet af Akropolis altid indgydt mig en vis ærefrygt. Det syntes at repræsentere en næsten ubegribelig tidslig udstrækning og gav mig en følelse af at indgå i en større fortælling. Men denne gang var min oplevelse anderledes. Det, der før havde virket svimlende langt, fremstod nu pludselig som overraskende kort. To og et halvt tusind år er ganske vist meget i menneskelig historie, men det er næsten intet i forhold til jordens tid.

Denne forskydning i skala – fra historisk til geologisk tid – er det, vi kalder dyb tid. Men den er vanskelig at begribe, netop fordi den overskrider de målestokke, vi mennesker normalt orienterer os efter. Spørgsmålet var, hvad der havde forandret sig i mig. Jeg er overbevist om, at mit arbejde med havets kulturhistorie og havets betydning for de klimaforandringer, der præger vores samtid, spillede en væsentlig rolle for min måde at betragte verden – og Akropolis – på. *Min tidslige skala havde udvidet sig.*

Havet er i denne sammenhæng ikke blot et element blandt andre, men et af de steder, hvor en sådan tidslighed træder frem, får form, konkretiseres. I havets sedimenter aflejres spor af tidligere klimaer og livsformer, og i dets bevægelser forbindes ellers adskilte regioner og processer. Havets tid er i vid udstrækning før-menneskelig og overskrider de historiske målestokke, der strukturerer vores forståelse af tid. Set i dette lys fremstår havet både som arkiv og bevægelse – som noget, der lagrer, og noget, der cirkulerer. Her krydser forskellige former for tid hinanden: lag og strøm, ophobning og forskydning.

Dyb tid

Begrebet dyb tid betegner i sin mest umiddelbare betydning de tidsrum, der ligger uden for menneskelig erfaring: millioner og milliarder af år, hvori jordens geologiske og klimatiske processer udfolder sig. Men dyb tid er ikke blot en kvantitativ størrelse. Den er også et erkendelsesproblem. Hvordan forestiller man sig en tidslighed, der overskrider alle menneskelige målestokke?

Her har Noah Heringman understreget, at dyb tid ikke alene er et spørgsmål om videnskabelig måling, men også om figuration, fortælling og forestilling. Dyb tid må, som han formulerer det, forstås som et "field of imagination"¹ – ikke fordi den er et rendyrket produkt af forestillingen, men fordi den kun bliver tilgængelig gennem billeder, metaforer og narrative former, der kan oversætte dens skala til noget, der kan erfares. Uden sådanne former ville dyb tid forblive en abstraktion, en række tal uden resonans. I lange perioder blev jordens historie netop fastholdt i sådanne tal – i korte, teologisk fastlagte kronologier, hvor dens tidslige udstrækning blev indpasset i menneskets egen målestok.

Samtidig vil jeg insistere på, at dyb tid betegner en temporalitet, der ligger før og uden for mennesket: en jordhistorie, der udfolder sig længe før livets fremkomst og sandsynligvis vil fortsætte uafhængigt af det. At dyb tid *kræver* forestilling, betyder ikke, at den er *skabt af* forestillingen. Den er også en materiel realitet, som tænkningen forsøger at tilnærme sig. Dyb tid er således både noget, der undrager sig menneskelig erfaring, og noget, der kun bliver tilgængeligt gennem menneskelige former.

Jordens tid

Ser man på geologiens historie, træder det tydeligt frem, at denne spænding fra begyndelsen er blevet artikuleret gennem forskellige måder at gøre jordens tid synlig og forståelig på. Allerede hos danske Nicolaus Steno (Nicolai Stenonis) fremtræder tiden som en orden i jorden selv: i lagene, hvor det nederste nødvendigvis er ældre end det øverste, og hvor fossile rester vidner om tidligere livsformer. Tid kan her ikke blot tænkes, men aflæses – som en struktur indlejret i mate-

rialet, formet af havets aflejringer og senere forskydninger og brud.² Men denne aflæsning er ikke umiddelbar: den forudsætter en fortolkning af spor, hvor det sete må oversættes til tid.

Hos James Hutton finder man en af de første formuleringer af en sådan tidslighed. I hans berømte udsagn er der ”no vestige of a beginning, – no prospect of an end”: jorden fremstår som et system af langsomme, cykliske processer – erosion, sedimentering og hævnning – der udfolder sig over næsten ubegribelige tidsrum.³ Jordens tid er hos Hutton ikke direkte synlig, men må udledes gennem tegn, lag og ræsonnement; den fremtræder som en slutning fra det sanselige til det, der ikke umiddelbart kan erfares. Denne opfattelse videreføres og systematiseres hos Charles Lyell, for hvem nutidens processer er nøglen til fortiden. Jordens historie fremstår her som resultatet af kontinuerlige, gradvise forandringer.⁴

Men denne gradualistiske model stod fra begyndelsen i spænding med en anden forståelse. Hos Georges Cuvier fremhæves i stedet bruddet: pludselige omvæltninger, masseudryddelser og ”des revolutions qui ont altéré la surface du globe” (revolutioner som har omformet jordens overflade), alt sammen processer, der radikalt omformer livets betingelser. Jordens historie er her ikke jævn, men diskontinuerlig.⁵

Disse to modeller – gradualisme og katastrofisme – er ikke blot konkurrerende videnskabelige hypoteser. De er også forskellige måder at organisere tid på, forskellige *narrative figurer* for at begribe det, der ellers unddrager sig erfaring. Som Stephen Jay Gould senere har vist, kan de forstås som grundlæggende tidslige metaforer: kontinuitet og brud, cyklus og retning.⁶

Det er netop denne figurative dimension, Noah Heringman søger at fremhæve i sin modhistorie til den klassiske fortælling om geologiens udvikling. Dyb tid opstår ikke pludseligt som et rent videnskabeligt faktum, men formes gennem et bredere felt af fortællinger, billeder og erkendelsesformer, der overskrider disciplinære grænser.⁷ Alligevel bør man fastholde, at disse figurer ikke er vilkårlige. De er forankret i en materiel virkelighed: i lagene, fossilerne, de geologiske spor, der vidner om en jordhistorie langt ældre end mennesket. Det er denne dobbelte forankring – i både *materiale* og *figur* – der gør dyb tid til et særligt begreb.

I dag er spændingen mellem gradualisme og katastrofe vendt tilbage i ny form. Som Jeremy Davies har argumenteret, må Antropocæn forstås ikke som et brud med jordens historie, men som en fortsættelse af dens egen urolige dynamik. Jordens klima og økosystemer har tidligere ændret sig ”swiftly and mightily”, ofte med drastiske konsekvenser for de livsformer, der beboede den.⁸ Det nye er ikke forandringen som sådan, men menneskets rolle i den. At vi i dag kan siges at leve i dyb tid, som Davies formulerer det, betyder i denne forstand ikke, at forskellen mellem menneskelig og geologisk tid ophæves, men at vores historiske situation må forstås i sammenhæng med tidligere planetære omvæltninger. *Det er en indsiggt, der forskyder krisen fra undtagelse til grundvilkår.*

Vand

Dyb tid bliver konkret ved at følge vandets bevægelser gennem jordens systemer. Hvor den geologiske tid ofte fremstår som en abstrakt skala, træder den her frem som et materielt kredsløb, der veksler mellem faste, flydende og gasagtige former: for eksempel som gletsjer, hav og tåge. Vand er ikke blot ét element blandt andre, men et medium, hvori jordens historie aflejres, cirkulerer og igen bringes i bevægelse.

Dette perspektiv ligger implicit i den stratigrafiske tænkning fra Nicolaus Steno og frem: lagene er ikke blot ordnet i tid, men dannet gennem aflejring, ofte i havet, hvor sedimenter langsomt ophobes og senere koagulerer til sten. Havet fungerer i denne forstand som et arkiv, hvor spor af tidligere klimaer og livsformer bevares. Men vandet er ikke kun arkiv; det er også en kraft, der omformer det, det selv har aflejret – gennem erosion, forskydning og gentagne kredsløb mellem fast og flydende form.

Som Elizabeth DeLoughrey har fremhævet, indtager havet en særlig position i denne sammenhæng. I både videnskabelige og kulturelle forestillinger associeres havet med såvel livets *oprindelse* som med vores forventelige *skæbne*: som det medium, hvori livet opstod, og som det element, der i dag mest tydeligt vidner om planetære forandringer i form af stigende havspejl.⁹ Havet forbinder i denne forstand klodens forskellige regioner – fra de smeltende iskapper til verdens kyster – og gør klimaforandringerne til et planetarisk fænomen.

Set i dette perspektiv fremstår gletsjere, nedbør og have ikke som adskilte systemer, men som forskellige tidslige tilstandsformer af vand, der bevæger sig gennem jordens kredsløb. Isen lagrer tid i sin langsomhed, regnen omsætter den i bevægelse, og oceanet akkumulerer dens spor. Det, der i én sammenhæng fremstår som fast og uforanderligt, viser sig i en anden som midlertidigt og flydende. Vandets kredsløb gør dermed ikke blot tid synlig, men destabiliserer selve forestillingen om stabilitet som norm.

Dyb tid er her ikke blot et spørgsmål om tidslig udstrækning, men om cirkulation. Den udfolder sig ikke kun i lag, men i strømme. Netop denne sammenhæng mellem forskellige former for vand og forskellige former for tid træder med særlig tydelighed frem i Johannes V. Jensens skildringer af jordens skiftende klimaer og landskaber i *Det tabte Land* (1919) og *Bræen* (1908), begge en del af storværket *Den lange Rejse* (1908-1922).

Istid

Hos Jensen udfolder dyb tid sig ikke som en abstrakt baggrund, men som en aktiv kraft, der former selve betingelserne for liv. I begyndelsen af *Det tabte Land* træder vi ind i en verden før mennesket, hvor det levende endnu ikke er differentieret mellem menneske og dyr, men udfolder sig som en del af et fælles stofligt og klimatisk betinget liv. Skildringen er forankret i en varm epoke før istiden, Pliocæn, hvor livet udfolder sig under betingelser, der endnu ikke er præget af den kulde, der senere skal omforme verden og livet i Norden.

I *Det tabte Land* beskriver Jensen, hvordan livet opstår i havet og gradvist bevæger sig ind på land: "Og da Havene var bleven svale, blev der Liv i dem, ud krøb Dyret, paa Jorden gærede det og gav Muld. Urter boledede med Solen og med Regnen, Ildens Fjende; heraf kom Skoven. Det var sket langsomt, i utalte Aldre".¹⁰ Her samles flere af de tråde, der kendetegner Jensens forståelse af dyb tid: livet opstår i vandet, bevæger sig gennem forskellige materielle former og indgår i et samspil mellem elementer – sol, regn, jord – over tidsrum, der langt overskrider menneskelig erfaring.

Det afgørende er imidlertid, at denne verden ikke består. I begyndelsen af *Bræen* mærkes en forandring, der ikke kan lokaliseres eller

forklares inden for menneskets erfaringshorisont: ”Noget laa i Luften, som Aar for Aar var bleven farligere og nu begyndte at true alt Levende”.¹¹ Kulden indfinder sig som en ubestemmelig kraft – ikke blot som temperatur, men som en omkalfatring af selve verdens og livets orden. Regnen tiltager, skoven bryder sammen, og det, der før syntes varigt, viser sig at være midlertidigt.

Det er i denne overgang – overgangen mellem Pliocæn og Pleistocæn for omkring 2,6 millioner år siden – at Jensens særlige form for dyb tid træder frem. Forandringen sker ikke som en pludselig katastrofe alene, men heller ikke udelukkende som en jævn udvikling. Den er både langsom og voldsom: en proces, der udfolder sig over generationer, men som samtidig opleves som en truende opløsning af det bestående.

Vandet er her den gennemgående forandringskraft – ikke som stabilt element, men som bevægelse mellem former: som regn, der nedbryder; som kulde, der binder; som den is, der træder frem som en egen kraft i landskabet. Sneen ”pressede paa sig selv og blev til en mægtig flydende Dejg af Is”, som skred ned fra fjeldene og fyldte dalene; bræen ”vædskede altid og frøs igen” og voksede, langsomt men uafvendeligt, idet den ”tog det ene Landskab efter det andet”.¹² Det, der fremstår som fast, viser sig her som bevægeligt, og det, der synes uforanderligt, som en proces. Bræen fortrænger selve jorden, søndermaler den og lægger den under sig. Forandringen kommer kun til syne, fordi Jensens fortæller løfter sig (og læseren) ud af de personbårne synsvinkler og i stedet anlægger et mytisk, overindividuel – ja vel nærmest artsligt – blik.

Hos Jensen er dyb tid således ikke blot noget, der kan aflæses i lagene, men noget, der erfares som en gradvis, men uafvendelig forskydning af verden og eksistensen, ”en Sprængning af selve Tilværelsen”.¹³ Det er ikke en historie om tilpasning til en stabil natur, men om tilpasning til en verden i vedvarende forandring.

Tøbrud

Hvis istiden hos Jensen fremtræder som ophobning og langsom forskydning, er tøbruddet dens modbillede: opløsning og accelereret cirkulation. Hvor bræen binder vandet og gør det til en tung, frem-

rykkende masse, sætter smeltningen det i bevægelse igen. Det, der var fast, bliver flydende; det, der syntes stabilt, opløses.

I *Bræen* beskrives denne overgang med en intensitet, der står i skarp kontrast til gletsjerens langsomme fremdrift: ”Det store Tøbrud funkledede i Solens Øje over Norden. Bræen var i brat Tilbagegang. [...] Det var ikke til at undres over, for Vejret som det var bleven kunde smelte Bjærgene. Det susede ned med Tordenskyll og varm Regn næsten uafbrudt. Hele Foraaret drog druknende Byger over Jorden, og derimellem brød Solen frem, saa smilende stærk, saa haabefuld”.¹⁴ Her skifter tiden tempo. Smeltningen er ikke en gradvis afvikling, men en proces, hvor flere kræfter virker samtidigt: sol, regn, varme. Vandet strømmer, falder, samler sig og bryder igennem.

Det er i denne fase, at vandets kredsløb træder tydeligst frem. Det, der var bundet i is, frigives og bevæger sig igen gennem landskabet – som regn, som smeltevand, som floder. Istidens fasthed opløses i en ny dynamik, hvor bevægelsen ikke længere er næsten umærkelig, men synlig, voldsom og gennemgribende. Hvor bræen arbejdede i den dybe tids langsomme register, arbejder tøbruddet i den selvsamme tids tempofyldte register.

Accelerationen ændrer også forholdet mellem menneske og omverden. Mennesket er ikke længere blot vidne til en langsom forskydning, det knap registrerer og da slet ikke forstår, men derimod indlejret i en strøm af vand og forandring. Som Jensen skriver, bliver Dreng ”halvt et Vandmenneske i de korte Syndflodssomme”.¹⁵ Formuleringen er præcis: mennesket formes af de elementære betingelser og trækkes ind i det kredsløb, det ikke behersker. Det er ikke herre over forandringen, men en del af den.

Det er netop denne temporale dobbelthed – langsom ophobning og pludselig acceleration – der også præger den antropocæne situation. Som Jeremy Davies præciserer, består opgaven ikke i at undslippe krisen eller genetablere en stabil ligevægt, men i at lære at leve i den: ”to live within the crisis” og samtidig forsøge at påvirke dens forløb.¹⁶ Krisen er ikke en undtagelsestilstand, en midlertidig afvigelse fra et tabt Paradis, men en varig betingelse for den verden, vi allerede lever i.

Hos Jensen er dette ikke en abstrakt indsigt, men en erfaret tilstand. *Det tabte Land* og *Bræen* sanseliggør, hvad det vil sige at leve

under sådanne betingelser: ikke efter forandringen, men midt i den. Set i det lys peger Jensens fremstilling også på litteraturens særlige mulighed. Den kan ikke stabilisere verden, men den kan træne en opmærksomhed over for tidens skiftende tempo og en sensibilitet over for de hydrologiske kredsløb, hvori forandringen udfolder sig. Den kan give form til en erfaring, som endnu ikke er fuldt begrebsliggjort: hvordan det er at leve i en verden, hvor grundlaget selv er i bevægelse.

Hos Jensen er tøbruddet derfor ikke blot en klimatisk episode, men en transformation af selve verdens tilstand. Det viser, hvordan de kræfter, der i istiden fremstod som langsomme og næsten ubevægelige, kan skifte tempo og træde frem som pludselige og gennemgribende. Dyb tid er her ikke kun langsom. Den rummer også faser af intens forandring.

Perspektiv

Set i et blå humaniora-perspektiv bliver det tydeligt, at dyb tid ikke blot er en geologisk kategori, men også en kulturel og æstetisk udfordring. At tænke med vand – som hav, som is, som regn – indebærer en forskydning fra stabile, landbaserede forestillinger om verden til en forståelse af tilværelsen som præget af bevægelse, kredsløb og ustabilitet. Vandet opløser faste grænser: mellem fortid og nutid, mellem natur og historie, mellem menneske og omverden.

Som Elizabeth DeLoughrey har fremhævet, fungerer havet netop som et sådant forbindelsesled, hvor lokale forandringer – smeltende iskapper, ændrede havstrømme – får globale konsekvenser. Havet gør det muligt at erfare det planetariske som noget konkret: som en bevægelse, der forbinder ellers adskilte steder og tider.

I denne sammenhæng kan Johannes V. Jensens mytiske fortællinger læses som en tidlig form for blå tænkning. De insisterer på, at mennesket ikke står uden for de processer, der former verden, men er indlejret i dem. De viser, hvordan liv udfolder sig i og gennem vandets kredsløb, og hvordan stabilitet altid er midlertidig. Dermed bidrager de til en forståelse af dyb tid, der ikke blot handler om fortidens længde, men om nutidens vilkår.

Afslutning

Dyb tid viser os, at menneskets historie ikke er målestokken for verden, men kun et tyndt lag i en langt større planetarisk sammenhæng. Denne erkendelse kan virke destabiliserende. Jo mindre vi kan overskue konsekvenserne af vores handlinger i dyb tid, desto større er kravet om tilbageholdenhed. Men den åbner også for en anden måde at forstå vores situation på.

Hvis vi, som Jeremy Davies foreslår, bør lære at leve i krisen, betyder det også, at vi må lære at tænke og sanse i andre tidslige skalaer. Her spiller litteraturen en afgørende rolle. Den kan ikke kontrollere de processer, der former verden, men den kan give dem form. Den kan gøre det muligt at erfare dyb tid – ikke som abstrakt viden, men som noget, der angår vores måde at være i verden på.

Hos Jensen bliver denne erfaring konkret. Gennem skildringer af istid og tøbrud, af hav og smeltevand, viser han en verden, hvor forandring ikke er undtagelsen, men reglen. At læse sådanne tekster er ikke blot at se tilbage i fortiden, men at øve sig i at leve med en fremtid, der allerede er i gang.

Noter

- 1 Noah Heringman, *Deep Time: A Literary History* (Princeton: Princeton University Press, 2023), 2.
- 2 Nicolai Stenonis, *De solido intra solidum naturaliter contento dissertationis prodromus* (Florentiæ, 1669).
- 3 James Hutton, *Theory of the Earth with Proofs and Illustrations*, bind 1 (London: Messrs Cadell, Jr. and Davies; William Creech, 1795), 200.
- 4 Charles Lyell, *Principles of Geology* (London: John Murray, 1830–33).
- 5 Georges Cuvier, "Discours préliminaire," i *Recherches sur les ossements fossiles de quadrupèdes*, bind 1 (Paris: Déterville, 1812), 38.
- 6 Stephen Jay Gould, *Time's Arrow, Time's Cycle: Myth and Metaphor in the Discovery of Geological Time* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1987).
- 7 Heringman, *Deep Time*, 9–10.
- 8 Jeremy Davies, *The Birth of the Anthropocene* (Oakland: University of California Press, 2016), 10.
- 9 Elizabeth DeLoughrey, *Allegories of the Anthropocene* (Durham: Duke University Press, 2019), 138.
- 10 Johannes V. Jensen, *Det tabte Land: Mennesket før Istiden* (København: Gyldendalske Boghandel Nordisk Forlag, 1919), 13.
- 11 Johannes V. Jensen, *Bræen: Myter om Istiden og det første Menneske* (Køben-

- havn: Gyldendalske Boghandel Nordisk Forlag, 1908), 8.
- 12 Jensen, *Bræen*, 73; 78; 78.
- 13 Jensen, *Bræen*, 15.
- 14 Jensen, *Bræen*, 215, 216.
- 15 Jensen, *Bræen*, 79.
- 16 Davies, *Birth of the Anthropocene*, 194.

SVEN ANDERS JOHANSSON

DET SISTA

Mary Shelleys *The Last Man*
och undergångens lockelse



TFL 2026:1-2

DOI: <https://doi.org/10.54797/tfl.v56i1-2.67388>

ISSN: 2001-094X

Copyright © 2026 Author(s). This is an open access article distributed
under the terms of the Creative Commons CC-BY 4.0 License
(<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>)

”[D]etta är den sista morgonen. Den sista! Lotte, jag förstår inte detta ord: den sista!”¹ Det är den unge Werther som formulerar sig så, i sin dagbok, i Goethes roman. Det är den sista dagen i hans liv, har han bestämt. Hans patetik kan kännas avlägsen, samtidigt som det är något i hans hållning som tvärtom framstår som högst aktuellt. Inte bara självupptagenheten, utan också föreställningen om *det sista*.

Under det senaste decenniet har figuren fått en mer dystopisk prägel, då den har förbundits med historien och mänskligheten i sin helhet. Resultatet är alltifrån apokalyptiska filmer (*The Last Boy*) och tv-serier (*The Last of us*), alarmistiska krönikor och böcker, till vetenskapliga utspel om ”sista chansen”. Det är naturligtvis en väldig skillnad på den enskilda individens död, och mänsklighetens eller jordens undergång, men frågan är om tankefiguren inte är den samma i båda fallen. Trenden är lätt att begripa – mot bakgrund av pandemi, demokrati i kris, krig och klimatförändringar – men också nödvändig att kritisera: är apokalypsen verkligen rätt lins för att beskriva och förstå dessa problem? Eller finns det något i sättet att rama in det rådande historiska, politiska, existentiella läget som kan ställa sig i vägen för en förståelse av situationens möjligheter?

Även om det finns en trend, är apokalypsen naturligtvis allt annat än ett nytt motiv. ”Apocalypse and the related themes are strikingly long-lived; and that is the first thing to say about them, although the second is that they change.” De långlivade men föränderliga apokalyptiska berättelserna är, konstaterar Frank Kermode, en del av vårt sätt att skapa mening i och om världen.² På så vis, menar han, är skillnaderna mindre viktiga än släktskapen mellan de fiktiva versionerna och de teologiska eller, kan man tillägga, politiska. Ja, frågan

är om föreställningen om undergången, slutet och det sista inte är litterärt – snarare än politiskt eller vetenskapligt – motiverad.

Syftet i den här essän är att närma sig den frågan från olika håll, men primärt via Marys Shelleys roman *The Last man* (1826), som alltså fyller tvåhundra år i år, översatt till svenska som *Den sista människan* 2019. Få romaner spelar i så hög grad på idén om *det sista* som denna. Två hundra år efter publiceringen bär den därför på en underlig kombination av aktualitet och otidsenlighet.

*

Shelleys roman, hävdade litteraturvetaren Barbara Johnson, är ”one of the first versions of the idea – which has become so commonplace in our atomic age – of the total extinction of the human species.”³ Det rör sig om en ganska lång roman, vars handling utspelar sig i en tänkt framtid, mellan 2073 och 2100. Huvudpersonen Lionel Verney, upp-vuxen som en enkel fåraherde i Skottland, hamnar genom vänskapen med prins Adrian, son till Englands sista kung, i maktens centrum. Runt de båda vännerna finns Lionels syster Perdita och Adrians syster Idris, som så småningom blir Lionels älskade. En annan centralgestalt är den demoniske Lord Raymond – poet, politiker, förförare och krigare i en och samma person. Han gifter sig med Perdita, men bedrar henne med den grekiska prinsessan Evadne, som Adrian i sin tur är olyckligt kär i. Den komplicerade intrigen är fylld av hjältemod och svek, passion och karriärism, av barn som dör, kungar som abdikerar och män som drar ut i krig för att slippa de äktenskapliga bekymren.

Halvvägs in i romanen bryter en dödlig pandemi ut. Den smyger sig liksom på, först utan större dramatik. När grekerna under kriget mot turkarna ockuperar Konstantinopel, och till sist intar staden, är hela befolkningen redan död i pesten. Därefter sprider den sig över världen. Hela befolkningar utplånas, inget botemedel finns i sikte, även om engelsmännen länge verkar vara relativt förskonade på sitt örike. Men så småningom drabbas även England, och till sist är det, som av en händelse, bara spillrorna av romanens huvudpersoner som återstår: Adrian, Lionel och Clara, Perditas och Raymonds dotter. Vid det laget har de övergivit England och det bekväma slottet Windsor för kontinenten – Frankrike, Schweiz, Italien – i ett försök att fly

smittan. Men när Adrian och Clara drunknar i en seglingsolycka i Adriatiska havet blir Lionel ensam kvar. Han tar sig till Rom, där han efter att ha blickat ut över den öde staden från Peterskyrkans kupol, med en hund som sällskap ger sig iväg söderut längs kusten i en båt, i jakt på en möjlig överlevande. Och där slutar romanen, med den sista människan och hans hund som sällskap.

Någon särskilt lyckad roman är *Den sista människan* inte. Den är alldeles för lång, och trots längden lyckas den aldrig riktigt blåsa liv i sina karaktärer.⁴ Inte ens konflikterna mellan dem blir särskilt intressanta. Strebern Lord Raymond framstår ett tag som en diabolisk, motsägelsefull och intressant figur – sliten mellan två olika kvinnor och mellan en politisk karriär och ett tillbakadraget liv – men då förpassas han ut ur handlingen, i grekisk exil där han så småningom dör som krigshjälte. Att romanen är en framtidsvision är lätt att glömma bort. Eftersom allting är som på Shelleys tid – klassamhället är intakt, häst och vagn och segelfartyg är de självklara fortskaffningsmedlen, Grekland och Turkiet ligger i krig – blir det en roman om 1800-talet snarare än om 2000-talet.

Men en fördel med att läsa gamla romaner är att det misslyckade, tack vare distansen, kan förvandlas till något intressant. Medan det lyckade faller in i och bekräftar det mönster och de ideal som vi befinner oss inom, öppnar sig det konstiga och misslyckade mot något annat, något som uppenbarligen också fanns där vid sidan av det som har traderats, framhävts och proklamerats, ibland till leda. Det misslyckade bär kort sagt på *det andra*: det latent, undanträngda, öönskade, okända – men kanske också det potentiellt öppnande. Det är så mycket i *Den sista människan* som, för en romanläsare 2025, är konstigt, ologiskt, skevt. Huvudpersonernas agerande inte minst. Vad är egentligen poängen med att ge sig ut på alla dessa komplicerade resor, mitt under en förfärlig pandemi? Hur kommer det sig att basala behov – som tillgång till vatten, mat, värme, bostäder, kommunikationsmedel – aldrig verkar vara ett problem, ens när hela världens befolkning är nästan utplånad? ”[F]ood just somehow always seems to be available for the survivors” som Lauren Cameron konstaterar.⁵

Det är också något med den övergripande stämningen – människornas inställning till pandemin och den rådande situationen – som är underligt obekymrat trots det fasansfulla nödläget. Det råder ald-

rig desperation, på sin höjd melankoli. Hur kan karaktärerna ta den katastrofala utvecklingen med sådan ro? ”Efter en vecka i Dijon, tills ytterligare trettio människor hade övergivit de allt glesare leden av levande, fortsatte vi mot Genève. Vid middagstid den andra dagen kom vi till Jurabergens fot. Här stannade vi under middagstidens hetta.”⁶ Det är som om berättarjaget skildrade en lång, drömsk semester; en aristokratisk Grand Tour på undergångens rand. Att deras skara decimeras dagligen är inte mycket att orda om. Som om det fanns ett avstånd eller en glasskiva mellan de händelser som registreras och reaktionerna på dem.

Ett sätt att förhålla sig till detta avstånd är att läsa romanen allegoriskt. Och i viss mån öppnar sig romanen mot en sådan läsning, inte minst när det gäller själva pesten: det är från turkarna den kommer, och England är den plats som är mest förskonad. Överklassen verkar mindre mottaglig, och allra minst mottaglig är Lionel, som till sist förefaller immun. Pandemin framstår med andra ord som en vision av hur de goda människorna i imperiets hjärta (Windsor, London) hotas av det Andra, som förblir ansiktslöst och främmande, men samtidigt med ganska tydliga konturer (underklassen, det icke-europeiska, naturen, demokratin). Rädslan är eurocentrisk, individualistisk, aristokratisk, nostalgisk. Hotet: framtiden.

✱

Barbara Johnson är inte ensam om att betrakta *Den sista människan* som början på något nytt. Statsvetaren Eileen M. Hunt hävdar, i sin bok *The First Last Man*, på snarlikt vis att Shelleys roman inviger en ny typ av postapokalyptisk berättelse: ”It is to Shelley that we owe the diverse evolution of the modern existential, dystopian, and postapocalyptic literary traditions – especially the hopeful feminist outlooks of Atwood, Butler, and Mandel”.⁷ Oavsett om man ger dem rätt, eller invänder att de ger Shelley för stor betydelse, så stämmer det att hennes dystopiska roman pekar fram mot en typ av historier och scenarier som är ytterst populära idag. Men det gör bara frågan än mer pockande: hur ska bokens apokalyptiska tendens tolkas och värderas? Är den, till att börja med, verkligen så hoppfull och feministisk som Hunt gör gällande? Hennes tolkning rör inte minst

bokens slut: "The unexpectedly hopeful ending of *The Last Man* suggests that all disasters – however threatening to particular individuals or countries – are ultimately about humanity's responsibility to the world as a whole". Romanen visar, menar Hunt, "how personal change in response to conflict and disaster can lead to global change".⁸ Det är en läsning som ligger helt i linje med den ideologi som varit dominerande i västvärlden efter säg murens fall (fram till det senaste decenniets antidemokratiska vindkantring får man kanske tillägga): individen kan alltid göra skillnad. Systemet däremot, vare sig kan eller bör förändras – det är genom den enskildes val ("personal change"), inom den fria marknadens ramar, som "utmaningarna" ska tacklas.

Men är denna hoppfullhet verkligen en del av romanen, eller bara av Hunts tolkning? Säger inte romanen snarare, och ganska övertygande, att alla mänskliga handlingar är meningslösa? Drivs den inte av en mörk längtan efter slutet? Intressant i det perspektivet är litteraturhistorikern Lauren Camerons tes att *Den sista människan* i själva verket är ett svar på Thomas Malthus inflytelserika *An Essay on the Principle of Population* (1798), som i sin tur var en replik på William Godwins (det vill säga Shelleys far) *Enquiry Concerning Political Justice* (1793). Och i den kontroversen ställer sig Shelley delvis på Malthus sida: precis som Malthus betraktar hon lidandet som en ofrånkomlig del av alla civilisationer. Som allt liv är även människan underställd naturens lagar. Men till skillnad från Malthus tror inte Shelley på någon gudomlig plan.⁹

Camerons argumentation för Malthus avgörande betydelse för Shelleys roman är inte helt övertygande (framförallt för att det framstår som besvärande reduktivt att läsa en roman som ett debattinlägg, och osannolikt krångligt att skriva ett debattinlägg i romanform), men hon har rätt i att *Den sista människan* näppeligen framhäver den enskildes makt som Hunt anser, snarare då diverse begränsningar – "of human potential, of singular perspective, of theoretical frameworks".¹⁰ Men dessa motstridiga uppfattningar svarar ändå mot något motsägelsefullt i romanens bild av ansvar, frihet och agens. Om huvudpersonernas tillvaro har något semesterlikt över sig, så är det också något uppskruvat och överspant över deras beteende. Framförallt är det påfallande hur missriktade alla ansträngningar

och ambitioner är: att kriga i Grekland och intrigera i det brittiska parlamentet. Att överge det bekväma Windsor för kontinenten. Åka hem igen. Ta sig till Paris, Genève, Italien... Man flänger runt, rycker fram, retirerar, utan att det gör någon skillnad. Någon ger sig in i politiken, men pesten låter sig inte hejdas av politiska beslut. Eller också är det politiken som förefaller märkligt ointresserad av pesten. ”The warmonger Raymond, the popular candidate Ryland, the aristocrat Adrian, the anarchist Irish, and the entirely independent Lionel all fail to govern effectively and to protect themselves and their subjects.”¹¹ Bitvis blir boken av de skälen ofrivilligt komisk – i kontrasten mellan undergångsmotivet och den aristokratiska aningslösheten – inte bara på innehållets nivå utan också i berättandet. För även det rullar på, i samma lätt bedövade tonfall, som om inget hade hänt.

Men kanske är det just i det avseendet boken är som mest aktuell: som en bild av de mänskliga ansträngningarnas missriktade karaktär. Eller om man vänder på saken: som ett uppenbarande av den underliga kontrasten mellan alarmism och samtidig välmåga. Eller för att vrida på perspektivet ännu ett steg: som en skildring av svårigheten att ta sig ur bedövningen. Tvärtemot Hunt menar jag alltså att romanens sensmoral är att personliga val, individuella handlingar, subjektiva infall inte påverkar den större utvecklingen. Saker händer bortom individernas kontroll. Även de mer kollektiva projekten – krig och politiska strider, storslagna planer och hjältemodiga ambitioner – framstår också som besynnerligt lönlösa. Inget gör någon skillnad. Onekligen ett dystert budskap. Men är det inte just så vår egen tids krishantering ser ut? Det kanske låter pessimistiskt, men är det inte bättre än motsatsen: det falska hoppet?

Hunts hoppfulla tolkning – eller snarare projicering – är alltså inte särskilt övertygande. Det är däremot hennes argumentation för att *Den sista människan* är en nyckelroman, där hela persongalleriet representerar någon i Mary Shelleys eget liv: Lionel är Mary själv, medan Adrian står för hennes make Percy Bysshe Shelley, som dog i en seglingsolycka i Italien. Lord Raymond är Lord Byron. Och så vidare. Det intressanta är att denna strikt biografiska läsart också kastar nytt ljus över undergångsmotivet. Grunden för Hunts nyckelromans-tolkning är en läsning av Shelleys sorgedagbok, skriven efter makens död 1822. ”In a sort of self-quarantine, she avoided

society because of malicious gossip about her marriage to Percy” skriver Hunt.¹² Efter flera år i Italien flyttar hon hem till England ett år senare. 1824 skriver hon i dagboken om sin ensamhet: ”alone – deserted by the few I knew – disdained – insulted”. Att hon kände sig ensam och var deprimerad var inte så konstigt: det var inte bara maken som dog, utan också, under en kort tid, tre av hennes barn, hennes halvsyster, hennes makes exfru, vännen Lord Byron, med flera. För Hunt är parallellen mot den bakgrunden uppenbar: ”Like the hero of her novel-in-progress, Lionel Verney, she too was a last person”.¹³ I det perspektivet är föreställningen om *en sista människa* inte så mycket en följd av en historisk kris för mänskligheten, som en konkret gestaltning av djupt personlig olycka. Om Mary Shelley identifierade sig med världens sista människa var det inte för att världen var på väg att gå under, utan för att det var just så ensam hon kände sig i denna värld. Kanske *ville* hon rent av att den skulle gå under.

Detta leder till en lätt provocerande tanke: är det kanske på samma sätt med dagens undergångsskildringar och domedagsretorik? Att de är depressiva uttryck för en *subjektiv* belägenhet, snarare än adekvata tolkningar av en objektiv historisk situation?

*

Det sägs ibland att vi lever i den sjätte artutrotningens tid.¹⁴ Och när en art försvinner bör det rimligen finnas ett exemplar som är det allra sista. Fast hur skulle *det* exemplaret kunna veta det? Som Barbara Johnson formulerar frågan, i sin essä om Shelleys roman: ”what would be the relation between the last representative of the human race and the end of man?”¹⁵ Problemet är både filosofiskt och narratologiskt: det handlar både om ifall det går att vara människa om det inte finns några medmänniskor. Förutsätter inte den enskilda människans självbild en större Mänsklighet? Men det handlar också om ifall det går att berätta Slutet i radikal mening. Går det att befinna sig i den belägenheten – vara den sista – och samtidigt kommunicera den? Kräver inte berättandet en position bortom slutet? Idén om den sista människans perspektiv verkar kort sagt implicera en dubbel omöjlighet. Johnson gav problemet en koncis beskrivning vid en konferens 1980: ”To write the end (the end of the book, or the human’s

end) is manifestly an impossible task. The end cannot (and cannot but) be written”.¹⁶ Slutet kan inte skrivas – men det kan heller inte undvikas. Den paradoxen bär på ett slags sanning om vår tid.

Men om vi ska dröja vid Shelleys roman så är detta den mest centrala av alla underligheter i *Den sista människan*: varför tror Lionel egentligen att han är den sista människan? Varifrån kommer denna exceptionalistiska tanke? Hur kommer det sig att den lilla gruppen, som rör sig ner genom ett pesthärjat Europa, utesluter möjligheten att det finns andra människor kvar, på andra delar av jordklotet? Ett svar: det gör de inte. De verkar visserligen ta för givet att just de är de sista – det är den rådande stämningen, den självklara brittiska självöverskattning som romanen reproducerar – men då och då uppstår ett hopp (som lika snabbt försvinner) om att det kanske kan finnas någon mer, någon annanstans. Men frågan kvarstår likväl: varför tror *berättaren* då att Lionel & Co är de sista? Varför heter romanen det den heter? På vilka grunder bygger dess föreställning om den sista? Varifrån kommer den?

Känslan av att vara ensam kvar förutsätter, som sagt, en förlorad Gemenskap; känslan av att vara den allra sista människan förutsätter en försvunnen Mänsklighet. Men fanns den någonsin, den där Mänskligheten? Eller finns den bara i efterhand, som en föreställning i den deprimerades medvetande? De frågorna relaterar till Maurice Blanchots nedmontering av idén om en hotande apokalyps: den förutsätter en mänsklig helhet som aldrig har existerat. Därför kan apokalypsen bara vara en besvikelse.¹⁷ Och ändå är det, som bekant, en föreställning som inte bara tar stor plats i dagens populärkultur, utan också formar mycket av dagens politik. Men om det nu är en falsk idé, en romantisk idé som vi vårdar och sprider, inte för att den uppenbarar något eller bär på någon sanning, utan för att den tvärtom hjälper till att hålla oss kvar i de föreställningar som lett fram till katastrofen...?

På så vis är den också sammanvävd med en viss typ av subjekt, en viss hjälte. Litteraturvetaren Maria Löfgren beskriver *Den sista människan* som en roman om mannen och maskulinitetens villkor. ”Genom att kombinera bildningsroman med kärleksroman, äktenskapsroman, äventyrsroman och krigsroman kan berättelsen studera mannen i sin helhet.”¹⁸ Hennes läsning ligger i linje med Johnsons,

även om Johnson ser en mer aporetisk figur: för henne är *The Last Man* en berättelse om den västerländske mannen, sliten mellan sorg och dekonstruktion. Den moderna litteraturen börjar, konstaterar hon, när Lionel Verney i romanens slut lämnar Rom, utan att veta vilket språk han ska tala, eftersom det inte finns någon mottagare.¹⁹ "In a certain sense, the story of the end interests only the dead. For to the living, what matters isn't the end, but the future perfect."²⁰

Johnsons iakttagelse pekar alltså ut en öppning mot något *annat*, bortom mannen, människan, bildningen, humanismen, eurocentrismen, ensamheten och undergångsfascinationen. För det är ju så det slutar: efter att ha ristat in året för mänsklighetens död på Peterskyrkan ger sig Lionel iväg, i sällskap med en hund, ut på havet. Hur viktig är, i det läget, gränsen mellan människa och djur? Har inte det som förenar dem blivit viktigare än det som skiljer dem? Ja, äger kategorierna "människa" och "djur" längre någon mening, om nu Lionel verkligen är ensam kvar?

*

Motivet En sista människa med sin hund återkommer i Michel Houellebecqs roman *Refug*. "Jag befinner mig i en telefonhytt efter världens undergång. Jag kan ringa hur många samtal jag vill, det finns inga begränsningar. Det går inte att avgöra om det finns andra överlevande eller om mina samtal bara är en sinnesförvirrande monolog."²¹

Det postapokalyptiska scenariot låter som en mardröm, men är det inte snarare en perverterad önskedröm i en individualistisk kapitalism utan utsida och utan slut? Utopin: att få slippa dom andra. Det är det inverterade självmordet: världen går under, individen överlever.

*

Enligt religionshistorikern Anders Hultgård är det mindre vanligt med myter om *världens* undergång, än myter om individen efter döden. Inom judendom, kristendom och iranska religioner utvecklades visserligen en kosmisk eskatologi, men de framstår som undantag. "In other religions [...] the idea about the end of the world – to the extent that it existed – was not such an important part of their traditions."²²

Världens undergång har med andra ord inte alltid varit någon självklar del av den mänskliga föreställningsvärlden. Den skandinaviska ragnarökmyten, som Hultgårds bok handlar om, hade sitt ursprung i förkristna föreställningar, och återfinns i texter tillkomna från 900- till 1200-talet. Redan på 1300-talet hade myten fått en mer litterär karaktär, som något tillhörande det förgångna.

Men har inte något förändrats i det avseendet? Idag har undergångsberättelserna återigen blivit politiska. Rättare sagt: undergångsmyterna har i allt högre grad kommit att invadera och forma förståelsen av oss själva, inte bara på individuell nivå, utan också på samhällets. Som Horace Engdahl har påpekat finns det ett paradoxalt inslag av njutning i denna föreställning: "Ju större katastrof, desto hungrigare flockas vi framför TV-skärmarna. Det är inte verkligheten utan vårt begär efter undergång som färgar massmedierna svarta och får oss att tro att vi lever vid randen av en avgrund."²³

I Mircea Cărtărescus roman *Nostalgia* finns ett elegant botemedel mot den sortens apokalyptiska begär. En man breder hysteriskt ut sig om atombombshotet, om ryssarna, amerikanerna, och så vidare. "Här kommer att bli hekatomber! Det kommer att bli en mardröm, fattar du inte det!" Den han vänder sig till är Jegor, som tyst tar fram ett gammalt fotoalbum.

Bilderna föreställde glada kvinnor i underliga frisyrer och armarna om varandras axlar. Somliga var utklädda i folkdräkter, barnen i sjömanskostymer, grupper i artonhundrataletskläder, herrar med långa mustascher och cylinderhatt, damer i långa klänningar med pösande turnyrer och hattar med band knutna under hakan, officerare som hade sabel i bältet eller stödde sig på bajonettförsedda gevär [...] "Och du talar om atombomben som massförstörelse! Här är mitt svar. Titta i det här gamla albumet från artonhundratalet. Här ser du mitt svar på världens och historiens alla problem. Titta på de här människorna, de här flickorna, barnen på de här bilderna. I dag är de döda allihop, varenda en. Inte en enda av alla de människor som föddes för hundrafemtio år sen lever i dag. Vad är kärnvapnen mot det här, mot tiden som utrotar alla intill sista man?"²⁴

Vad är det egentligen han vill ha sagt med sitt fotoalbum? Att det under vännens rädsla för atombomben – liksom under vår tids

klimatångest, kan man tillägga – finns en paradoxal outtalad och omedveten tro på evigt liv, en glömska av livets villkor: att det alltid har ett slut. Och att detta massförstörelsevapen, ”tiden”, på så vis är det enda som verkligen utplånar alla, ”intill sista man”. Undergången är livet självt; vi är alla den sista.

*

Ett barn var ensamt i hela världen. Alla hans anhöriga och alla hans vänner hade upptagits. Snö hade fallit länge, och övertäckt allt med sitt vita täcke. På jorden fanns ingen enda människa mer än detta barn. Alfild Hedman var död, Sven Hedman var död, bussen med Marklin som chaufför hade stannat för alltid, ingen post kom, det gröna huset stod tomt. Alla var uppryckta. I hela världen fanns endast ett barn efterlämnat. Det var jag. Jag var den allra siste.²⁵

Det är i *Kapten Nemos bibliotek* av Per Olov Enquist denna vision finns. Det sista barnet är ensamt kvar eftersom de andra är upptagna, det vill säga ”uppryckta”. Jaget, en tioårig pojke, är ensam kvar i världen, och han är kvar för att han har en uppgift: att hjälpa den sex år äldre Eeva-Lisa som är gravid, men just nu, mitt i vinternatten, håller på att få missfall. Och han tar emot henne, hjälper henne, men det slutar ändå illa. Fostret är dött, och även Eeva-Lisa dör, mellan jagets händer.

I realiteten är han naturligtvis inte den sista människan, men i den belägenhet de befinner sig är det en rimlig bild, en trovärdig känsla: ”Det var så, att den natten var jag den allra siste i världen, alla var upptagna, Sven Hedman var upptagen också, ljuden var bara vil-lospår. Det var alldeles tomt på folk. Jag var ensam, och det fanns inga välgörare, bara jag själv.”²⁶ Det finns en starkt antireligiös udd i denna scen. Mot kristendomens syndamedvetande som gör flickans graviditet till något som till varje pris måste döljas. Mot upptagenheten av livet efter detta, på bekostnad av allt världsligt.

Men på samma gång finns det en öppning mot en annan räddande apparat i Enquists roman: litteraturen. Det är ”Kapten Nemo” som har förberett berättarjaget på situationen genom att berätta om det sista barnet för honom. Eller om man så vill, med en mer nyktert

tolkande blick: det är jaget självt som, med fantasins hjälp, skapar bilden av sig själv som den utvalde hjälten, det kvarlämnade barnet med ett uppdrag. Det är ett sätt – analogt med religionen – att rationalisera den egna utsattheten, att göra det lättare att ta sig igenom dilemmat. Bra eller dåligt, men det är *ett sätt*, en metod. Kanske, sägs det precis före det senaste citatet, borde han ha väckt sin pappa och bett om hjälp – i efterhand låter det sig sägas. Men i stunden var han ensam, det sista barnet, hänvisad till fiktionen för att orka med verkligheten.

*

Den sista dagen, den sista människan, det sista ögonblicket, den sista chansen, det sista andetaget – i själva verket var statusen aldrig så exklusiv, gränserna inte så tydliga, överblicken inte så fullständig som upphöjandet av dem till Det Sista indikerade. Det kommer alltid ännu en dag, fler varelser, andra varianter, nya möjligheter, fler romanhjältar. Allt fortsätter

Inte för Werther, kan man invända. För honom var det ju verkligen den sista morgonen. Bakom det faktumet ligger hans beslut, som går ut på att bevara den olyckliga kärleken, att föreviga bandet till Lotte genom självmordet. Det är därför hans utropande – eller instiftande – av ”Den sista!” framstår som mer triumfatoriskt än deprimerat. Det finns en släktskap mellan hans självupptagna akt och vår tids undergångsrädsla: när något utnämns till det sista är det alltid för att det finns en önskan om status quo, en rädsla för det framtida. Eller som geografen Erik Swyngedouw formulerar det: ”This pull of a catastrophe-to-come reinforces at the same time our libidinal attachment to the present status quo, not only as a normalized condition, but as one that needs to be preserved, cherished and ’sustained’.”²⁷ Det är av det skälet undergångsromanen är implicit konservativ: dess begär är alltid bakåtriktat, mot något i det förflutna. Men det som finns bakom oss är ju den ordning som ledde fram till den rådande krisen. På så vis hålls vi kvar i det rådande, besatta av fantasin om dess slut. Det är antitesen till den historiesyn Walter Benjamin når fram till i sina ”Historiefilosofiska teser”: idén om en nutid där skärvor av den messianska tiden finns insprängda.²⁸

Under en diskussion om Shelleys roman påpekade Barbara Johnson som sagt att det inte går att skriva slutet, men heller inte undgå att skriva det. Oundvikligheten är kanske enklast att förstå: varje skrivet vittnesmål bär på ett slut, skapar ett slut, så till vida att skriften naglar fast den levda erfarenheten. Men själva vittnesmålet implicerar ju samtidigt att slutet följdes av någon som bevittande det – det är därför det inte kan skrivas. Vittnesmålet motbevisar sig självt: trots allt var det som bevittnades inte slutet. När slutet verkligen inträder finns det ingen förmedling. Eller med Shoshana Felmans mer konkreta tolkning av Johnsons formulering: "when the end arrives, it is no longer possible to write it: there is no force left in the weakened body, no final breath with which to write the book's end."²⁹ Vittnesmålet om slutet är en självmotsägelse. Vilket också är en tänkbar förklaring till dess lockelse: eftersom det är en omöjlighet är det litteraturens uppgift att realisera det.

I det perspektivet är idén om Det sista först och främst en romantisk fantasi, en litterär produkt som fortsätter att fångsla oss, idag kanske mer än någonsin. En mer närliggande förklaring till dess popularitet idag är naturligtvis klimatfrågans laddning. Eller snarare: benägenheten att betrakta den globala uppvärmningen ur Hollywoods konservativa perspektiv.

Kanske har figurens popularitet också att göra med digitaliseringens avancemang: den digitala medieringen har drivits så långt att den tycks (naturligtvis är det en illusion) sakna utsida. På så vis är det som om inget någonsin tar slut, inget kan stängas av, allt är alltid redan medierat, premedierat, remedierat. Inget är ursprungligt, inget slutgiltigt. I ett sådant system blir suget efter det autentiska och det sista desto större. Eftersom det är just det som inte längre kan erbjudas.

Men Shelleys roman – det är det som gör den intressant idag – pekar mot en aspekt som med fördel kan kombineras med de andra förklaringarna: undergångsstämningar handlar inte om objektiva omständigheter, utan om ett subjektivt tillstånd, en depression. Ja, kanske är det rent av alltid så: utgångspunkten är alltid subjektiv. Jaget som räds och kittlas av möjligheten att vara den sista.

Men något fortsätter alltid. Varje händelse, varje gräns är, som George Eliot skriver i efterskriften till *Middlemarch* (på sätt och vis *Den sista människans* motpol) ”en början likaväl som ett slut”. Hur man bemöter det – som det sista, eller det första? – är en fråga om attityd. ”Varje kris känns slutgiltig helt enkelt för att den är ny. Det sägs att de äldsta invånarna i Peru aldrig upphör att bli skrämda av jordbävningarna, och det beror nog på att de ser längre än till varje enskild stöt och vet att det kommer många fler.”³⁰

Noter

- 1 J.W. von Goethe, *Den unge Werthers lidanden*, övers. Linda Östergaard, Stockholm: Bokförlaget Faethon, 2024, s. 160.
- 2 Frank Kermode, *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction*, New York: Oxford University Press, 1967, s. 28 f.
- 3 Barbara Johnson, ”The Last Man”, *A Life with Mary Shelley*, Stanford: Stanford University Press 2014, s. 4.
- 4 Mottagandet i samtiden var heller inte positivt. Romanen beskrevs som ”a decided failure” i *Monthly Review*, och kritiserades genomgående för att vara alltför lång, alltför utsmyckad och, i *Literary Gazette*, för ”a sickening repetition of horrors”. Se ”Introductory Note”, i Mary Shelley, *The Novels and Selected Works of Mary Shelley*, vol. 4, red. Jane Blumberg & Nora Crook, London: Pickering & Chatto, 1996, s. xiv.
- 5 Lauren Cameron, ”Mary Shelley’s Malthusian Objections in *The Last Man*”, *Nineteenth-Century Literature*, vol. 67, nr 2, 2012, s. 191.
- 6 Mary Shelley, *Den sista människan*, övers. Erik Carlquist, Umeå: Bokförlaget h:ström, 2019, s. 459. (Mary Shelley, *The Last Man*, i *The Novels and Selected Works of Mary Shelley*, vol. 4, red. Jane Blumberg & Nora Crook, London: Pickering & Chatto, 1996, s. 322.)
- 7 Eileen M. Hunt, *The First Last Man: Mary Shelley and the Postapocalyptic Imagination*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2024, s. 147.
- 8 Hunt, s. ix, 115.
- 9 Cameron, s. 178.
- 10 Cameron, s. 202.
- 11 Cameron, s. 182.
- 12 Hunt, s. 67.
- 13 Hunt, s. 59.
- 14 Elizabeth Kolbert, *The Sixth Extinction: An Unnatural History*, New York: Henry Holt & Co, 2014.
- 15 Johnson, s. 3.
- 16 Citerat ur Shoshana Felman, ”Afterword: Barbara Johnson’s Last Book”, i Johnson, *A Life with Mary Shelley*, a.a., s. 149.
- 17 Maurice Blanchot, ”L’Apocalypse déçoit”, *L’amitié*, Paris: Éditions Gallimard, 1971.
- 18 Maria Löfgren, ”Efterord”, i Mary Shelley, *Den sista människan*, Umeå: h:ström, 2019, s. 545.

- 19 Johnson, s. 12.
- 20 Johnson, s. 13
- 21 Michel Houellebecq, *Refug*, övers. Cecilia Franklin, Stockholm: Albert Bonniers Förlag, 2006, s. 7.
- 22 Anders Hultgård, *The End of the World in Scandinavian Mythology*, Oxford: Oxford University Press, 2022, s. 223.
- 23 Horace Engdahl, "Undergångens lockelse", *Ärret efter drömmen: Essäer och artiklar*, Stockholm: Albert Bonniers förlag, 2009, s. 22.
- 24 Mircea Cărtărescu, *Nostalgia*, övers. Inger Johansson, Stockholm: Albert Bonniers Förlag, 1999, s. 282.
- 25 Per Olov Enquist, *Kapten Nemos bibliotek*, Stockholm: Norstedts, 1991, s. 174.
- 26 Enquist, s. 177.
- 27 Erik Swyngedouw, "'The Apocalypse is disappointing': Traversing the ecological fantasy", i *Haste: The Slow Politics of Climate Urgency*, red. Håvard Haarstad, Jaakob Grandin, Kristin Kjærås & Eleanor Johnson, London: UCL Press, 2022, s. 20.
- 28 Walter Benjamin, "Historiefilosofiska teser", *Bild och dialektik*, övers. Carl-Henning Wijkmark, Göteborg: Daidalos, 2014, s. 192.
- 29 Felman, s. 149.
- 30 George Eliot, *Middlemarch: En studie i lantligt småstadsliv*, övers. Hans-Jacob Nilsson, Stockholm: Albert Bonniers Förlag, 2024, s. 963, 640.

ESSÄER.

FAMILJ

Magdalena Rozenberg har i detta nummer varit redaktör för den fristående essäsektionen.

Under ledmotivet *familj* resonerar Ingri Løkholm Ramberg kring vad konfirmationen får för betydelse i tre uppväxtskildringar av Tove Ditlevsen, Torborg Nedreaas och Vigdis Hjorth. Sara Pärsson utforskar vardagen och hemlivet med utgångspunkt i Rita Felski och Ben Highmores teoretiska ramverk medan Caroline Bergström funderar över flickkollektivets funktion i skönlitteraturen. Slutligen diskuterar Mille Breyen Hauschildt sin egen forskning i relation till ett svängande feministiskt landskap.

INGRI LØKHOLM RAMBERG

"SÅDAN GÅR BARNDOMMEN"

Avkreftelse og opprør i oppvekstskildringene
til Tove Ditlevsen, Torborg Nedreaas
og Vigdis Hjorth¹



TFL 2026:1-2

DOI: <https://doi.org/10.54797/tfl.v56i1-2.67389>

ISSN: 2001-094X

Copyright © 2026 Author(s). This is an open access article distributed
under the terms of the Creative Commons CC-BY 4.0 License
(<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>)

Ordet ”konfirmasjon” kommer av det latinske *confirmatio* og betyr blant annet ”bekreftelse”. Selv om forståelsen av begrepet som en bekreftelse av dåpsritualet fremdeles er utbredt, innebærer seremonien for mange også bekreftelse av konfirmantens identitet, hennes tilhørighet til et egendefinert og formelt fellesskap (troende eller sekulært), til voksenlivet og ikke minst til hennes egen familie. Det er slik sett påfallende at konfirmasjonen utgjør en kime til *avkreftelse* av familien i tre ulike, men tematisk beslektede nordiske oppvekstromaner: Tove Ditlevsens *Barndommens gade* fra 1943, Torborg Nedreaas’ *Ved neste nymåne* fra 1971 og Vigdis Hjorths *Femten år. Den revolusjonære våren* fra 2022.

Konfirmasjonsritualet spiller en avgjørende rolle i alle tre romanene. Protagonistene, hvis oppvekster spilles ut henholdsvis i København i mellomkrigstiden, i Bergen på 1910- og 1920-tallet og i Oslo på 1970-tallet (antakeligvis), preges av en febril tilstedeværelse og et eksplosivt indre. Dette går dårlig overens med det i sin opprinnelse patriarkalske og konservative konfirmasjonsritualet. Det er kanskje mer på grunn av enn på tross av denne uoverensstemmelsen at konfirmasjonen spiller en viktig rolle i fortellingene, hvor ritualet innvarsler avkreftelse av protagonistenes oppvekst og opphav. De mangler lenge språk for å beskrive smerten i og rundt seg, men er desto mer mottakelige for den. I modningen som konfirmasjonsritualet er utslagsgivende for, nærmer de seg ervervelsen av et slikt språk, men utviklingen skaker nærheten og tilhørigheten til deres nærmeste familie, og især til mødrene. Konfirmasjonsritualet blir utslagsgivende for tilleggssprosjekter som påkaller og nødvendiggjør en mer reell, varig og smertefull løsrivelse enn seremonien innbyr til – også når

denne løsrivelsen viser seg vanskelig gjennomførbar, og opprørene ikke egentlig kan beskrives som vellykkede.

"[D]et vidunderlige, forjættede land". *Barndommens gade*

I *Barndommens gade*, Tove Ditlevsens gjennombruddsroman fra 1943, møter vi Ester, som vokser opp i arbeiderstrøket på Vesterbro i København. Hun er et ømfintlig og inntrykksømt barn, stor for alderen og utilpass i "de næsten voksnes luftlag"². Hun tilbringer dagene på vandring og innhenter empiri om sine naboer og jevnaldrende, familiedynamikker, om klasseforskjellene og maktkampene som utspiller seg i blokken hun bor i og om nabolagets aldri stilnede sladder.

Slik tilfellet er med mange tenåringer, befinner Ester seg i en vekselvirkning mellom å sørge over tapet av barndommen og å lengte etter voksenlivet. Konfirmasjonen er tenkt som terskelerfaringen som skal besørge overgangen til voksenlivet og løse disse flokene, og Ester tenker seg tiden etter konfirmasjonen som et forjettet land: "de går arm i arm de små og fabler om en anden tilværelse, hvor alt er annerledes og skønt, det vidunderlige, forjættede land, der hedder 'Efter konfirmationen'. Da er der ingen ende på den lyksalighed, der venter dem"³.

Forandringene, både de kroppslige, de sosiale og de intellektuelle, er i *Barndommens gade* kime til håp om endring og sterkt ubehag. Under seremonien lytter hun fraværende mens taleren formaner "om ansvar og pligter og barndommen er forbi, og glem ikke far og mor, og vær sund i tankegang og interesser, dansk, frisk ungdom osv."⁴. Rituallet intensiverer Esters varhet for klassemarkører og klasseforskjeller, og viser hennes manglende lojalitet til arbeiderklassetilhørigheten sin. Hun går inn for å fremstå hoven og blasert, og forsøker ikke å la seg affisere ved at hun "kun" skal konfirmeres borgerlig, til forskjell fra de finere barna, som konfirmeres i kirken. Hun leker at hun er en rik families datter, og lyver til barna i gården om at armbåndsuret hun har fått i gave, er dobbelt så dyrt som det er. Hun er redd for at naboene skal observere ankomsten til hennes slitent antrukne tante og er utilpass av hvor trangt det er for gjestene i foreldrenes leilighet. Hun spionerer på de vindunstende voksne menneskene hvis fellesskap

hun nå skal ta del i, og mens de skåler for henne, løper hun ut for å kaste opp. ”Sådan går barndommen”, kan vi lese i avslutningen av romanens første del.⁵

Formuleringen om det forjettede land gjentas i Esters ikke innfridde forventninger til hennes første erotiske og romantiske erfaringer. Når den første av disse erfaringene har gjort seg gjeldende, beskrives antiklimakset som et ekko av konfirmasjonen: ”Hun føler sig ikke lukket inde i det forjættede land, sådan som gaden havde lovet det. Oplevelsen var kun til i en andens mættede blik”.⁶ Både barndommen og voksenlivet er i Ditlevsens roman skildret som konkrete steder: Barndommen er en gate med vilje, følelser og agens, mens voksenlivet er et helt land, i kontrast til den trygge, innsnevrende og klaustrofobiske gaten Ester forsøker å bryte løs fra. Etter en kortvarig, feilslått forlovelse innhentes hun igjen av gaten. I avslutningskapitlets skildring av hennes slukørede hjemkomst kan vi kan lese: ”En barndom rykker nær og er al nutid og fremtid og altings årsag. Det var et tungt, øde mørke, der var kvælende fyldt af angst man aldri kan løbe fra”.⁷

”Fy for en skitten løgn.” *Ved neste nymåne*

Herdis Hauge er en sentral størrelse i norsk oppvekstlitteratur. Hun dukker først opp som seksåring i Torborg Nedreaas’ *Trylleglasset* (1950), som kan leses både som en novellesamling og en roman. Hun figurerer deretter i novellesamlingen *Stoppsted* (1953), i romanen *Musikk fra en blå brønn* (1960) og endelig i *Ved neste nymåne*, som også ble Nedreaas’ siste roman. Herdis er usedvanlig var omgivelsene sine, og sanseinntrykkene hennes er beskrevet i nesten ekstrem detalj. Hun lyver ustanselig, og det gjøres delvis i håp om sosial forfremmelse, og delvis fordi hun har så livlig fantasi at hun selv sliter med å avgjøre hva som er sant. Varheten for omgivelsene og dynamikkene som omgir henne, deler hun med Ester, i likhet med å være tidlig utviklet og tendensen til å vokse ut av seg selv og rommene hun ferdes i. Når vi møter Herdis i *Ved neste nymåne*, er varheten og inntrykksømheden stadig present, men et opprør er også i tydelig emning; hun introduseres som en rebell allerede i romanens åpningskapittel. Moren har mottatt brev fra Herdis’ klasseforstanderinne som fastslår at Herdis konsekvent ”nekter å bøye seg for [skolens] disiplin”,⁸ fordi hun

motsetter seg å stille opp i rekke når skoleelevene skal inn fra frikvarter. ”Må du sette deg utenfor – utenfor – det som alle andre finner seg i?” , vil moren vite.⁹

Herdis vokser opp på Sølvestad, som det er vanlig å lese som bydelen Møhlenpris i Bergen, og i likhet med Ditlevsens Ester kan hun lukte seg frem til klassemarkører og sosiale dynamikker mellom naboer, forbipasserende og jevnaldrende. Tilværelsen hennes er preget av en vekselvirkning mellom motpoler hun bare unntaksvis finner tilhørighet i: mellom arbeiderklassebarna og borgerskapsbarna, mellom barne- og voksentilværelsen, og mellom de skilte foreldrene. Mor og datter deler en musikalsk begavelse og en inntrykksømheter, men moren er vanskelig å gjøre til lags, og gjør det klart at datteren gjør henne ensom og legger byrder på henne.

Av alle problemene Herdis forårsaker for moren, er dette det sentrale: Hun vil ikke konfirmeres. I en av de mange diskusjonene hvor moren beklager seg over Herdis’ obsternasighet, forklarer datteren avgjørelsen sin rasjonelt med at hun ikke vil ”avlegge et løfte [hun] ikke kan holde” .¹⁰ Det moren og de andre voksne tolker som barnslig vrangvilje, er for Herdis et dyptfølt ønske om å leve i lydighet overfor egne overbevisninger. Hun er uaffisert av morens innvendinger, lovnader om presanger og penger og nye klær, hvorpå moren treffende oppsummerer Herdis’ livsprosjekt, selv om det er formulert som en anklage: ”Du vil skape deg din egen norm” .¹¹ Herdis ordlegger seg i sterke vendinger om konfirmasjonsritualet: ”det er bare så drita umoralsk alt det der! Lage selskap med vin og taler, og bruke Gud som borddekorasjon! - Fy for en skitten løgn” .¹² Det er derfor desto mer påfallende at hun i romanens avslutning likevel velger å konfirmere seg.

Herdis skal i løpet av fortellingen, som navnet hennes innvarsler, herdes. I de avsluttende kapitlene av *Ved neste nymåne* bestemmer Herdis seg for, mest av hensyn til sin bestemor, at hun skal gjennomføre ritualet. Dette kan leses som et mislykket opprør, et midlertidig knefall for konformiteten, eller som en modningsprosess hvor hun setter andres behov over egen opprørstrang. ”- Jeg har ombestemt meg, var alt hun sa til moren. Deretter søkte hun inn til seg selv, hvor hun stod presset mot den lukkede døren som for å hindre uvedkommende fra å trenge seg inn til henne” .¹³ Leseren får aldri bevitne

konfirmasjonen – den er heller ikke hovedsaken. Leseren vet ikke om revolusjonen er avlyst eller utsatt, eller hvordan virkningene av et eventuelt fremtidig opprør vil fortone seg. *Ved neste nymåne* viser uansett opprørets nøkkelrolle i Herdis' ferd mot voksenlivet. Uavhengig av hvordan leseren tolker Herdis' valg, er avslutningen sår. Men alt som kan trøste, gjennom lovnader om at det egentlige opprøret ikke er slått til jorden, bor i Herdis' konkluderende snerr: "Bare vent, dere!".¹⁴

"[S]pråket var dødt fordi moren var uforelsket i verden." *Femten år*

Morsskikkelsen og mor-datter-relasjonen er et vedvarende problem i Vigdis Hjorths forfatterskap. Ordet "mor" figurerer i flere av verkittlene hennes (slik "barn" gjør det hos Ditlevsen), og døtres smertefulle og nødvendige adskillelse eller avstandstaken fra moren utforskes i Hjorths forfatterskap særlig fra tidlig 2000-tall og frem til i dag. Ikke sjelden beskrives en prosess hvor en datter utvikler et språk, en seksualitet og en bevissthet (politisk, kunstnerisk og intellektuell) som gjør mor og datter fremmede for hverandre. Denne prosessen står i kjernen for romanen *Femten år. Den revolusjonære våren*. I den møter vi Paula, som ved romanens begynnelse er en trygghetssøkende og pliktoppfyllende datter i tiårsalderen, hvis lykke består i at ting rundt henne ikke forandrer seg. Når vi forlater henne som nyslått konfirmant, er hun blitt en opprører. Sentralt i denne prosessen står bevisstgjøringen om og en tilegnelse av et annet språk enn det kristne, spissborgerlige og innsnevrende språket hun har vokst opp med, og konfirmasjonsritualet blir utslagsgivende for Paulas bevegelse bort fra sin primære familie.

Vendepunktet består i Paulas oppdagelse av at moren hennes lyver om familien i brevene til Paulas mormor. Den første løgnen Paula kommer over, i morens halvskevne brev, handler om henne selv; det står at Paula hver dag leser i barnebibelen hun har fått av besteforeldrene. Gradvis avdekker Paula, gjennom smuglesning av brevene, at moren jevnlig lyver om familien. Mormoren gratulerer Paulas storesøster med gode karakterer på eksamener på Kristelig Gymnasium som Paula vet at søsteren har strøket på. Faren påstås forfremmet på

en arbeidsplass hvor han i realiteten er lavt verdsatt og aldri avanserer. Paula begynner å stille spørsmål ved livet hun til nå har vært takknemlig for, men som altså ikke er godt nok til at ikke moren må forskjønne det: ”Moren skrev fram det livet hun gjerne ville hatt? Moren var skuffet over sitt livs realiteter og diktet dem bedre i brevene?”.¹⁵ Paula har til nå ikke hatt andre ambisjoner for livet sitt enn det moren har hatt, men hun har trodd at moren har utført sine plikter med stolt nærvær og indre tilfredsstillelse.

Paula skakes ikke kun av morens behov for å lyve familiens liv bedre enn det er. Hun er også skuffet over morens språk, som ligner mormorens. Når Paula begynner å dvele ved formuleringene i brevene og ikke bare innholdet, kan vi lese at tonen i morens prosa er

flat og liksom fattigslig og livløs. Ble det dødt fordi [moren] skrev det hun trodde mormoren ville høre, eller fordi, og en forferdelig mistanke steg opp i henne, moren brukte ikke andre ord eller satte dem sammen på en annen måte fordi hun ikke hadde andre følelser, morens indre liv var like flatt som skriften, at språket var dødt fordi moren var uforelsket i verden?¹⁶

Paula er like var sanseintrykkene sine som det Herdis og Ester er. Hun er, som det gjentas en rekke ganger i romanen, *forelsket i verden*, hun tar den glupsk inn med alle sanser, hun opplever den sterkere og vil navngi den i større grad enn familien hennes gjør. Det fordrer en løsrivelse fra språket resten av dem er fanget i.

Åpningssetningen i *Femten år* lyder: ”Det var en rytme i tilværelsen”.¹⁷ Denne rytmen, som Paula først blir bevisst i tiårsalderen, er utgangspunktet for tryggheten hun føler ved fortellingens begynnelse, og for frykten hennes for at noe skal forandre seg. Rytmen utgjøres av familiens ritualer knyttet til hverdager og høytider, hvor vaner, tradisjoner og verdier kontinuerlig bekreftes og opprettholdes. Når Paula blir bevisst morens løgner, tas hun ut av denne rytmen: ”familiens rytme var den samme, gamle, kjente, men for henne var den brutt. Hun var ikke lenger i den som i en rullende bølge, men utenfor på observerende avstand og ensom selv om hun ikke ville sammenligne seg med motstandsmannen i fiendens leir under krigen, og likevel”.¹⁸

Slik Herdis ikke vil gå i takt med de andre barna, er Paula ute av

familiens rytme. Det er slik sett ingen overraskelse at det kommende konfirmasjonsritualet blir et problem for henne. Overbevisningen om at moren er fanget i et språk og en tilværelse som nå fremstår fattigslig for datteren, svekker barnetroen på Gud og på foreldrenes autoritet: "hun ble sint på foreldrene som ikke turte å se det sånn som det var, å si det sånn som det var, som ikke tok livets nådeløshet inn over seg, som løy for seg selv og henne og andre, hun ville ikke konfirmere seg!".¹⁹ Paulas konfirmasjonsprest melder seg som en overraskende hjelper i Paulas konflikt. For at Paula skal slippe følgene av å nekte for konfirmasjonen og samtidig kunne leve i lydlighet overfor sine egne overbevisninger, hopper presten over å gi henne velsignelsen, uten at det blir lagt merke til.

Paula holder tale i konfirmasjonen hvor hun gjør det klart at hun ikke egentlig kjenner familiemedlemmene sine, men at hun håper det kan komme til å endre seg. Talen avsluttes med at hun sier: "Jeg ble vel strengt tatt ikke konfirmert i dag, men det betyr jo ikke noe, for alle er like for Gud hvis han fins. Ja, det er en stor dag i dag, for mine foreldre som jeg herved setter fri!".²⁰ Når familiens rytme gjenopprettes i ukene som følger, har foreldrene meldt henne opp til Kristelig Gymnasium, og Paula skjønner at uavhengighetserklæringen ikke har nådd frem. En mer reell løsrivelse synes slik både mulig og nødvendig, og i romanens avslutning går Paula inn i barndomshjemmet sitt med en på samme tid stigende og synkende følelse.

Familiens forfall

Ester, Herdis og Paula er alle lettrørte og ømfintlige, de er kunstnerisk anlagte og de begynner å utvikle et språk for å beskrive tilværelsens mangler. Erkjennelsene melder seg før språket til å beskrive dem gjør det, og de ser i alle tilfellene ut til å peke mot at protagonistene skal bort fra sitt opphav, og særlig moren, som så ofte utgjør et problem i den kvinnelige oppvekstfortellingen. Både Esters, Herdis' og Paulas mødre er (periodevis) følelsesmessig fraværende, og ingenting fedrene foretar seg er like viktig som hva enn mor gjør, på godt og vondt.

Alle tre finner håpet i å formulere eller få formulert det som dypest sett er sant, uansett hvor ubehagelig det er, og språket utgjør dermed muligheten for et annet liv. Når Ester smugleser i sin storebrors papi-

rer, har hun en formativ opplevelse av hans litterære forsøk:

Hun læser undrende og grebet, og fra papiret strømmer noget ind i hende og blir et med hendes væsen. Rytmerne drager hende, forstår hende. [...] [H]er står ting der rører ved det inderste i hende. [...] [O]rdene blir ved med at leve i hende, [...] de vækker hende midt om natten og skyller ind over hende som bølger fra et fremmed hav. De løsner noget i hende og gir hende en begynnende, vag forståelse af at der findes noget evigt og værdifuldt midt i det flygtige liv.²¹

Når Herdis skriver til sin syke venninne, og er så ærlig at hun skjønner at brevet må forbli et utkast, finner hun en lignende dyptfølt glede over sine egne (for) ærlige vendinger: Hun ”tok ordene om igjen inni seg, smakte på dem og følte på dem og kjente en god undring over dem”²². Hun stopper opp ved sine egne vågale formuleringer, og ”det sendte bølger av sollys varme gjennom henne, og hun fortsatte å skrive med noe som lignet grådighet”.²³ Når Paula kommer over et dikt som gir gjenklang hos henne, kan vi lese: ”Den siste setningen forandret alt, en setning kan forandre alt. Det gjaldt å finne setningen som kunne forandre alt det umulige, fant hun den behøvde hun ikke en gang rope den ut, bare si den rolig”.²⁴ Språket protagonistene gradvis tilegner seg er et annet enn morsmålet de har vokst opp med. Familiens språk er ikke dekkende for protagonistenes væren i verden, og prosessen med å tilegne seg dette språket innebærer et tap av felles språk og dermed også en tilhørighet, selv om de faktiske løsrivelsene viser seg vanskelige.

Kanskje er det konfirmasjonsritualets lovnader om inntreden i de voksnes rekke som får protagonistene til å ane at de må forme tilværelsen sin selv for ikke å videreføre de voksnes løgnaktige liv. Frihetstrangen ser ut til å vokse i dem som et resultat av den midlertidige underordningen konfirmasjonen utgjør. Konfirmasjonsritualet representerer i alle tre fortellingene et veiskille, men mekanismene som ligger til grunn for at døtrene ikke lenger kan eller vil snakke sine foreldres språk eller anerkjenne deres autoritet på noen reell måte, er allerede i fluks når konfirmasjonen blir en realitet. I den grad konfirmasjonsritualet er et prosjekt, lykkes ingen av de tre: Ester returnerer til barndommens gate, Herdis får ikke gjennomført opp-

røret sitt, og Paulas familie vil ikke settes fri. Konfirmasjonsritualet i *Barndommens gade*, *Ved neste nymåne* og *Femten år* fungerer på én måte etter intensjonen og innfrir forventningene våre til hva ritualet skal innebære: Protagonistene modnes i prosessen, og tar avgjørende steg mot å bli voksne, selvstendige individer. Men dette skjer ikke på den måten de voksne autoritetene rundt dem forventer. Modningen utgjøres av en prosess som snarere enn å bekrefte tilhørigheten til familien, innebærer en avstandstaken til dem.

I et essay spør Hjorth hvordan Agnar Mykles kvinnenotater ville ha sett ut om han ante hva slags vulkansk stoff unge kvinner er laget av.²⁵ Det kan ingen som har lest Ditlevsen, Nedreaas eller Hjorth være i tvil om. Når alle romanene fremstår håpefulle, kommer det muligens av overbevisningen om at et slikt vulkansk stoff er virksomt i protagonistene, og at det med alle sine omkostninger er en styrke, også om de innledede revolusjonene ikke virker etter hensiktene. Dette stoffet er utslagsgivende i at konfirmasjonsritualet, motsatt av hva navnet tilsier, blir opphav til avkreftelse og oppbrudd, en manglende tilhørighet og behovet for et annet *mors-mål*. Selv om denne løsrivelsen beskrives på tematisk beslektet vis i de tre oppvekstfortellingene – med konfirmasjonsritualet som et påfallende felles tyngdepunkt – er den unge protagonistens behov for bekreftelse og avkreftelse på samme tid, universelt. Det bidrar til fortellingenes vedvarende gjennomslagskraft.

Noter

- 1 Deler av teksten har overlapp med spalten "Min Nedreaas", publisert i Torborg Nedreaas-selskapets nyhetsbrev 1/26.
- 2 Tove Ditlevsen, *Barndommens gade* (København: Gyldendals Klassikerkollektion, 2022), 16.
- 3 Ditlevsen, *Barndommens gade*, 21.
- 4 Ditlevsen, *Barndommens gade*, 114.
- 5 Ditlevsen, *Barndommens gade*, 119.
- 6 Ditlevsen, *Barndommens gade*, 186-187.
- 7 Ditlevsen, *Barndommens gade*, 275.
- 8 Torborg Nedreaas, *Ved neste nymåne* (Oslo: H. Aschehoug & Co (W. Nygaard) A/S, 1973), 21.
- 9 Nedreaas, *Ved neste nymåne*, 22.
- 10 Nedreaas, *Ved neste nymåne*, 135.
- 11 Nedreaas, *Ved neste nymåne*, 138.
- 12 Nedreaas, *Ved neste nymåne*, 160.
- 13 Nedreaas, *Ved neste nymåne*, 191.

- 14 Nedreaas, *Ved neste nymåne*, 191.
- 15 Vigdis Hjorth, *Femten år. Den revolusjonære våren* (Oslo: Cappelen Damm, 2022), 76.
- 16 Hjorth, *Femten år*, 122.
- 17 Hjorth, *Femten år*, 7.
- 18 Hjorth, *Femten år*, 73.
- 19 Hjorth, *Femten år*, 132.
- 20 Hjorth, *Femten år*, 173.
- 21 Ditlevsen, *Barndommens gade*, 160.
- 22 Nedreaas, *Ved neste nymåne*, 88.
- 23 Nedreaas, *Ved neste nymåne*, 96.
- 24 Hjorth, *Femten år*, 75.
- 25 Vigdis Hjorth, *Å tale og å tie. Essays* (Oslo: Cappelen Damm, 2018), 41.

SARA PÄRSSON

GÅ TILL VARDAGEN



TFL 2026:1-2

DOI: <https://doi.org/10.54797/tfl.v56i1-2.67390>

ISSN: 2001-094X

Copyright © 2026 Author(s). This is an open access article distributed under the terms of the Creative Commons CC-BY 4.0 License (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>)

Det är lockande att anamma tanken på att alla tider liknar varandra eller att de skiljer sig åt.¹

I min forskning undersöker jag bostadsskildringar i prosa, med fokus på idéer om hemmet och hur dessa idéer förändras över tid. Med ett rumsteoretiskt perspektiv i ryggen söker jag beskrivningar av hemlivet, när det pågår som vanligt och inget särskilt sker. Det forskningsfält som behandlar vardagen har länge framstått som ett möjligt sätt att utveckla perspektivet på bostaden, men då jag närmat mig fältet via teoretiska portalfigurer som Michel de Certeau har jag kört fast. I den här essän gör jag ett nytt försök att ta mig an frågan om vad vardag är, och hur det kan förstås som forskningsobjekt. Jag vänder mig till Rita Felski och Ben Highmore som utforskat vardagslivet som erfarenhet och forskningsobjekt. Det inledande citatet kommer från Linn Hanséns *Gå till historien* (2013), en diktsamling vars huvudsakliga tema är historieskrivning. Men Hansén sätter också ljuset på vardagens och den mänskliga erfarenhetens relation till historieskrivning och därför kommer hennes dikter att få studsa mot forskarnas resonemang om vardag i relation till tid, erfarenhet och kropp.

Ofta har jag sökt mig till litteratur från det tidiga 1900-talet. Låt oss anta att jag drivits av en känsla av bjärt förvirring inför samtidens självklarheter. Kanske har förhoppningen varit att avståndet i tid ska göra förskjutningarna av det självklara tydliga och därigenom visa att även det nutida vardagslivet präglas av en massa normer och underförstådda antaganden. *Men ser du inte hur märkligt det är?* Vill jag säga inför samtidens fredagstacos, bolån och värmeljuslykta. Genuskonstruktionerna från sekelskiftet 1900 är så iögonfallande:

män är rationella, linjära och förknippas med förändring, samhällsliv och modernitet; medan kvinnor förknippas med känslor, cyklisk tid, hemliv och traditioner.² Genom dessa dikotomier blir tillvarons konstruerade karaktär så uppenbar. Men kanske har jag i sekelskiftessamhället också sökt de trygga indelningarna? Teorin om sekelskiftessamhällets separata sfärer, med mannen i offentligheten och kvinnan i hemmet tycks utöva en särskild lockelse på genusinriktade forskare som mig. Tudelningen är tacksam som utgångspunkt för litteraturanlys, forskaren kan enkelt identifiera konventionella och normbrytande beteenden. Men kan en litteraturvetare med intresse för det föränderliga vardagslivets förunderlighet verkligen nöja sig med detta?

Här finns en parallell till hur teoretiker som Michel de Certeau och Henri Lefebvre i inflytelserika verk intresserat sig för vardagen. Enligt Rita Felski har deras fokus främst varit att ur det vardagliga lyfta fram det som utgör avbrott, normbrott eller överskridande.³ Felski menar alltså att Lefebvre och de Certeau i sina teorier om vardagen upprättar dikotomier som skiljer det vardagliga från det historiska. Dessa uppdelningar har, menar Felski, lett till en värderande hållning inför vardagen: att vardagen förstås som något bra, eller något dåligt. När fokus främst läggs på subversionen som det viktiga med vardagen innebär det implicit en negativ värdering av det vardagliga, hemmet och repetitionen. Men vad värre är, detta fokus på subversion medför att den större delen av det vardagliga – allt det vanliga och icke-överskridande – utelämnas och osynliggörs. Den som söker förstå något så grundläggande som vardagen riskerar alltså att missa större delen av studieobjektet.

Felski förstår vardag som en typ av erfarenhet vars centrala egenskaper gör det svårt att definiera. Hennes intresse för det vardagliga fokuserar nämligen på det som är invariant och förgivettaget, och den förgivettagna kvaliteten upphör när det vardagliga utsätts för granskning.⁴ Förutom att själv definiera hur hon ser på vardagen ägnar Felski en stor del av sin "The Invention of Everyday Life" åt att diskutera hur olika traditioner av forskning om vardag tidigare har behandlat fenomenet. Ett centralt spår i texten utgår från att Lefebvres modell placerar vardagen och därigenom hemlivet utanför det historiska – i betydelsen det dynamiskt föränderliga. Lefebvres

förståelse av historia och vardag som skilda sfärer knyter förstås an till tankegodset som förknippas män och offentlighet med historia, medan kvinnor och hemliv förknippas med vardag. Trots att betalt arbete och pendling kan vara repetitivt är det hemsfären som i denna teoretiska tradition förknippas med ett statiskt och repetitivt tillstånd utanför historien, skriver Felski.⁵

*

I *Gå till historien* åstadkommer Hansén komisk effekt och förvirring genom att konstruera hårdragna eller rakt av felaktiga samband, som i påståendet "[f]örst kom sänglampan sedan kom skönlitteraturen", eller "[d]et är större chans att ett barn drar ett annat barn i håret när börsen faller".⁶ Men hon använder sig också av den kontrastverkan som uppstår då det historiska och det vardagliga ställs sida vid sida:

Här är ett historiskt scenario ett barn föds det lär sig krypa
får ett jobb klipper håret möter döden.

Här är ett ahistoriskt man går och går och går.

Här är ett förhistoriskt det är grönt sedan skiftar det sedan
faller mörkret.

Här är ett världshistoriskt trots att de hade ett uppdrag ville
de se sig om i slottet men just då kom pilarna.

Här kommer ett hysteriskt allt hon ville var att sova.⁷

Här rör sig dikten mellan det individuella, det "ahistoriska" och det världshistoriska, för att med ordleken historiskt–hysteriskt återknyta till en specifik kvinnas längtan efter sömn. Hanséns dikt accepterar inte de färdiga kategorierna utan undersöker vad som sker med dem när de används på tveksamma sätt.

Som socialkonstruktivistiskt skolad forskare med intresse för vardag och bostad har det förbryllat mig att någon kan förknippa vardagslivet med stillastående. Det stämmer så dåligt med min förståelse av hem- och vardagslivet som präglad av normer och förväntningar som förändras över tid. Ett sätt att tänka kring det – och som dessutom kan hjälpa oss att komma bort från dikotomin mellan den manliga historien och kvinnliga vardagen – finns i de tre nivåer av tid som

Felski skiljer ut. Felski skiljer på vardagstid, livstid samt storskalig historisk/mytisk tid.⁸ Vardagstid är tätt förbunden med erfarenheten av att tid passerar, medan livstid handlar om livsprojekt och identitet. Den storskaliga tiden omfattar de processer som går bortom individens livstid. Felski understryker att nivåerna samexisterar och kan samverka med varandra. Kvinnors traditionella ansvar för repetitiva uppgifter som har med omsorg om barn och hushållsarbete att göra har ofta anförts som grunden för ett särskilt kvinnligt förhållande till tid. I det knyts kvinnor alltså främst till vardagstid och erfarenheten av vardaglighet. Felski insisterar dock på att män och kvinnor har ett likartat förhållande till vardagen, i den meningen att mäns vardag i moderniteten inte nödvändigtvis är mindre repetitiv och mindre präglad av vanor än kvinnors. Alla har ett vardagsliv, insisterar Felski. "Everyday life, in other words [...] recognizes that every life contains an element of the ordinary. We are all ultimately anchored in the mundane."⁹ Just menstruation, graviditet och barnafödande har dock gjorts till centrala bevis på kvinnors starkare koppling till en cyklisk tidslighet. Mot det framhåller Felski att alla människokroppar oavsett kön styrs av många återkommande rytmer. Och menar vidare att alla liv, såväl som alla kulturer, innehåller både cirkulära element (årstider, traditioner, måndagsmöte, trötthet) och linjära element (åldrande, karriär, teknikutveckling, ånger).¹⁰

Kontrasten mellan vardagstid, livstid och storskalig tid är i hög grad närvarande i Hanséns poesi, ofta genom att de olika tidsnivåerna kombineras och kontrasteras. I meningen: "[f]örst kommer tonåren sedan kommer upplysningstiden" kontrasteras ett individuellt livsförlopp mot världshistorisk epokindelning.¹¹ Den skeva ordningsföljden åstadkommer komisk effekt, men går inte helt att slå ifrån sig. Den synliggör samtidigt att storskalig tid är förbunden med vardaglig och livstid. Människor har levt genom hela den mänskliga historien. Exemplet ovan kan förstås kompliceras genom frågan om när tonåren som livsperiod egentligen blir begreppsliggjord och frigörs som en separat period i människolivet. Först kommer femtioalet, sedan kommer ungdomskulturen?

Kontrasterna i Hanséns poesi kan alltså förstås genom Felskis tankar om tid. Men Felski är själv ambivalent kring litteraturens möjlighet att fånga det vardagliga. Hennes förståelse av vardag handlar

om ett visst sätt att erfara tillvaron, och att skapa vanor och antaganden.¹² Felski tycks mena att det i detta avseende inte är särskilt lätt att överföra vardagen till skönlitteratur. Då hon nämner att modern litteratur engagerat sig i vardaglighetens vardaglighet pekar hon på att det i hög grad gjorts genom strategier för främmandegörande, i syfte att väcka läsaren ur sina omedvetna mönster.¹³ Enligt Felski landar då litteraturen långt ifrån den acceptans för vardagens vardaglighet som är hennes eget centrala ärende.

*

Ben Highmore menar i "Homework. Routine, social aesthetics and the ambiguity of everyday life" (2004) att vardagen bäst beskrivs som positiv och negativ, ambivalent eller dubbeltydig. Highmores vardag karaktäriseras alltså av både plikt och njutning, och av både uppmärksam närvaro och dagdrömmande frånvaro.¹⁴ Förutom ambivalens framhålls rutin och rytm som centrala aspekter av vardagen. Visst, medger Highmore, gruffar Lefebvre över vardagslivets alienation och visst präglas hans utsagor av en avantgardistisk attityd, men enligt Highmore söker Lefebvre samtidigt sätt att beskriva vardagen i all sin motsägelsefulla komplexitet.¹⁵ Highmore förstår det rytmiska som en underström i allt Lefebvres skrivande om vardagen, även om det blir explicit först i den rytmanalys som Lefebvre på 1980-talet började utveckla ihop med Cathrine Régulier. Enligt Highmore kan vardagen, genom Lefebvres syn på rytm, förstås som den skavande punkt där människors kroppsliga förutsättningar möter moderniteten:

Modernity impacts at every level, but, and here is the rub, it constantly runs up against the finite limits of human bodies. While modern forms of eating govern our bodies (to a certain degree), our bodies also orchestrate our eating.¹⁶

Nu måste vi stanna upp vid moderniteten. Vardagsteoretikerna förstår fenomenet vardag i relation till moderniteten. Felski beskriver påståendet om att vardagen uppstår samtidigt som moderniteten som rimligt, trots att den inte är intuitivt. Människor gjorde givetvis

vardagliga saker tidigare i historien. Men med start under 1800-talet blir vardagen allt vanligare som konstnärligt objekt och som ämne för kritisk reflektion, och i detta avseende uppstår vardagen som avgränsat fenomen i samband med en framväxande modernitet.¹⁷

Hanséns diktsamling avgränsar inte sin historiska motivvärld till moderniteten, tvärtom återkommer ”urtidskvinnor och urtidsmän” i dikterna. Deras tillvaro fungerar som en fantasi om ett mindre kontrollerat, och mindre modernt, sätt att vara i världen. Deras tillvaro karakteriseras av att de ”plockar och äter bär”.¹⁸ Ofta definierar Hansén deras tillvaro genom negationer. De ”har givetvis ingen korg”, de ”är inte rädda för att bli ledsna”, och inte heller för ”att upptäcka att själen inte finns”.¹⁹ Ett mer utvecklat exempel finns i den dikt som beskriver en idrottsplats där urtidsmänniskorna spelar en obestämd sport:

Det finns en idrottsplats. [...]

Urtidsmän och urtidskvinnor sprider ut sig över planen. [...]

Efter matchen sitter urtidskvinnor och urtidsmän på läktaren och sover.

Det finns inga sängar inga trapphus eller loftgångar ingen lukt av makaroner eller någon söm som måste lagas.²⁰

Idrottsplatsen finns, liksom shorts, benskydd och sömn, men även allt som inte finns får ta stor plats i dikten. Urtidsmän och urtidskvinnor sover gott, långt innan loftgångar och makaroner. Det är alltså egentligen inte urtidsmänniskornas upplevelse av sig själva. Hansén söker beskriva utan en modern konstruktion av urtidsmänniskorna där de fungerar som en projektionsyta och ett utlopp för den moderna människans alienation och längtan bort från modernitetens upplevda monotoni.

*

Genom att fokusera på det rytmiska kan forskaren, skriver Highmore, få en förståelse av människan som socialt accentuerad (”socio-accentuated”) snarare än helt igenom socialt konstruerad.²¹

Han hänvisar tillbaka till Lefebvre och Régulier, som tagit upp relationen mellan vuxna och barn som präglad av viljan att underkasta kroppens rytmer klockans tid.²² I 2000-talets skrifter om barnuppföstran framställs rutiner som något föräldrar behöver erbjuda sina barn för att etablera korrekt dygnsrytm, stabilitet och trygghet, konstaterar Highmore.²³ Hanséns urtidsmänniskor har däremot ”ingen plan för kvällen och därför ingen dygnsrytm”.²⁴ När diktsamlingen med utgångspunkt i urtidsmänniskorna skriver om föräldraskap kan det läsas som en variation på temat om hur barns vardagliga ”behov” skapas i samverkan mellan det biologiskt nödvändiga och det socialt önskvärda. Först finns ”ett barn men det finns ingen förskollärare”, och det finns ”inte heller spadar / eller russin.”²⁵ Men ”[n]är barn växer sig större blir de svårare att förflytta tvätta / stimulera”. De större barnen placeras senare i historien, och ”behöver måltider bilresor sammanhängande ledighet.”²⁶ Behovet av mat slås här samman med 2000-talskodade behov av en lång ledighet och förflyttning med ett specifikt färdmedel. Den bakåtvända bilbarnstolen och de sparade föräldraledighetsdagarna fyller jag i själv när jag läser.

Litteratur är nu i slutändan inte vardag, utan utgör representationer av något. Fiktiva karaktärer har egentligen varken kroppsliga behov eller kroppsliga rytmer. Sover de? Äter de? Är det då lönlöst att söka vardagen i litteraturen? Highmore är inte litteraturvetare, men är ur sitt perspektiv på vardagen klart mer optimistisk än Felski angående litteraturens förmåga att fånga det vardagliga. Han menar i stället att konst och litteratur kan vara bra källor till teorier om vardagen. Från Lefebvre lånar Highmore begreppet *reverse images*. En *reverse image* säger inte allt om vardagen eller rutinens komplexitet, men kan genom överdrift – ”exaggeration and imaginative exploration” – säga något om en viss aspekt av det vardagliga.²⁷ I Charlie Chaplins fabriksarbete i filmen *Moderna tider* ger fabriksarbetaren en överdriven bild av de nya repetitiva rörelsemönster som kroppen tvingas in i vid arbete vid ett löpande band. En talande överdrift, som talar till en del av den vardagliga upplevelsen. Men Highmore lyfter också fram Luce Giards vetenskapliga studie av franska kvinnors matlagning. Giard framställer matlagning genom ett mångskiftande montage av olika genrer och modus, i vilket Highmore ser möjligheten att fånga vardagens ambivalens. Han tilltalas särskilt av att Giard

låter motsägelser, som den mellan matlagningens kreativitet och dess ständiga upprepningar, stå olösta bredvid varandra i texten.²⁸

*

Vill jag föreslå att Hanséns diktsamling ska läsas som en samtida teori om vardagen? Nej jag gör nog inte det. Men med sina paradoxer och anakronismer: "[f]örst kom galon sedan kom regnvädret" utgör *Gå till Historien* ett gott sällskap i förvirringen över samtiden och tillvarons orsakssamband.²⁹ Vardagstid, livstid och storskalig tid blandas i Hanséns *Gå till historien* på ett sätt som synliggör människans formbarhet, men också hur vardagstid och historisk tid löper bredvid varandra fast de tycks så oförenliga. "Första världskriget kommer emellan."³⁰ Det är på något vis svårt att acceptera att det storskaligt historiska samtidigt innehåller en massa vardagligt mänskliga kroppar och mänskoliv, vilket märks inte minst på hur Hansén använder sig av begreppet historisk person:

En historisk person kan säga till en annan det är det här som är slutet men när menar man då.³¹

Jag skrev i essäns inledning att jag sökt mig till vardagsforskningen, eftersom jag intresserar mig för skildringar av hemlivet där inget särskilt sker. Vad skulle Felski och Highmore ha att säga om att beskriva vardagen som en tid då inget särskilt sker? Jag tänker att de skulle vilja att jag specificerade – menar jag vanor, rutiner, rytmer? – men i stort sett låta mig komma undan med formuleringen.

Vardagsteorierna framstår som verkligt givande i sina diskussioner av tid, och i beskrivningarna av vardagen som arena där dragkampen eller samverkan mellan kroppens behov och sociala och kulturella förväntningar blir synliga. Jag hade inte tidigare reflekterat så mycket över kroppens roll i att strukturera vardagen, och har överraskats av att både kropp och perception intar en så framträdande position i dessa teorier. Även de temporala aspekterna av vardagen som rutin och vana kommer stanna hos mig. Men som rumsteoretiskt präglad forskare saknar jag i Highmores och Felskis texter de materiella och spatiala aspekterna av vardagen. För att förstå bostaden som en

vardagsplats räcker det inte med att bara förstå för vardagen som en perceptionskategori eller som fenomenet rutiner.

Det är avgörande att veta när de levde men samtidigt viktigt var.

Var levde de de levde på tredje våningen.

De levde i Europa.³²

Den allra vanligaste, vardagligaste platsen är den allra svåraste att få syn på. Som hos Hansén tycks fokus ofta hamna allt för nära i detaljerna, eller allt för långt borta för att en bild av fenomenet ska bli tydlig.

Noter

- 1 Hansén, *Gå till historien* (Stockholm: Norstedts, 2013), 38.
- 2 I min avhandling från 2022 anknyter problemställningen till grundföreläsningen om kvinnans särskilda relation till hemmet, varför jag i inledningen presenterar teorierna om de separata sfärerna (och diskussioner av dem) mer utförligt. Sara Pärsson *Ta sig hem. Skönlitterära skildringar av kvinnan och hemmet från tidigt 1900-tal* (Göteborg/Stockholm: Makadam 2022), 12f, 22.
- 3 Rita Felski, *Doing Time. Feminist Theory and Postmodern Culture* (New York: New York University Press 2000), 84, 86.
- 4 Felski, *Doing Time*, 78.
- 5 Felski, *Doing Time*, 82.
- 6 Hansén, *Gå till historien*, 38, 20.
- 7 Hansén, *Gå till historien*, 11.
- 8 På engelska kallar Felski dessa kategorier "everyday time, life time and large-scale time (history and myth)". Felski, *Doing Time*, 17.
- 9 Felski, *Doing Time*, 79.
- 10 Felski, *Doing Time*, 19–23, Felski stöder sig här på, och refererar till, Barbara Adams och Johannes Fabian, som hon menar övertygande argumenterat för att cirkulär och linjär tid utgör inslag i alla tidskulturer, och inte kan tillskrivas en viss grupp eller en viss innebörd.
- 11 Hansén, *Gå till historien*, 41.
- 12 Felski, *Doing Time*, 95.
- 13 Felski, *Doing Time*, 90.
- 14 Ben Highmore "Homework. Routine, social aesthetics and the ambiguity of everyday life", *Cultural Studies* vol. 18 (2004:2–3), 317, 311.
- 15 Highmore, "Homework", 321.
- 16 Highmore, "Homework", 322.
- 17 Felski, *Doing Time*, 79.
- 18 Hansén, *Gå till historien*, 23.
- 19 Hansén, *Gå till historien*, 23, 24, 26.

- 20 Hansén, *Gå till historien*, 26.
- 21 Highmore, "Homework", 324.
- 22 Highmore, "Homework", 322.
- 23 Highmore, "Homework", 310f.
- 24 Hansén, *Gå till historien* 23.
- 25 Hansén, *Gå till historien*, 25.
- 26 Hansén, *Gå till historien*, 33.
- 27 Highmore, "Homework", 309.
- 28 Highmore, "Homework", 318f.
- 29 Hansén, *Gå till historien*, 34.
- 30 Hansén, *Gå till historien*, 36.
- 31 Hansén, *Gå till historien*, 59.
- 32 Hansén, *Gå till historien*, 38.

CAROLINE BERGSTRÖM

FLICKKOLLEKTIVETS FUNKTION



TFL 2026:1-2

DOI: <https://doi.org/10.54797/tfl.v56i1-2.67391>

ISSN: 2001-094X

Copyright © 2026 Author(s). This is an open access article distributed
under the terms of the Creative Commons CC-BY 4.0 License
(<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>)

De hade under hela skoltiden hållit troget tillsammans, dessa fyra, och de hade därför fått namnet ”Fyrväpplingen”.¹

När Nanna Wallensteen inleder sin roman *Fyrväpplingen* (1912), tidigare publicerad som följetong, skildras en blomstrande examensdag. Kvartetten av studentflickor diskuterar här olika möjliga framtidsvägar, och uppmuntrar och rådlägger tillsammans om vad som skulle passa bäst för respektive person att sysselsätta sig med. Ett par år senare återförenas ”Fyrväpplingen”, samlade liksom på examensdagen, skålande för den trofasta kärleken. Wallensteens roman är ett exempel på skildringar om flickor och unga kvinnor som bildar sammansvetsade grupper ur vänskapsrelationer. I litteraturen kallas flickor och unga kvinnor i grupp för exempelvis tjejgäng, klubb eller liga. De olika benämningarna betyder här alla på något sätt en kvinnlig kollektiv formation. Den här sortens särskilda gemenskap kan också kallas för flickkollektiv.

Kollektivet i litteraturen kan såklart förstås på flera olika nivåer. Kollektivromanen beskrivs ofta som ett växlande berättande mellan olika karaktärer. Att skildra kollektiv i litteraturen menar Monika Fludernik kan förstås som en narrativ strategi där formationen kan agera som en kollektiv berättare, eller kollektiv röst enligt Susan S. Lanser.² Inom barn- och ungdomslitteraturforskningen är det enligt Maria Nikolajeva vanligt att förstå skildringen av kollektivet som en gemensam karaktär.³ Men karaktäriseringen av ett kollektiv i litteratur för unga kan också, enligt Mike Cadden, bidra till framställningen av en mångfald av personer.⁴ Med kollektiv menar jag här i första hand skildringen av olika flickkaraktärer i grupp, och vad det har för

funktion i berättelsen. När det även handlar om flickgemenskap går det såklart inte att förbise hur bland annat Louisa M. Alcotts *Little Women* (1868) haft inflytande på hur flickor och kvinnliga relationer skildras i senare litteratur.⁵ Wallensteens skildring av flickkollektivet är därmed bara ett av många exempel på hur detta fenomen och litterära grepp används, då det kan hittas i litteratur från olika länder och tidsperioder, men där frågan om vänskapens och flickgruppens betydelse är lika närvarande idag som kring sekelskiftet 1900.

I litteratur för unga formas och uttrycks den här sortens kollektiv flickgemenskap som en särskild företeelse. Precis som i Wallensteens roman är dessa grupper ofta sprungna ur vänskapsrelationer formade under skoltiden. Även om vänskap sedan antiken framhållits som en viktig källa till personligt och samhälleligt värde har tidigare studier visat på hur den kvinnliga vänskapen ofta har förbisetts.⁶ Trots detta har nära band och vänskap mellan flickor skrivit in sig som ett beständigt motiv i ungdomslitteraturen. Men Roberta Seelinger Trites menar att vänskapsrelationer ofta blivit skildrade som mindre betydelsefulla, för exempelvis flickors utveckling, än heterosexuella relationer.⁷ Även barn- och ungdomsvetaren Lina Lundström påpekar i sin avhandling hur populärkultur många gånger skildrar en hierarki bland relationer, där vänskap mellan flickor många gånger ses som endast en förberedelse för att ingå i en heterosexuell parrelation.⁸ I den ungdomslitteratur som skildrar vänskap i form av ett flickkollektiv ställs dock flickrelationernas kraft i centrum. Flickkollektivet kan därför förstås som en utvecklande, bestående och familjeliknande form. När Wallenstein skildrar hur flickorna vid sin återträff skålar för trofast kärlek menar jag att det inte bara behöver förstås som inom äktenskapet, utan även som kärlek till den lojala vänskapen och flickkollektivet. Vänskapens förblivande skildras även i hur flickorna lovar varandra att hålla kontakten och återse varandra efter examensdagen. Ett exempel på detta görs i Elisabeth Kuylenstierna-Wensters ungdomslitterära flickbok *De nio kamraterna* (1920) där flickorna bestämmer att de ska ”hålla på klubben” även efter examen.⁹

När vi letar oss till samtida svenskspråkig litteratur för unga hittar vi variationer av flickkollektiv, och flickkollektiv med olika agendor. I exempelvis Lisa Bjärbos och Johanna Lindbäcks *Jobbiga tjejer*

(2021) förenas en grupp tjejer i ett högstadium för att kämpa för en mer jämlik skolmiljö. På liknande sätt gestaltar Maria Turtschaninoff i fantasyromanerna *Maresi* (2014) och *Naondel* (2016) ett separatistiskt kollektiv av flickor som flyr undan manligt förtryck. I *Cirkeln* (2011), första delen av Engelsforstrilogin av Mats Strandberg och Sara Bergmark Elfgren, förs sex flickor i stället samman utifrån sina magiska krafter och gemensamma kamp mot det onda. Vanligt förekommande bland dessa berättelser är även hur flickorna själva skapar en ömsesidig agenda för sin gemenskap. Lundström menar i sin avhandling att gränsdragningen kring vem som får ingå en gemenskap gör det möjligt att på så vis skapa en kollektiv identitet. Därför behövs många gånger en gemensam nämnare, som ett syfte, manifest eller gruppnamn, för att skapa och känna tillhörighet till den kollektiva identiteten.¹⁰ Exempel på sådana ungdomslitterära skildringar som etablerar en kollektiv identitet genom ett utmärkande namn och manifest är bland annat Tove Folkessons *Kalmars Jägarinnor* (2014) och Elin Cullheds *Gudarna* (2016). Till dessa skildringar av flickkollektiv kan även vänskapsgruppen, de unga vuxna kvinnorna i ”Dr. Pepper”, i Amanda Romares debutroman *Halva Malmö består av killar som dumpat mig* (2021) räknas. Samtidigt som Romares huvudkaraktär Amanda famlar efter kärleken står ”Dr. Pepper” alltid stadigt och omhändertagande kvar.

Skildringar av flickkollektiv är dock inget nytt fenomen. I *Fictions of Authority: Women Writers and Narrative Voice* (1992) beskriver Susan S. Lanser att framför allt kvinnliga författare från 1700-talet och framåt både synliggjort och omformulerat de narrativa konventionerna genom att framställa kvinnliga kollektivberättelser.¹¹ I den svenska barn- och ungdomslitteraturens historia används flickkollektivet från 1800-talet och framåt. I sin undersökning av den tidiga flickboken i Sverige visar Maria Andersson att flickkollektivet är ett särskilt vanligt litterärt grepp inom flickboksgenren.¹² Flickboken var en internationell barn- och ungdomslitterär genre som uppstod i mitten av 1800-talet. En ofta förekommande definition av genren inom den svenskspråkiga forskningen är att flickboken är litteratur skriven om flickor till en tilltänkt flickläsare.¹³ I Sverige fortlevde genren fram till den könsneutrala ungdomsbokens intåg i mitten av 1900-talet. Flickkollektivet i den svenskspråkiga flickboken formas

inte sällan utifrån en delad erfarenhet, till exempel av sociala band från en skolmiljö. Precis som i de samtida berättelserna skapas även i flickboken en kollektiv identitet genom att ge gruppgemenskapen ett specifikt namn samt genom att formulera ett manifest och regler. Exempel på sådana skildringar är bland annat Vera Berglinds *Dorrit i Stockholm* (1917), Ester Blenda Nordströms *15 år. Några blad ur en rackarunges liv* (1921), Eva Berlins *Elsas pensionsår* (1922), samt Elisabeth Kuylenstierna-Wensters *De nio kamraterna* (1920). På gruppens första sammanträde i Nordströms roman är flickorna till en början inte helt samstämmiga om dess namn och ändamål. Även i Berglinds flickbok utarbetas under flickornas första möte gruppens syfte och stadgar. Läsaren får här ta del av protokollet i sin helhet från ”konstituerandet av föreningen ’Heliga Ligan’”.¹⁴ De tiotal flickor som ingår i ”Heliga Ligan” kallas därefter för ”ligister”. I både *Elsas pensionsår* och *De nio kamraterna* kallar sig kollektivet för ”De nio”, eftersom de i respektive roman är nio flickor som går samman till en klubb eller förening. Den här sortens beskrivningar kan, som Magdalena Czaplicka påpekar i sin flickboksstudie, även ses som förberedelser för arbete i offentligheten genom skapandet av stadgar och möten.¹⁵

På liknande vis, men utan utmärkande namn och manifest, upprättas en flickgruppgemenskap i skolmiljön i bland annat Helena Nybloms novell ”Sju flickor” i *Qvinnoöden* (1888) och i Toini Topelius flickbok *I utvecklingstid* (1889). Tidigare forskning om Topelius flickbok har framför allt belyst betydelsen av den intima kvinnliga vänskapen mellan karaktärerna Hanna och Bella.¹⁶ Parallellt ingår de två även i en grupp, eller ”flock” med Topelius ord, av flickor från flickskolan som ”hållit mest ihop” genom att läsa läxor, umgås, göra utflykter tillsammans och ta hand om varandra vid sjukdom. För denna grupp blir avskedet på examensdagen extra tungt.¹⁷ Flickkollektivet introduceras i flera fall genom en redovisande beskrivning av dess medlemmar utifrån deras olika utseenden, familjebakgrund, ekonomiska ställning, men även skolprestationer och intressen. Författaren använder sig av, som Cadden kallar det, kvantitativa former av representation.¹⁸ Ett exempel på detta är när Elisabeth Kuylenstierna-Wenster i *Studentklassen* (1925) presenterar sin flickgruppsgemenskap genom att fokusera på de olika flickornas klasstillhörighet,

betyg och framtidsdrömmar, men även flickornas kroppar.

Att använda flickkollektivet på detta sätt är återkommande inom genren och framställer hur en mångfald av ”flickskap” finns representerade i flickkollektivet, många gånger genom igenkännbara typer av flickor som till exempel pojkflickan och den emancipatoriska flickan.¹⁹ Genom att flickorna kontrasteras mot varandra beskrivs inte sällan gruppen som en varierad samling flickor. I vad som i övrigt framstår som en ålders- och klassmässigt homogen grupp, menar Andersson i sin studie att detta kan förstås som förespråkandet av en slags kvinnlighetens pluralism, och flickkollektivet blir en förutsättning för att synliggöra de enskilda karaktärernas individualitet.²⁰ Samtidigt går det såklart att fråga sig hur nyanserande detta grepp egentligen är. Vilka flickor får ta plats och vilka får det inte? Jag menar att det ändå går att förstå hur framställningen av flickkollektivet gör ett försök till att vidga flickrollen, skapa ett utrymme och visa olika sätt att var flicka på. Flickkollektivet fungerar på detta sätt även som ett verktyg för att ge plats åt flera olika flickröster. Precis som Trites skriver kan flickgemenskapen utformas till en arena där unga kan göra sina röster hörda.²¹ I Topelius flickkollektiv skapas en sådan plats för flickorna att uttrycka sina olika tankar och åsikter, inte bara om vardagliga företeelser utan även om utbildning och yrkesval. Även i Kuylenstierna-Wensters *De nio kamraterna* diskuterar flickorna frågan om giftermål och framtid, och om vilken sorts kvinna de vill bli.²² Inte alltid går de idéer som lyfts inom flickkollektivet i linje med lärarnas eller föräldrarnas. Flickkollektivet möjliggör därmed en förtrolig plats bortom de vuxnas kontroll och åsikter.

När Rita Felski beskriver relationer i den feministiska bildningsromanen påpekar hon att den kvinnliga vänskapen och kollektiva gemenskapen även spelar en betydelsefull roll i protagonistens personliga utveckling.²³ På liknande sätt menar jag att vänskap och gemenskap i de ungdomslitterära verken som skildrar ett flickkollektiv bidrar till flickkaraktärernas förändring och utveckling. När flickorna i Topelius *I utvecklingstid* diskuterar sina personliga åsikter inspirerar och uppmuntrar de varandra till nya synsätt och värderingar, såsom att kasta sina korsetter, klä sig i reformdräkt och vidga sina studie- och yrkesdrömmar bortom vad som ansågs passande för flickor kring sekelskiftet 1900. Topelius kollektiv förenas därefter i det växande

intresset för den emancipatoriska kampen som gemensam nämnare.

Flickgemenskapen i de samtida ungdomslitterära verken, liksom i flickböckerna, konstrueras därmed många gånger till att utgöra en separatistisk och systerlig livsnödvändig samhörighet. Inom feministiska studier av flickskap betonas flickors behov av ett eget rum eller plats, med fokus på dess emancipatoriska kraft.²⁴ Flickkollektivet i denna typ av litteratur för unga menar jag kan förstås som ett sådant rum eller plats. Inom detta rum går det även att förstå kollektivet som ömsesidigt stärkande och vårdande. Som Andersson belyser i sin studie kan flickrelationerna på detta vis även fungera som "other-mothering". Med det menas här hur flickor och unga kvinnor utanför hemmet och familjen spelar stor roll i karaktärernas vuxenblivande. Flickorna tar hand om, lär sig och utvecklas tillsammans och av varandra.²⁵ Flickkollektivet menar jag framställs därmed som en betydelseskapande och familjeliknande funktion. Trites betonar att familjerelationer alltid varit centrala i ungdomslitterära verk, men där feministiska berättelser om familj i stället fokuserar på karaktärernas jämlika och ömsesidiga beroende av varandra.²⁶ Jag menar att ungdomslitterära berättelser både från idag och tidigare som skildrar ett flickkollektiv är exempel på sådana feministiska skildringar där gruppen antar en familjeliknande form. Ett exempel på detta är när flickgemenskapen i Berglinds fortsättning *Den vita mössan* (1918) omformas från de tio "ligisterna" till en mindre grupp på fyra med namnet "Nya Lusitania". De fyra flickorna i "Nya Lusitania" har här en ännu mer nära relation än "Heliga Ligan". Detta markeras bland annat genom att de en helg har "vaknatt" hos en av flickorna i gruppen, där de kryper ihop "i en stor syskonbädd på golvet" (*Den vita mössan*, s. 54). Ordet "syskonbädd" kan förstås som en nära gemenskap av personer sida vid sida.²⁷ Jag menar att detta framför allt handlar om att förstärka kollektivets familjeliknande form genom att skildra en likställd systerlig bundenhet till varandra.

En annan form av familjeliknande kollektiv konstellation i denna typ av litteratur är den generationsöverskridande. I den flock av flickor som Topelius beskriver ingår i vissa fall även gymnastiklärrinnan Verna Sommar. Det är delvis hon som inspirerar flickorna till att klä sig friare, samt öppnar upp för deras mer nyanserade framtidsdrömmar. Lisbeth Stenberg har angående *I utvecklingstid* även upp-

märksammat hur Bella och Hanna, tillsammans med den något äldre familjevännen Karin, bildar familj.²⁸ Stenberg menar att Topelius här skildrar en form av den kvinnliga vänskapens genealogi. Denna form av generationsöverskridande flickkollektiv får mig även att tänka på Agnes von Krusenstjernas Pahlensvit och kollektivet på Eka. Precis som tidigare Krusenstjerna-forskning belyst handlar Pahlensviten om hur Petra, Angela, Frideborg och Agda formar en systerlig och omsorgstagande familj.²⁹

När Wallensteen inleder sin roman genom att lyfta fram hur kvartetten av flickor troget hållit samman under, men även efter, skoltiden nuddar hon vid en av flickkollektivets grundpelare: att hålla ihop. Gemensamt bland de svenskspråkiga exemplen här, och såklart i många fler texter, är hur den kvinnliga vänskapen i grupp är den bestående och stabila kärnan av berättelsen. Karaktärerna hjälper och utvecklas både med och av varandra, oavsett om flickorna beger sig åt olika håll efter examen, letar efter kärleken eller kämpar med tillvaron.

I litteratur för unga har därmed en kvinnlig kollektiv formation en särskild funktion och betydelse, oavsett om den i berättelsen kallas för tjejgäng, liga eller flickkollektiv. Den här sortens gemenskap och gruppbildning förhåller sig således många gånger till en feministisk litterär tradition genom att lyfta fram flickors erfarenheter i olika tider, från 1800-talet och fram till idag. Att läsa skildringar av flickkollektiv bidrar inte bara till större förståelse om kvinnlig vänskap, utan visar även hur flickgemenskapen stärker och nyanserar individens personliga och i vissa fall politiska utveckling. Flickkollektivet i svenskspråkig litteratur för unga visar inte bara olika sätt att vara flicka på, utan fenomenet skapar även ett frirum och etablerar en systerlig rörelse, många gånger med en specifik agenda, och en formation bortom den normativa familjebildningen.

Noter

- 1 Nanna Wallensteen, *Fyrväpplingen*, (Stockholm: Nordiska förlaget, 1912), 5.
- 2 Monika Fludernik, "The Many in Action and Thought. Towards a Poetics of the Collective in Narrative", *Narrative* vol. 25 (2017:2), 139–163; Susan Sniader Lanser, *Fictions of authority: women writers and narrative voice* (Ithaca: Cornell Univ. Press, 1992), 21.
- 3 Maria Nikolajeva, *The Rhetoric of Character in Children's Fiction* (Lanham:

- Scarecrow Press, 2002), 67.
- 4 Mike Cadden *At arm's length: a rhetoric of character in children's and young adult literature* (Jackson: University Press of Mississippi, 2021), 20.
 - 5 Maria Österlund, *Förklädda flickor: Könsoverskridning i 1980-talets svenska ungdomsroman* (Åbo: Åbo Akademi University Press, 2005), 97. Maria Österlund menar att Alcotts flickkollektiv inte bara framställer olika sätt att vara flicka på, utan också visar hur flickan slits mellan att anpassa sig till och att revoltera mot könsnormer.
 - 6 Eva Österberg, *Vänskap: en lång historia* (Stockholm: Atlantis, 2007).
 - 7 Roberta Seelinger Trites, *Waking Sleeping Beauty: Feminist Voices in Children's Novels* (Iowa City: University of Iowa Press 1997), 91.
 - 8 Lina Lundström, *Att göra vänskap. En kultursociologisk analys av högstadieslevers sociala relationer* (Barn- och ungdomsvetenskapliga institutionen, Stockholms universitet, 2020), 7.
 - 9 Elisabeth Kuylenstierna-Wenster, *De nio kamraterna: en skolflickshistoria* (Lund: C.W.K. Gleerups Ungdomsböcker, 1920), 180.
 - 10 Lundström, *Att göra vänskap*, 40–41.
 - 11 Lanser, *Fictions of authority*, 223–279.
 - 12 Maria Andersson, *Framtidens kvinnor: mognad och medborgarskap i svenska flickböcker 1832–1921* (Göteborg: Makadam, 2020), 150. <https://doi.org/10.22188/kriterium.26>
 - 13 Boel Westin, "Flickboken som genre", i *Om flickor för flickor*, Ying Toijer-Nilsson, Boel Westin och Ulf Boëthius red. (Stockholm: Rabén&Sjögren, 1994), 10.
 - 14 Vera Berglind, *Dorrit i Stockholm: första årets upplevelser* (Stockholm: Wahlström & Widstrand, 1917), 115.
 - 15 Magdalena Czaplicka, "Yrhättor, backfischer och unga damer. Ett flickboksgalleri", i *Från flygdröm till swingscen. Ungdom och modernitet på 1930-talet*, Ulf Boëthius och Mats Franzén red. (Lund: Arkiv, 1998), 120.
 - 16 Lisbeth Stenberg, "Toini Topelius – dotterliv och drömmar", i *Historiska och litteraturhistoriska studier* vol. 82 (2007).
 - 17 Toini Topelius, *I utvecklingstid: en berättelse om flickor*. (Helsingfors: Edlund, 1889), 234.
 - 18 Cadden, *At arm's length*, 20–22.
 - 19 Inom flickboksforskningen används ofta begreppet flicktyp. Jag lutar mig åt hur Österlund i sin avhandling menar att flicktyp kan förstås som en sammanfattning av gemensamma kännetecken hos en flickkategori. Se Österlund, *Förklädda flickor*, 64–65.
 - 20 Andersson, *Framtidens kvinnor*, 164–167.
 - 21 Trites, *Waking Sleeping Beauty*, 80.
 - 22 Kuylenstierna-Wenster, *De nio kamraterna*, 91.
 - 23 Rita Felski, *Beyond feminist aesthetics: feminist literature and social change* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1989), 138–139.
 - 24 Mia Österlund, "Långsamt knöt systerskapet oss samman". Sexualiserat våld, separatism och särart i Maria Turschaninoffs fantasyromaner Maresi och Naondel", i *Kirjallisuudentutkimuksen Aikakaustehti Avain* (2017:3), 67. <https://doi.org/10.30665/av.66381>. Se även Maria Strömbäck, *Skapa rum. Ung femininitet, kroppslighet och psykisk ohälsa – genusmedveten och hälsofrämjande intervention* (Umeå: Umeå universitet, 2014); Elina Oinas, Anna Collander, "Tjejgrupper – rosa rum, pippifeminism, hälsofrämjande?", i *Kvinnor, kropp och hälsa*, Elina

- Oinas och Jutta Ahlbeck-Rehn red. (Lund: Studentlitteratur, 2007); Iris Marion Young, *On Female Body Experience: 'Throwing like a girl' and other Essays* (New York: Oxford University Press, 2005).
- 25 Andersson, *Framtidens kvinnor*, 149f. Se även Julie Pfeiffer "The Romance of Othermothering in Nineteenth-Century *Backfisch* Books", i *Mothers in Children's and Young Adult Literature: from the Eighteenth Century to Postfeminism*, Lisa Rowe Fraustino and Karen Coats red. (Jackson: University Press of Mississippi, 2016), 61. Inom anglosaxisk moderskapsforskning förstås "other-mothering" vanligtvis som något utfört av någon annan än den biologiska modern, där begreppet har ett (post)kolonialt arv av betydelse, se Lisa Grahn *Jernbanans mödrar: moderskap och berättande i Sara Lidmans Jernbaneepos* (Uppsala: Uppsala universitet, 2022), 132f.
 - 26 Trites, *Waking Sleeping Beauty*, 84.
 - 27 "Syskonbädd", Svenska Akademiens Ordbok (SAOB), Hämtad: 2026-06-25 <https://svenska.se/?activeTab=alla&q=syskonb%C3%A4dd&exactMatch=true>
 - 28 Lisbeth Stenberg, "En 'lifs-makt för kvinnan': Toini Topelius, Alexandra Gripenberg och Maria Cederschiöld", i *Den kvinnliga tvåsamhetens frirum: kvinnor i kvinnorörelsen 1890–1960*, Eva Borgström och Hanna Markusson Winkvist red. (Stockholm: Appell förlag, 2018), 88.
 - 29 Se Rita Paqvalén, *Kampen om Eros: om kön och kärlek i Pahlensviten* (Helsingfors: Nordica, Helsingfors universitet, 2007); Anna Williams, "Unge herr Agda", i *Omklädningsrum. Könsöverskridanden och rollbyten från Tintomara till Tant Blomma*, Eva Heggstad och Anna Williams red. (Lund: Studentlitteratur, 2004), 101–119; Birgitta Svanberg, *Sanningen om kvinnorna. En läsning av Agnes von Krusenstjernas romanserie Fröknarna von Pahlen* (Värnamo: Gidlunds, 1989).

MILLE BREYEN HAUSCHILDT

DET FEMINISTISKE LANDSKAB BEVÆGER SIG – ER LITTERATURENS STØVSUGNINGER OG OPVASK NU KOMMET TIL ÆRE OG VÆRDIGHED?



TFL 2026:1-2

DOI: <https://doi.org/10.54797/tfl.v56i1-2.67392>

ISSN: 2001-094X

Copyright © 2026 Author(s). This is an open access article distributed
under the terms of the Creative Commons CC-BY 4.0 License
(<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>)

Jeg er taget på en café i mit lokalområde i den danske provins. Jeg er stadig på barsel og har netop lagt mit barn til at sove i barnevognen udenfor i caféens have. Jeg kigger en sidste gang ned på de uldne huer, der indrammer barnets røde, tørre vinterkinder, mens jeg tager babyalarmen i hånden og småløber tilbage til min vinduesplads i caféens hjørne. Jeg har netop anskaffet den danske oversættelse af Annie Ernaux' (f. 1940) *La femme gelée* (1981) skrevet i 1979. Jeg hørte første gang om romanen i Ernaux' filmessay *Les années super-8* (2022). Romanen skulle behandle det patriarkalske kernefamilieliv i 1970'erne, som også filmen *Les années super-8* iscenesætter. Lige siden har jeg drømt om at læse romanen. Ikke mindst fordi den ville udgøre fantastisk empiri for mit forskningsprojekt om "vedligeholdelsespoetik", hvor jeg er optaget af 1970'ernes litterære fremstillinger af husarbejde i Vesten. Jeg kan ikke læse den på fransk, og den engelske oversættelse, *A Frozen Woman* fra 1995, er det ikke lykkedes mig at skaffe. Men nu sidder jeg med den danske oversættelse fra fransk i hænderne – *Den frosne kvinde* – som netop er udkommet. Jeg har mindst tredive minutter til at læse og skrive inden barnet vågner. Længere, hvis jeg er heldig. Jeg begynder med at læse bogens første sider, men får så pludselig lyst til at læse bagsideteksten. Her står der øverst med fed skrift:

Moderne feministisk klassiker om kvinders mental load. En roman om vejen fra ung pige fuld af drømme til "frossen kvinde", ulykkelig og fastlåst i et borgerligt ægteskab.¹

Det slår mig straks, hvor præcist denne bagsidetekst vidner om den hastige udvikling i feministisk diskurs, som jeg netop med denne tekst

ønsker at pege på. Mig bekendt har *La femme gelée* ikke modtaget nævneværdig opmærksomhed. Hverken i forbindelse med udgivelsen i Frankrig i 1981, eller siden den engelske oversættelse udkom i 1995, hvor romanen i *The New York Times* vurderes af anmelderen Hermione Lee til at være relevant, bestemt. Der vil sikkert findes kvindelige læsere derude, som kan genkende protagonistens bitre historie, skriver hun. Romanens almen gyldighed derimod, afviser hun temmelig skråsikkert. Både pga. denne ”husmorens partikulære erfaringshorisont”, og fordi hun opfatter den som privat og biografisk. Men også fordi romanen virker ”bundet til sin tid”.² Det er bestemt ikke første gang, at kvindelige forfatteres værker med hjemmet som baggrundstæppe udsættes for denne dom. Det er en klassisk patriarkalsk domsfældelse, der lever i bedste velgående også i dag. For eksempel når den danske litteraturanmelder Erik Skyum-Nielsen omtaler danske samtidsværker, der behandler erfaringer som graviditet, fødsel og barsel som en ”strøm af personligt og privat baseret litteratur.”³ Pointen her er, at litteratur, der tematiserer specifikt feminiserede erfaringer, ofte opfattes som *særligt* privat og biografisk. Den litterære dom bidrager i dette tilfælde til at delegitimere både værkets litterære kvalitet og dets almen gyldige relevans. Som om det at bringe et barn til verden skulle være mere privat og en mindre universel erfaring end lad os sige, gåture, rejser, byvandring, det mandlige blik eller sportsudøvelse. Men tilbage til Ernaux, for heller ikke i forbindelse med hendes nobelprismodtagelse i 2022 nævnes *La femme gelée* som et af forfatterskabets hovedværker.⁴ Når romanen endelig nævnes, er det i mange tilfælde som et led i en art biografisk opridsning af forfatteren Annie Ernaux’ faktiske skilsmisse. Altså har *La femme gelée* ikke været genstand for nogen større litterær anerkendelse. Eller det vil sige indtil nu. For i 2025 er *La femme gelée* ifølge den danske oversættelses bagsidetekst en ”moderne feministisk klassiker” om ”kvinders mental load”. Noget tyder altså på, at støvsugningen, opvasken, oprydningen, som fylder siderne i *La femme gelée*, ikke længere er usynlig. Ikke længere regnes for uvæsentligt at beskæftige sig med litterært. Eller ugyldig hvad angår den almene litterære relevans. Det er jo på mange måde fantastisk.

Som litteraturforsker, kulturforsker og humanistisk forsker i det hele taget er man underlagt den præmis, at de kulturelle og normative

landskaber, som ens forskning placerer sig midt i, ofte er i bevægelse. Hvilken form for elasticitet må man da indlejre i sine forskningsspørgsmål, når den verden, man afsøger, pludselig flytter på sig? Som antydnet ovenfor, er det et spørgsmål, der aktuelt trænger sig på i mit nuværende forskningsarbejde. Begreber som ”omsorgsarbejde” og ”mental load” har fundet vej ind i den offentlige samtale i Danmark. Det er begreber, som jeg førhen udelukkende har set bearbejdet i forskningslitteraturen. Tilsyneladende har mit eget forskningsområde – nemlig det skjulte og devaluerede vedligeholdelsesarbejde – fået mere opmærksomhed. Det tvinger mig unægtelig til at stille nye forskningsspørgsmål. For betyder det, at den feminiserede vedligeholdelse, som jeg netop i min forskning har karakteriseret som usynliggjort, nu er blevet synlig? Hvis vedligeholdelsesarbejde defineres gennem sin devaluering og skjulthed – hvad er der så tilbage af den, når den bliver trukket frem og belyst? Og på hvilken måde kan skønlitteraturen – som en art sprogliggørende instans – fortsat bidrage til at synliggøre denne hverdagens daglige slid?

Det oprindelige mål, da jeg i sin tid formulerede mit igangværende ph.d.-projekt, var at belyse en overset og devalueret litterær trope i vestlig litteratur fra 1970'erne: nemlig vedligeholdelsen. Samtidig ville jeg trække tråde fra 1970'erne til vestlige litteratursyn i dag. Jeg ville bringe sociale videnskaber som feministisk marxisme og feministisk reproduktionsteori – videnskaber der kortlægger den økonomiske og sociale devaluering af ulønnet og lavtlønnet feminiseret arbejde – ind i den litterære analyse. Var det muligt, at det reproduktive arbejde – typisk varetaget af kvinder og andre marginaliserede subjekter – ikke bare var usynliggjort i socioøkonomisk forstand? Men at vedligeholdelsesarbejdets daglige, slidsomme bevægelser kunne anskues som litterære stiltræk? Og at værker, der rummer disse stiltræk, har været underlagt en lignende udgrænsning – både i den litterære analyse, og i måden disse værker har figureret i kanondannende infrastrukturer på?

Vedligeholdelsespoetik, som jeg har valgt at kalde denne særlige litterære opmærksomhed, skulle netop rette sit blik mod hverdagens feminiserede bevægelser, der opretholder livet som sådan.⁵ Støv der tørres af igen, opvask, madlavning, bleskift, hænder der trøster, aer, hænder der er sprukne fra opvaskebaljens vand. Vedligeholdelses-

poetik er således et analytisk blik, der får øje på digtet skrevet på bagsiden af en børnetegning i Inger Christensens *Brev i april* (1979). Det er et blik, der lægger mærke til nutidsverberne i *Brev i april*, som markerer den daglige gøren, og forbinder dem med måden hvorpå digtenes hverdagslige billeder på systemdigterisk vis gentager sig, permuterer. På samme måde som det daglige vedligeholdelsesarbejde gør. En vedligeholdelsespoetik udfolder sig, når Mierle Laderman Ukeles i sit *Manifesto for Maintenance Art* fra 1969 spørger: "after the revolution, who's going to pick up the garbage on Monday morning?".⁶ Ligesom den gør i billedet af "karkludskvinden" i *Den frosne kvinde*. Et billede, som fortælleren for alt i verden ikke vil træde ind i, selvom poesien utvivlsomt trænger sig på: "når jeg står i badeværelset og vasker alle de små blå og hvide uldtrøjer og hænger dem op på snoren, fornemmer jeg muligheden for at elske alt det her".⁷ Vedligeholdelsestiden er således ikke kulturteoriens emblematiske revolutionære tid – den storslåede revolutionens klimaks – men tiden, der er organiseret omkring den daglige, uophørlige, lille gentagelse. Vedligeholdelsespoetik har til formål at begrebsliggøre og udvikle litterære modeller, der får øje på vedligeholdelsens feminiserede og ofte usynlige, baggrundslignende erfaringsmodus. Samtidig tilbyder vedligeholdelsespoetikken i langt mere udstrakt, ontologisk forstand en etik, et perspektiv på "kloden", som noget der må bevares, passes på og vedligeholdes i det omfang, det er muligt. Vedligeholdelsen er en trope, som der findes et sandt væld af eksempler på i litteraturhistorien – mens der fortsat eksisterer et meget begrænset litteraturanalytisk vokabular til at gribe den an med.

Projektets centrale argument udgår altså fra den antagelse, at litteratur, der både indholdsmæssigt tematiserer og formmæssigt spejler vedligeholdelsesarbejdes modus, er voldsomt devalueret. En devaluering der influerer litteraturhistorisk repræsentation og kanondannelse, men også måden hvorpå vi som litteraturanalytikere griber litterære tekster an. Ligesom det har stor betydning for den æstetiske dom, vi fælder over dem. Vedligeholdelsesarbejdet vil altid klistre til de mindst privilegerede positioner – helt konkret er størstedelen af denne type arbejde varetaget af brune, sorte og feminiserede kroppe på globalt plan. Derfor er det en nødvendighed at begrebsliggøre en vedligeholdelsespoetik, hvis bestemte politiske subjekter og erfarings-

verdner – ja, hele domæner af menneskeligt liv – ikke systematisk skal udelukkes fra litterær relevans.

At vedligeholdelsens modus virkelig var usynliggjort, fik jeg bekræftet mange steder i sidste del af 2010'erne, da jeg som studerende, specialeskrivende og højskoleunderviser præsenterede mine tanker om emnet. I den tid tilbød ”vedligeholdelsens poetik” et helt nyt og anderledes værdisættende blik, ikke bare på litteraturen, men også på samfundet. Jeg oplevede selv at få øje på den systematiske devaluering af vedligeholdelsen overalt omkring mig. Internt i de litterære værker, men selvfølgelig også mere strukturelt og institutionelt: i litteraturvidenskaben og kulturteorien. Det var en følelse af at have fundet en nøgle, der kunne låse adgangen til en hel erfaringsverden op. En oplevelse man også kunne kalde for *den første desillusion*. Simpelt hen fordi dette ”nye” analytiske blik synliggjorde en masse stof, som andre tilsyneladende ikke lagde mærke til. En oplevelse, som jeg er sikker på, at mange kan genkende fra lignende sammenhænge – måske især når man oplever at udvikle et blik, der afkoder hegemoniske hvide patriarkalske normer.

I mellemtiden er der sket et drastisk skifte. Både i den offentlige samtale og i det kulturelle, litterære miljø i Danmark. Hvor jeg i 2010'erne, med hovedet begravet i bøger om den feministiske sociale reproduktionsteori, følte mig stort set alene med interessen for vedligeholdelsesarbejde, er særligt begrebet ”omsorgsarbejde” blevet genstand for tiltagende opmærksomhed. Pludselig stod psykologer og feministiske influencere på dansk nationalt tv og talte om ”mental load” i bedste sendetid.⁸ Så sent som da jeg så Børnenes Melodi Gran Prix 2026 med mit barn, hørte jeg værten på scenen omtale sit værtsarbejde som ”mental load”. Jeg har selv deltaget i den offentlige formidling af akademiske diskussioner af det usynlige reproduktive arbejde, blandt andet ved udgivelsen af min bog *Vedligeholdelsens poetik* i januar 2024 på forlaget Laboratoriet for æstetik og økologi. Herefter kom udgivelserne væltende. Sådan *følte* det i hvert fald som for mit hungrende, feministiske hjerte. Vigtige udgivelser på dansk grund: Emma Holtens *Underskud* (2024) om økonomi og værdien af omsorgsarbejde, antologien *Moderementet* (2024) der præsenterer ”en mosaik af tekster om den radikale erfaring at

skabe og drage omsorg for andre mennesker” eller Sebastian Cordes’ essaybog *Verdens bedste film* (2025) om Chantal Akermans film *Jeanne Dielman* (1975).⁹ Det er alle sammen bøger, der med autoritet peger på vigtigheden af, at ”omsorgsarbejdet” – både indenfor og udenfor hjemmet – tillægges langt større æstetisk og socioøkonomisk betydning. Hertil kommer en række skønlitterære udgivelser, som med litteraturforsker Mikkel Krause Frantzens ord kan kategoriseres som ”omsorgsopmærksomme” værker.¹⁰ Skønlitterære værker der behandler alt fra handicaphjælpere, husmødre i 1950’erne, au pairs til opfostring af børn. Et lille udpluk af disse udgivelser fra de seneste år, hvor vedligeholdelsestropen efter min opfattelse spiller en afgørende, betydningsbærende rolle, kunne omfatte værker som: Naja Marie Aids *Øvelser i mørke* (2024), Sine Bang Nielsens *Krater* (2025), Ditte Holm Bros *Hver gang du trækker vejret, indånder du støvet fra vores knogler* (2023), Sabitha Söderholms *Chellam* (2022), Cæcilie Højberg Poulsens *Flair* (2022), Emeli Bergmans *På undersiden af dagen* (2021) eller Joan Rang Christensens *Omkring floden Han* (2022). Men man kunne ligeledes tilføje ikke-skønlitterære udgivelser, der udvider denne omsorgsopmærksomhed til også at gælde omsorgen for de økosystemer, vi som mennesker driver rovdrift på. For eksempel Den grønne ungdomsbevægelses *Retfærdig naturbevarelse* (2023), Sofie Isager Ahl og Sille Skovgaards *Lysbønder* (2024) eller Mathilde Walter Clarks *Hvordan man laver dyr* (2023) og *Det blinde øje* (2023). Ligesom denne opmærksomhedsforskydning vel også kan siges at danne en art kulturel præcedens for, at ældre værker som Chantal Akermans *Min mor ler* fra 2013, Gwendolyn Brooks *Maude Martha* fra 1953 eller førortalt Annie Ernaux’ *Den frosne kvinde* fra 1981 først for nyligt er udkommet i danske oversættelser. Med fare for nu at have optegnet endnu en forsimpelende ”tendens” i litteraturen vil jeg blot med denne opridsning pege på det, man kunne kalde for *den anden desillusion* i mit eget forskningsarbejde. For hvis omsorgsarbejdet, det reproduktive arbejde og vedligeholdelsen har fået mere opmærksomhed og således må være blevet mere synlig, hvor stiller det så argumentet om vedligeholdelsens devaluering og usynliggørelse? Kan mit forskningsprojekts centrale argument stadig hvile på præmissen om, at vedligeholdelsesarbejdet er usynligt?

Det, jeg ønsker at pege på, er, hvordan man som forsker kan

opleve, at det forskningsemne, man forsøger at afdække, pludselig flytter på sig. At genstanden for analysen ikke er en statisk størrelse. I mit tilfælde betyder det to ting. Det afslører først og fremmest, at min egen projektformulering – fuldstændig ligesom mange andre kulturelle ideer – er blevet til på baggrund af en *mulighed* i samfundet. En kulturel disposition så at sige. Forskningsidéen reagerer på et kulturelt stof, som er blevet hvirvlet op til overfladen. Det blotlægger, at forskning selvfølgelig er lige så meget en del af tidsånden, som andre kulturelle produkter i vores samfund er. Men der opstår også en anden mulighed. For er den ”strøm” af udgivelser, som jeg ovenfor har skitseret, virkelig så massiv, som jeg gør den til? Udgør de nævnte udgivelser ikke blot en brøkdel af den samlede udgivelsesmasse i Danmark de seneste par år? Og kan det virkelig være rigtigt, at *alle* nu er blevet opmærksomme på den systematiske devaluering af vedligeholdelsesarbejdet, usynliggørelsen af oprydningen, rengøringen, bleskiftene? Nej sådan forholder det sig ikke. Den førnævnte anmeldelse skrevet af Erik Skyum-Nielsen foreligger som eksempel herpå. Der findes imidlertid også den mulighed, at jeg er faret vild i min egen empiriske virkelighed så at sige. For når man som forsker er begravet i et emne og har opmærksomheden rettet mod en partikulær genstand i en årrække, så akkumuleres empirien simpelthen. Jeg nærmest drukner, når materialer, tekster og værker, som forholder sig til denne vedligeholdelsestope – et litterært fantasme jeg i øvrigt selv har skabt – hober sig op omkring mig. Hvordan kan jeg da skelne mellem min egen akkumulerede empiri og den generelle udgivelsesmasse, som andre kultur- og litteraturinteresserede har adgang til? Heri består mit arbejdes *anden desillusion*. Så hvor *den første desillusion* handlede om at have fået adgang til en marginaliseret erfaringsverden, som andre tilsyneladende ikke kunne se, så spørger *den anden desillusion* om det virkelig er sandt, at alle nu kan se det vedligeholdelsesarbejde, som før var usynliggjort.

Vigtigst af alt, bliver en sådan kulturel forskydning i opmærksomhed anledning til, at man som forsker må tage sine forskningsspørgsmål grundigt til efterretning. Og ved nærmere eftersyn måske erfare, at ingenting er forandret. For i spørgsmålet om hvorvidt vedligeholdelsen nu er blevet synlig, fordi ”mental load” diskuteres på nationalt tv, og fordi den kulturelle og litterære offentlighed har rettet en art

feministisk opmærksomhed mod ”omsorgsarbejde”, tror jeg, at min forskning i sig selv ligger inde med svaret.

I hvert fald har vestlig feministisk litteraturkritik lige siden Virginia Woolfs bredt læste *A Room of One's Own* (1929) adskillige gange før mig måttet konstatere, at feminiserede erfaringer med husligt arbejde er tilbøjelige til at undslippe vores æstetiske opmærksomhed. ”For all the dinners are cooked; the plates and cups washed [...] No biography or history has a word to say about it” skrev Woolf, og påpegede at vedligeholdelsen ingen steder var at finde på bibliotekets reoler.¹¹ I kølvandet på 1960’erne og 1970’ernes politiske kvindebevægelser udkom også i 1970’erne og 1980’erne en del engelsksproget litteraturkritik som redegjorde for litteraturhistoriens manglende interesse for værker, der behandler feminiserede erfaringer med husligt arbejde i hjemmet. Tillie Olsens *Silences* (1978), Joanna Russ’ *How to Suppress Women’s Writing* (1983), Alicia Ostrikers *Writing Like a Woman* (1983) og Ursula Le Guins *Carrier Bag Theory of Fiction* (1986) er alle eksempler på vægtig litteraturkritik, der undersøger og kritiserer den litterære devaluering af feminiserede erfaringer. Alligevel har den institutionaliserede litteraturvidenskab i Vesten ikke for alvor indoptaget disse perspektiver. Må vi således også antage, at de seneste års offentlige fokus på den skæve værdisætning af omsorgsarbejdet herhjemme i Danmark vil slippe vores (både os – litteraturforskerne, men også os – de danske borgeres) bevidsthed igen? Ligesom vi ser det med den hvide, mandlige højredrejning særligt i USA i kølvandet på me-too-bevægelsens figurationer, er backlasheffekter, der netop slår tilbage mod det normbrydende, magtbrydende, tilsyneladende en naturlov. Jeg mærker selv backlasheffekten et eller andet sted i kroppen, internaliserer selv afmatningen. ”Omsorg”, åh hvor har jeg hørt det ord mange gange de sidste par år. Nu har vi da hørt nok om de der fødende kroppe, kvinderne, mental load, jeg bliver træt ved tanken, for oprydning og rengøring *er* trættende. Når marginaliserede erfaringer lykkes med at gøre opmærksom på sig selv, vil normaliteten, det hvide kapitalistiske patriarkat, altid skubbe tilbage. Det er definitionen på strukturel undertrykkelse. Eller med Sara Ahmeds begreber vil den feministiske aktivist altid blive mødt af de strukturer, hun forsøger at bekæmpe.¹² Sådan ser det store billede ud. I det mindre billede, her litteraturvidenskaben og den feministiske

litteraturkritik, så er vedligeholdelsespoetik ikke bare et spørgsmål om at se og værdsætte litterære repræsentationer af vasketøjet og hverdagens støv, men også et spørgsmål om at *vedligeholde* marginaliserede erfaringer i litteraturhistorien og litteraturvidenskaben som sådan, for at sikre at de opnår og bevarer en plads her.¹³

Hvad skal der til, for at de litteraturanalytiske begrebsapperater, der anerkender feminiserede erfaringer, ikke atter skubbes i baggrunden? Jeg tror faktisk på institutionerne og effekten af institutionel forandring, fordi jeg tror på sprogets indflydelse. Jeg tror på, at hvis uddannelsesinstitutionerne giver adgang til et analytisk blik og et vokabular, der skærper opmærksomheden på den feminiserede vedligeholdelse, som får alting til at løbe rundt, så vil dette vedligeholdelsesarbejde i sig selv blive mere synligt. Med synlighed følger automatisk større værdi, og den institutionelle synlighed fordrer autoritet. Det kræver selvfølgelig, at den strukturelle kritik indlemmes i institutionen som en art fast pensum. Ikke bare som et forbigående valgfag. På spørgsmålet om, hvorvidt vedligeholdelsesarbejdet er blevet mere synligt, er svaret både et delvist ja men også et stort rungende NEJ. Og svaret har alt med sprog at gøre. For på den ene side har begreber, der har til formål at synliggøre det devaluerede omsorgs- eller vedligeholdelsesarbejde, fundet vej ind i en dansk medievirkelighed. Ligesom vi har set vedligeholdelsesarbejdet behandlet i de seneste års litterære udgivelser. Altså må en eller anden form for synliggørelse have fundet sted. Imidlertid er offentlighedens begrebsbrug langt fra fyldestgørende. De danske mediers adgang til et nuanceret *sprog*, der beskriver den enorme feminiserede erfaringsverden, som vedligeholdelsen blot er en lille del af, er fortsat helt ufattelig begrænset og fattig. Medierne har tilsyneladende ikke andre ord end ”mental load”, ”omsorg” eller ”moderskab” at gribe efter, når feminiserede erfaringer med at opfostre børn og tage sig af andre i al almindelighed, skal behandles. Det er altså primært tre ord, vi har at gøre med, når *hele livsverdner* skal beskrives. Jeg oplever, at denne ekstremt begrænsede sprogbrug – som er en konsekvens af den strukturelle undertrykkelse – bliver et alt for nemt offer for de førømtalte backlasheffekter. Mediernes hurtige, forsimplede (og markedsgjorte) buzzwords er nemme at foragte. Buzzwordificeringen udgrænser den strukturelle samfundskritik begreberne egentlig dækker over. Når vi

har hørt et enkelt ord tilpas mange gange, gider vi snart ikke høre det igen, og jo flere gange vi hører det samme ord igen, desto fladere bliver ordet. Desto mere uklart bliver det, hvad ordet egentlig dækker over. Personligt forstår jeg for eksempel ikke, hvad der menes, når en dansk avis skriver, at et værk handler om ”omsorg” eller kalder et værk for ”moderskabslitteratur”. Og her kommer spørgsmålet om min egen forsknings formål ind i billedet. For er det ikke netop min forsknings fornemmeste opgave at være en begrebsliggørende instans? At pege på sprog og nuancer der kan bidrage til at fremstille al den mangfoldighed og væsentlighed, der rummes i det feminiserede vedligeholdelsesarbejde. Mit arbejde er vel at folde værdien af de litterære fremstillinger af feminiseret liv ud, så vi ikke bliver trætte af at høre de samme tre buzzwords igen og igen. Forhåbentlig kan netop samspillet mellem forskningens klassificerende evner og skønlitteraturens sprogliggørende kraft bidrage til, at vigtige, smukke værker ikke afvises som uinteressante eller kedelige. Eller med avisernes argumenter om at ”det med moderskabet, det har vi allerede dækket ind”. Men hvis ikke litteraturforskningen og litteraturkritikken er i stand til at læse litteraturens feminiserede erfaringer med de rette analytiske værktøjer, kan disse værker aldrig fastholdes som vigtige og smukke. De skønlitterære værker med feminiseret liv i centrum får således ikke den opmærksomhed og kvalificering, de fortjener. Det kræver en litteraturkritik med den rette faglighed, hvis disse værker ikke skal hænges ud som private og ligegyldige. *La femme gelée* er langt mere end en roman om ”mental load”. Det er et yderst relevant og vigtigt værk i forfatterskabet, om hvordan sociale kategorier som ”pige”, ”kvinde” og ”mor” bliver til som billeder i en vestlig, patriarkalsk og kapitalistisk samfundsorden.

Noter

- 1 Annie Ernaux, *Den frosne kvinde*, oversat af Niels Lyngsø (København: Gads Forlag, 2025), bagsiden.
- 2 Hermione Lee, ”Camus, Sartre and Potatoes”, *The New York Times: Book Review A Frozen Woman by Annie Ernaux*, 1995-05-21. <https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/books/97/04/13/nnp/18119.html>.
- 3 Erik Skyum-Nielsen, ”Lea Marie Løppenthins nye digte kobler forfatterens person og værk, så man kan komme i tvivl om, hvad der er hvad”, *Information*, 2024-09-02. <https://www.information.dk/kultur/anmeldelse/2024/09/lea-marie->

- [loepenthins-nye-digte-kobler-forfatterens-person-vaerk-saa-kan-kommer-tvivl](#).
- 4 Cathrine Taylor, "Annie Ernaux: the 2022 Nobel literature laureate's greatest works", *The Guardian*, 2022-10-06, <https://www.theguardian.com/books/2022/oct/06/annie-ernaux-the-2022-nobel-literature-laureates-greatest-works>; "What to read: Books by Annie Ernaux", NobelPrize.org., tilgået 2025-04-15, <https://www.nobelprize.org/what-to-read-books-by-annie-ernaux>
 - 5 Læs mere her: Mille Breyen Hauschildt, *Vedligeholdelsens poetik* (København: Laboratoriet for æstetik og økologi, 2024).
 - 6 Mierle Laderman Ukeles, *Manifesto for Maintenance Art 1969! Proposal for an Exhibition "CARE"*, 1969.
 - 7 Ernaux, *Den frosne kvinde*, 150
 - 8 Aftenshowet – DR, 12. marts 2023; Go' morgen Danmark og Go' aften Live, 17. april 2024
 - 9 Liv Duvå, Ditte Holm Bro, Julie Sten-Knudsen, Mia Degner, og Kirstine Refstrup, *Moderementet: antologi* (København: Gutkind, 2024), bagsiden.
 - 10 Politiken – Den levende avis. "Come on, endnu en bog om at blive far, flytte fra København til provinsen, skrive digte?", 2023-01-12, https://politiken.dk/kultur/boger/boganmeldelser/skonlitteratur_boger/art9158433/Come-on-endnu-en-bog-om-at-blive-far-flytte-fra-K%C3%B8benhavn-til-provinsen-skrive-digte.
 - 11 Virginia Woolf, *A Room of One's Own* (New York and Burlingame: Harcourt, Brace and World, , 1957), 93
 - 12 Sara Ahmed, *Living a Feminist Life* (Durham, NC: Duke University Press, 2017). <https://doi.org/10.1515/9780822373377>.
 - 13 Det skriver jeg mere om i: Hauschildt, *Vedligeholdelsens poetik*.

PER-OLOF ERIXON

"MIN SJÄLVUPPTAGENHET ÄR EN STRÄNGT KONSTNÄRLIG ARBETSMETOD": ETT SAMTAL MED LARS GUSTAFSSON

DOI: <https://doi.org/10.54797/tfl.v56i1-2.67394>

I mitten av 1970-talet, som ung litteraturstudent vid Umeå universitet, tog jag kontakt med Lars Gustafsson för en intervju. Gustafsson, som då bodde i Västerås, tackade ja, och det planerade intervjutillfället utvecklades till ett långt samtal som kom att röra betydligt mer än uppsatsämnet. I Gustafssons arbetsrum diskuterade vi bland annat hans tid på BLM (1962–1972), hans eget politiska tänkande, det självbiografiska (eller, som vi skulle säga idag, autofiktiva) i verket och hans utveckling som författare.

PE: Det nya ni försökte föra in, hur vill du beskriva det?¹

LG: det var inte så att det var en massa marxister som började tränga in i tidskriften [BLM]. Det var i stället så att redaktionen var nyfiken och ville spegla sin tid. Det gick inte att spegla åren omkring 1968 utan att spegla mycket av den marxistiska debatten. Du kan inte göra en beskrivning av Schweiz utan att få med lite alper, lika lite skriva en reseskildring från Saudiarabien utan att få med lite sand. Själv var jag lika liberal då som nu.

PE: Ja, det är ju något du ofta säger i dina böcker: "LOVE ME, I AM A LIBERAL". Men liberalismen är ju också idén om de fria marknadskrafterna, den fria konkurrensen.

LG: Vad jag menar med liberal står i *Den onödiga samtiden* (1974). Jag tror inte att övertagandet av produktionsmedlen innebär någon förändring i klasstrukturen. Man säger den klassiska tappningen och menar den engelska. När jag tänker på liberalismen, så tänker jag alltid på Upplysningstidens liberalism. Mitt ideal är ungefär Voltaire.

En nästan preindustriell industrialism. Om du så vill Beethovens liberalism.

PE: Hur vill du beskriva den?

Då måste du börja med Upplysningstidens stora idéer om jämlikhet och broderskap. Den mot kyrkan riktade kritiken. Hela anti-institutionalismen. Framför allt idén om individen, individen som den enhet som till sist måste befrämjas. Varje politiskt system som befrämjar varje individs individuella behov. Av dessa idéer följer att man aldrig har rätt att offra en generation med förhoppning att nästa generation ska få det bättre. Det har mycket att göra med vad Jürgen Habermas kallar "legitimationsproblemet". Habermas formulerar frågan hur mycket våld vi kan införa i ett samhälle – legitimera – i syfte att få detta samhälle bättre. Och då menar han att i senkapitalismen införs mängder av legitimationslöst våld, till exempel i den industrimiljö vi har. Men det finns inte heller i det revolutionära samhället tillräckliga filosofiska legitimationer för det revolutionära våldet. Legitimationsproblemet är också viktigt för mig. Vad industrialismen beträffar, så anser jag att den för länge sedan nått en punkt då den skadar mer än vad den gör nytta. Jag anser att det nuvarande industriella produktionssättet är roten till klassamhället. Både skadligt och dömt till undergång.

PE: Men även det feodala samhället bestod av olika klasser.

LG: Ja, men är det klasser i samma mening? Om vi ska gå riktigt filosofiskt djupt så är naturligtvis en av Marx svagheter just hans behandling av klassbegreppet just därför att han ser den medeltida feodala klassen som en klass; bondesamhället som en klass och industriproletariatet som en tredje klass. Men vad är det som konstituerar ett klassbegrepp utöver det rent logiska klassbegreppet? Jo, tillståndet hos de individer som utgör klassen. Bortsett från de amerikanska sydstaternas slavar, så tror jag inte det efter antiken har funnits någon så andligt utarmad klass som det moderna industriproletariatet. Jag tror inte det funnits så oerhört innehållslösa liv.

PE: Men det finns ju ett direkt samband mellan fysiskt och psykiskt välmående!

LG: Ja visst, men de existentiella värdena blir till sist avgörande. Därför skulle det aldrig kunna uppstå de sjuka människornas klass. Bara de sjuka människornas kategori. Teoretiskt sett skulle de kunna

bilda påtryckningsgrupper. Samhället är så beskaffat att vem som helst kan inträda i de sjukas roll, bilistens roll etc. De sjukas kategori är naturligtvis en lidande kategori. Varför är detta primärt ett socialt problem? Ingen människa är från början genom samhällets struktur hänvisad till fotgängarnas klass eller i de sjukas klass. Ty sjukdom orsakas av bakterier.

PE: Men vissa klasser drabbas mer av sjukdomar.

LG: Ja, men det är inte primärt. Det finns mycket fattiga människor som förblir mycket rika människor. Detta med undantag av vissa cirkulationer, som för övrigt bara blir mindre och mindre i det moderna svenska samhället. Vad som gör de exploaterades klass beklagligt är i sista hand inte något fysiskt, utan att de berövas sitt liv – det liv som tas ifrån dem. Det är inte välmående vi i första hand är ute efter, utan meningsfullhet. Detta sammanfaller i viss mån med unge Marx. Den ”gamle” Marx hade ingen uppfattning, så vitt jag förstår, eftersom han sysslade med politisk ekonomi, och inte filosofi. Marx upphör ju alldeles för tidigt att skriva filosofi. Det är kanske dumt av mig att kalla mig för liberal!

PE: Du säger i *Den onödiga samtiden* att den marxistiska filosofin lätt kan förvandlas till en ”undanglidande skugga” (125). Du är rädd för att ställa dig bakom en ideologi. Hela ditt författarskap bygger ju på motsättningen relativ/absolut. Borde inte då den undanglidande skuggan gälla din relativism, blandat med denna liberalism?

LG: Jag tror inte så mycket på relativism. Jag tror på skepticism. Relativismen hävdar att allting är likvärdigt; allting är en soppa. Nietzsche är en typisk relativistisk filosof. Att vara skeptiker är något helt annat än att hävda att världen är en soppa. Att vara skeptiker innebär att man tror bara på det som man har fått ganska säkra bevis för. Den undanglidande skugga du är ute och far efter, dyker upp i följande sammanhang i *Den onödiga samtiden*. Någon säger: Låt oss kämpa för socialismen, Jan Myrdal till exempel. Någon annan säger: Vad består det i att kämpa för socialismen? Jo, det betyder att kämpa för ett proletärt klassmedvetande, den proletära klassen. Efter att ha kommit till medvetande om sin situation, övertar denna klass produktionsmedlen under proletariatets diktatur. Skeptikern säger då att detta har skett i en rad länder. Vi kan inte säga att detta inte har skett i Sovjetunionen. Man kan naturligtvis hävda att de förverkligat

socialismen. Men de har gjort de saker som Marx i stort sett har sagt. Vad har skett? Jämfört med den borgerliga staten, starkt minskade medborgerliga rättigheter. Man har infört systematiskt tvångsarbete. Man upprättar en totalt kontrollerbar tvångsarbetarkår. Hela Sibiriens uppbyggnad bygger på slavarbete. Den amerikanske negerslavens situation var oerhört mycket bättre än den sovjetiske arbetsslaven. Vi kan därför lugnt säga att Marx har fel. Det följer inte av produktionsmedlens förstatligande att vi får en friare människa. Då säger den fine, hyggliga marxisten: Vad de förverkligat där är inte den rätta marxismen. Då säger jag: Om vi argumenterar på detta sätt så kommer den verkliga socialismen att bli till en undanglidande skugga. Jag är ense med den moderna marxismen på de flesta punkter. Om imperialismen, och även jag som motståndare till kapitalismen. Skillnaden mellan dem och mig är att de anser att det finns ett botemedel.

PE: Du är intellektuell och du sticker inte under stolen med detta. Allt du skriver centrerar sig just kring de intellektuellas problem – du gör dig till tals för mellanskiktet.

LG: Ja, det är en av mina bärande idéer, verkligen. Jag tror att man lätt hamnar i abstraktioner om man ska diskutera realism kontra symbolism. I vanlig rimlig mening så har jag gjort ett par djupt realistiska romaner: *Herr Gustafsson själv* (1971), *Yllet* (1973), *Familjefesten* (1975). *Sigismund* (1976) handlar om det undermedvetna och faller utanför. Så som debatten förs i Sverige idag så är en utslagen alkoholist en mer reell företeelse än en tjänsteman. En arbetare i tillverkningsindustrin är en mera reell företeelse än en sekreterare i en statlig utredning. Alla dessa företeelser tillhör verkligheten. Även tennisspelaren tillhör verkligheten. Vi skulle kunna gå ett steg längre och säga att vårt undermedvetna tillhör verkligheten. Men vad jag har gjort som realistisk skildrare är att skildra människoskikt som inte finns i fabrikena, som inte heller finns i statens allra högsta ledning – det som i gammal fin rysk tradition kallas *intelligentia*. I ”sprickorna i muren” försöker jag porträttera generationens *intelligentia* – ett intellektuellt mellanskikt. Jag anser att det intellektuella mellanskiktet är ett oerhört viktigt skikt för förståelsen av varenda stat. Där blir strukturen av en stat väldigt synlig.

Det är ju det skiktet som talar, planerar, som utformar maktens direktiv, som kommer i kläm mellan maktens direktiv och sina

existentiella önskningar. Du har där i *Herr Gustafsson själv* författaren, journalisten, den officiella personligheten, klämd mellan kommersiella intressen och frestelser och egna existentiella behov. Tidens publicist. Jag är inte alls säker på att herr Gustafsson själv är så jävla lik mig. Jag har använt min egen erfarenhet i hög grad. Det är en figur som har uppenbara likheter med mig själv. Sedan har jag tagit läraren i *Yllet*. Delvis en annan typ av produktion – reproduktiv verksamhet. I *Familjefesten* administratören. Det sträcker sig genom rätt stora områden av detta mellanskikt.

PE: I *Den onödiga samtiden* säger du att det enda sätt på vilket litteratur kan hota de härskande maktstrukturerna är genom att vara mycket intellektuell. Vad innebär detta för dig?

LG: Ja, det är en väldigt viktig idé. Icke låta sig nöjas med fraser. Det är återigen en upplysningsprincip. Icke låta sig nöjas med dubbelspråk utan skära sönder begreppen. Tveka inte, stanna inte! Fortsätt bara! Skär sönder de begrepp som representerar den offentliga lögnen. Det får inte missförstås så att man måste vara mycket intelligent. Det måste man inte, för vi ser ofta hur väldigt intelligenta människor går på idiotiska bluffar. Vad man bara behöver är en slags tveklöshet och en slags träning. Det här är skepticism, inte relativism. Ty den gyllenstenska superrelativisten säger: Ack, hela världen är en ogenomtränglig mur av lögn. Det säger inte jag. Jag säger inte att den är ogenomtränglig, ty här och var spricker den. Muren är inte av diamant. Det finns möjligheter att nå fram till sanningen. Det fanns vissa sanningar i IB-affären och det fanns lögner där.

Efter lunchen är Lars Gustafsson borta några timmar för att spela tennis. Han erbjuder mig då att läsa och komma med synpunkter på ett manuskript som han höll på att färdigställa. Manuskriptet bar titeln *En biodlares död* och utkom året därpå, 1978.

PE: I min uppsats har jag kallat novellsamlingen *Förberedelser till flykt* (1967) för ett mellanspel.

LG: I den boken har jag på något sätt spelat *ett* spel så långt det går att spela. Det går inte att gå längre i den riktningen. Därför att den alltså bygger på fiktionen. Där finns en berättelse som är en kommenterande fotnot till en berättelse och där allting är fiktioner.

Där finns en imaginär roman om vilken alla kritiker sa ”O, Gud, vilken löjlig missroman, hur fan kan han skriva så dåligt”. Men det var ju meningen. Det var ett tonfall jag ville härma. Jag ville man skulle känna hur den romanen såg ut som föregår detta kapitel. Detta är för mig den yttersta utvecklingen av en viss fiktionsrealism. Där skriver jag om saker jag uppfunnit i den relativistiska uppfattningen att allt går att uppfinna. Att hela världen är vår uppfinning i viss mån. Lustigt nog kan du se samma teknik hos Artur Lundkvist, som skriver bok efter bok baserad på denna idé att världen är min uppfinning. Det finns ett drag som förenar mig med Lundkvist och med svensk surrealism. Jag upplevde en sterilitet i det. Jag tycker att *Förberedelser till flykt* bångnar av energi. Det står och jäser någonting – den har ett undre skikt.

När folk håller på och tjarar och säger att jag är självupptagen så tror jag att jag är lika självupptagen som du, eller vilken annan människa som helst du möter på gatan. Min erfarenhet av människan är att alla människor är ganska mycket självupptagna. Min självupptagenhet är en strängt konstnärlig arbetsmetod. Nämligen att jag använder min egen erfarenhet. Från och med *Herr Gustafsson själv* använder jag mig av den disciplinen att jag använder mig av min egen erfarenhet. Fram till *Herr Gustafsson själv* är det ett himla sökande efter den där mittpunkten du talade om. Mittpunkten är ju helt naturligt det berättande jaget. Jag erkänner att jag är den jag är, jag erkänner att mina erfarenheter är mina och jag använder dem som mitt instrument. Allting låter sig konstrueras, men det enda intressanta är det man erfar. Det är en övergång från konstruktion till erfarenhet. Här är det bättre att tala om empirism istället för realism.

PE: Vad är det som händer dig mellan *Den egentliga berättelsen om herr Arenander* (1966) och *Förberedelser till flykt*?

LG: *Förberedelser till flykt* kom ut samtidigt som Göran Palms *En orättvis betraktelse* (1966). Jag minns åren som rätt överkliga, tråkiga. Det var de åren då allting stod stilla och väntade på något. Privat upplevde jag det som en motsägelse mellan att arbeta med BLM och vara den jag var. Jag upplevde en allt starkare kontrovers mellan min ställning som offentlig litterär figur och den jag verkligen var. Det handlar *Herr Gustafsson själv* mycket om – om motsättningen mellan den offentlige figuren Gustafsson och den riktige herr Gustafsson. Det

är därför den heter *Herr Gustafsson själv*. Åren var väldigt händelserika och vi höll på att upptäcka socialdemokratins svek. Jag skrev under de åren ganska mycket om dessa ämnen.

PE: Sista halvan av sextioalet skriver du ingen roman. I stället skriver du oerhört många tidningsartiklar av vilka du utger några i form av essäsamlingar (*Utopier* [1969] och *Konsten att segla med drakar* [1969]). Du skriver också några diktsamlingar. Tvivlade du på romanen som form?

LG: Nej, jag hade aldrig en sådan känsla. Det här var ju åren då romanen verkligen underkändes. Jag fann denna idé helt idiotisk, lika idiotisk som om en cykel plötsligt skulle vara död eller att hovtången plötsligt skulle vara död. Jag såg väldigt tydligt att vissa litterära former som hade med femtioalet att göra, väldigt uppenbart höll på att dö. Men det är ju annat än att säga att litteraturen höll på att dö. Jag såg väl att min romanform måste förändras. Det var absolut inget programmatiskt förnekande av skönlitteraturen. Jag har alltid sett det som ett realistiskt instrument. Jag såg med stort intresse mina jämnåriga göra dokumentära böcker. Jag såg allt detta som ett berikande av litteraturen, men inte som ett alternativ som skulle ersätta poesin eller romanformen. Den kris som leder fram till *Herr Gustafsson själv* är inte periodens vanliga ”romanens kris”. Det är mera en kris i förhållande till erfarenheten och till förmågan att relatera min egen erfarenhet. Det är ingen genrekris. Det är svaret på frågan.

PE: För vem skriver du egentligen?

LG: Jag skriver för mig själv. Om någon annan läser det så blir han en annan variant av mig själv. Det finns ett enda hederligt svar. Alla andra svar på den här frågan är ohederliga och ingår på något sätt i den offentliga lögnen. Du hör ständigt människor säga: Jag skriver för alla ensamstående husmödrar, jag skriver inte för Lars Gyllensten, jag skriver för den progressiva ungdomen som samlas i läsecirklar. Jag skriver för mig själv för att utreda den värld jag lever i.

PE: Hur ser du på dig själv som författare?

LG: Skälet till att jag inte är konservativ är att det inte finns något att konservera. Jag ser mig själv som en av tidens kritiker. Egocentriciteten som arbetsmetod har en väldigt viktig poäng. En lång kristen puritansk tradition förbjuder oss att tala om oss själva, annat än i bikten. I bikten ber vi då alltid om förlåtelse. I bikten underkastar

vi den privata sektorn en offentlig prövning. Det är på något sätt en underkastelseakt. Du ser nu hur biktromanerna kommer; det här otäcka fruntimret som kåserar i veckotidningar, Kerstin Thorvall. De tror att de gör något särskilt radikalt. De lägger helt enkelt privatsektorn under offentlig insyn. Offentlighetssektorns tillväxt återspeglas i detta. Det är tecken på avtagande personlig sektor. Mina romaner är inte bekännelseromaner. Lars Herdin i *Yllet* bekänner ingenting om sina privata upplevelser.

PE: Men Herr Gustafsson själv?

LG: *Herr Gustafsson själv* öppnar naturligtvis ingen riktig privatzon, utan det är en erfarenhet som var möjlig på den punkt där jag då var. Det är inte ett privatliv, utan det är ett perspektiv. Poängen med egocentriciteten som konstnärlig arbetsmetod är att man kan se sig själv som en av de punkter där tiden blir tydlig. Jag är en av de punkter där en viss samhällsordning blir synlig. Då man tillsatte diplomater i äldre tid så gick pratet ofta på UD: "Haag är ingen bra plats, för Haag är ingen bra observationspost. Men Washington är bra för Washington är en bra observationspost." Den utrikespolitiska utvecklingen i världen var bättre synlig från vissa punkter än andra. Att bekänna sina torsdagsföreläsningar är något helt annat, då du drar fram triviala saker under offentlighetens dom för att bli förlåten.

Vilken avsikt du har med böcker och vilken publik du vill nå är inte avgörande för deras radikala eller konserverande verkan. Det var det som var Lukács stora upptäckt. Vi måste sopa undan denna sentimentalism. Den leder bara till välanständighet. Den leder till att skriva pamfletter som handlar om hur människorna ska bli bättre, radikalare människor. Det leder till uppbyggelselitteratur. Om vänstern glider in i detta så hamnar den i uppbyggelselitteraturen – ett sentimentalistiskt lögnmakeri. Jag förlitar mig på att någon ska ha användning för vad jag skriver, och använder mitt perspektiv.

PE: Hur ser du på relationen litteratur – samhälle?

LE: Ett stort och viktigt område. Jag ser problemets lösning i Lukács riktning. Vi vet inte själva de fullständiga budskapen – de koder vi konstruerar. Alltså är det lika bra att konstruera så sanningenligt som möjligt i förhoppningen om att det någon gång ska kunna användas. Litteraturen intar en av de viktigaste och centralaste aktiviteterna i det som är samhällets symbolsida. Symboliskt beteende

finns det massor av. Litteraturen är särskilt intressant, för där skapas nya former för symboliskt beteende. Det är en av de punkter där samhället blir synbart. Litteraturen är inte alls något ornament, utan det är verkligen ett av de centrala ställena. Det är nämligen där man formulerar hur det är, och där man formulerar hur det skulle kunna vara.

PE: Litteraturen som institution där det råder ett slags växelverkan?

LG: Ja, det tror jag är en väldigt förnuftig idé. Något som förändras. Så skulle jag vilja se det. Det där har ju också med litteratur som blir förbrukad och föråldrad att göra. Formen bryts ner och nya kommer. Vad som är realistiskt för en tid behöver inte vara realistiskt för en annan.

PE: Problemets lösning ligger i Lukács riktning, sa du?

LG: Lukács hade en elementärt viktig tanke han la fram. Låt mig ta ett exempel. Om en herdepojke sitter vid vägen och observerar hur många stridsvagnar och lastbilar som passerar, och han för den lokala befrielsefrontens räkning ska visa hur många stridsvagnar respektive lastbilar som passerar. Om han för varje stridsvagn stoppar en svart sten i fickan och för varje lastbil en vit sten, så är det ju en avbildning han gör. Denna avbildning bär han med sig i sina fickor till befrielsefronten och den lokale befälhavaren. Vi tänker oss att pojken breder ut stenarna. Befrielsefrontens lokale befälhavare kan utläsa mycket mer ur detta budskap än vad pojken hade i huvudet när han gjorde budskapet.

Det här är en väldigt viktig poäng, att du kan konstruera ett budskap som är så beskaffat att en mottagare försedd med kompletterande information kan läsa ut ur det mycket mer än vad du behöver ha i huvudet när du skrev det. Den här iakttagelsen, som egentligen har med informationsteori och modellteori att göra, är egentligen dödsstöten åt hela idén att vi skulle kunna skriva i syfte att påverka samhällsutvecklingen. För vi vet inte riktigt vilka nycklar, vilka stimuli, vilka koder som finns i vad vi skriver. Om vi skriver i syfte att påverka i en viss riktning kan det hända att vad vi skriver får en helt annan effekt.

PE: Vilken roll spelar lyriken i ditt författarskap?

LG: Som centrum.

PE: Lyrikens möjligheter idag?

LG: Den har alltid varit begränsad, bortsett från visor och ballader. Lyriken är litteraturens motsvarighet till matematiken inom naturvetenskapen. Den är den svåraste och mest begränsade specialiteten, men den är nödvändig för alla de andra. Den är verkligen laboratoriet. Dess begränsade förmåga att nå människor spelar egentligen inte så stor roll. Den når indirekt väldigt djupt. Den påverkar de normgivande språken. Man talar på ett annorlunda sätt efter Strindbergs dikter. En mängd människor som aldrig läst en rad av Tegnér talar ändå på ett sätt som är bestämt genom Tegnér's dikter. Ytterst få av oss har läst Stiernhielm, men Stiernhielm var ytterst betydelsefull för det språk som vi talar. Euler införde vissa ekvationer som är betydelsefulla för beräkning av bräckning och hållfastighet. Ytterst få människor kan eller har läst dessa ekvationer. Men man kan aldrig köra över en bro utan att vara utsatt för Eulers inflytande. Bron är nämligen konstruerad med hjälp av dessa ekvationer.

När vi talar om detta är det alltså inte frågan om direktverkan, utan snarare väldiga eftersläpningar. I dagens veckotidningsnoveller börjar nu långsamt 20-talets lyrik dyka upp. Jag handlar inte efter detta. Jag har väl någon gång lyckats nå en väldigt stor publik. *Familjefesten* till exempel. Det har egentligen aldrig varit min avsikt. Jag är fullt nöjd med att det är tyngd och substans i vad jag gör. *Familjefesten* är egentligen ingen debattbok om ekologiska problem. Den råkade göra en rad framsynta grejer. Jag fick brev från en biokemisk institution vid ett universitet här i Sverige, där man lovade mig full diskretion om jag berättade vad jag visste om blodcancer i Värmland. Man har under sista tiden skrivit mycket om mystiska dödsfall just i Värmland. Jag var den förste som hade beskrivit detta. Jag skrev tillbaka och sa att jag inte visste någonting. För mig var det en litterär idé. Det var inte heller meningen att den skulle handla om IB-affären. Jag började skriva den tidigare. Men Watergate höll ju på och det följde jag noga. Genom djävulska slumpar blev den mer realistisk än vad jag hade tänkt mig.

PE: Dina böcker har blivit lättare. Hur vill du förklara det?

LG: Jag skulle vilja säga något som kanske är överraskande. För det första, du har alldeles rätt, de har blivit lättare. Det överraskande skulle jag vilja säga är att jag blivit skickligare som yrkesman. Jag har börjat lära mig yrket, alltså blir de lättare att läsa. Jag tror jag har en mer demokratisk syn på författarrollen nu än när jag började. Men

jag tror inte att det är avgörande, utan det är större hantverksmässig skicklighet. Vissa saker jag säger i *Sigismund* är ofantligt mycket mer komplicerade än någonting jag har sagt i *Den egentliga berättelsen om herr Arenander*. Det här med exklusivitet är ofta en fråga om hur skicklig du är på att uttrycka en komplicerad tanke. Vad *Familjefesten* säger om det svenska samhället och dess kooperativa utveckling är rätt komplicerade saker.

PE: Upplever du någon klar skillnad i din funktion som författare om du jämför sextioalet med sjuttioalet?

LG: Jag vill inbilla mig att jag då betraktade mig som en grej som skulle finnas, en sorts ornament som ett samhälle skulle hålla sig med; den djupsinnige författaren. Min roll har blivit mycket mera aktiv. Jag märker det i mitt förhållande till bokhandeln. Ett bra sätt att mäta det på är att jag numera aldrig får några stipendier. Det är ett tydligt tecken på att jag retar etablissemangen. Som ung fick jag alla de där priserna, men sedan 1963 har jag aldrig fått något. Det tyder naturligtvis på att jag har övergått från att ha haft en ornamentalfunktion i samhället till att jag utövar ett litet, men dock, tryck; att jag utövar en liten press. *Familjefesten* cirkulerade i den gamla regeringskretsen och lästes noga.

PE: Speciellt din tidigare produktion har många drag av romantik, exempelvis *Bröderna* (1960) med det romantiska dubbelgångarmotivet.

LG: Jag tycker att det finns en parallell mellan min litterära ungdom och nyromantiken. Jag tycker du har rätt, absolut. Det var inte så att jag satt och tänkte, att nu ska jag skriva som en nyromantiker. Det var inte så enkelt. Men en slags logik framtvingade denna vilsenhet. Vad som var bra för mig var kontakten med filosofin, som är en aldrig slocknande kärlek. Det lärde mig en disciplin och hjälpte mig ur en slags förromantisk vilsenhet. Den andra grejen var kontakten med journalistiken, som tvingade mig att skriva om verkligheten. Jag började skriva i tidningar när jag var 14 år gammal. När jag var 13 år började jag skriva biorecensioner i *Västmanlands läns Tidning*. Det har inte sen dess funnits någon period i mitt liv då jag inte skrivit regelbundet i en tidning. Man kunde tänkt sig en utveckling då man gjort som Setterlind, att man hade stängt in sig i sin romantiska bubbla och antagit rollen som en romantiker.

PE: Författare som betytt mycket för dig?

LG: Gösta Oswald, en författare som är den exklusivaste av exklusiva, det svåraste av det svåra, men som naturligtvis förebådar så enormt mycket som skulle komma sen; i sina kryptiska underliga skrifter. En författare som naturligtvis var en av de stora inspirationskällorna när jag började göra *Vägvila* (1957). Det fanns märkvärdiga författare på 1950-talet. Några av dem dog tidigt och försvann. Jag har också en tacksamhetsskuld till Eyvind Johansson, särskilt *Krilon*. Han visade mig att det var möjligt att föra resonemang i romanens form. Det stora mytologiskt förda resonemanget om en hel världsbild, nämligen demokratin som förestår en berättelse om en samtalsgrupp. Hela möjligheten till moralisk fabel. Jag läste också mycket av Thomas Mann och Herman Hesses *Stäppvargen*. Ekelöf och Lindegren har aldrig betytt något för mig. Karl Vennberg ingenting, Hjalmar Gullberg ingenting. Kafka läste jag också väldigt tidigt.

PE: Animamotivet är ett ständigt återkommande motiv. För mig innebär det ett objektifierande av kvinnan. Varför använder du dig utav det och hur ser du på kvinnans situation över huvud taget?

LG: När det gäller psykologisk antropologi så delar jag väsentligen CG Jungs uppfattning att det inte finns män och kvinnor, utan att varje människa till viss proportion är man, till viss proportion kvinna. Precis som det finns en teori om vänsterhänthet, som går ut på att man föds i stort sett i lika proportioner, vänsterhänt och högerhänt. Eftersom det är opraktiskt i samhället så förtränger man vänsterhänthet. På samma sätt finns det hos männen en väldigt stor portion kvinnlighet, hos kvinnorna en väldigt stor portion förträngd manlighet. Män och kvinnor i sådan renodlad mening finns inte, utan alla män är kvinnor och alla kvinnor i viss mån män. I Jungs psykologi är det då så att den förträngda kvinnan lever vidare i det undermedvetnas djup, och i kvinnan omvänt, den förträngde mannen. Det där kallar Jung för Anima. Utmärkande för Jungs psykologi var att jaget inte kan klarna upp förrän man erkänner det där. I den kompletta personligheten ingår också den här Anima. Jag ser inget problematiskt i mitt förhållande till kvinnorna, varken som människa eller som litteratör.

PE: Men det är mannen som förverkligas, kvinnorna blir ofta namnlösa.

LG: Var har du dessa namnlösa? I de tidigare böckerna kanske.

Men det är där snarare frågan om skygghet.

PE: Senast kanske i *Familjefesten*.

LG: Ja, det är sant. Men du har ganska solida kvinnogestalter, till exempel Hanna von Wallenstein i *Herr Gustafsson själv*. En del av kvinnorna i "sprickorna i muren" är rätt olyckliga kvinnor. Olyckliga och lite sexuellt desperata. Särskilt i *Familjefesten* är tjejerna lite nervöst explosiva. Men det är ju tjejerna i denna civilisation. Jag har aldrig sett det som ett försök att framhäva mig och min manlighet på deras bekostnad. Det växlar i sviten, tycker jag. I *Herr Gustafsson själv* är det alldeles uppenbart den svage mannen som tas omhand av den starka kvinnan i rätt ögonblick. I mitt författarskap kan man säkert finna stöd för ståndpunkten att kvinnan för mig är den irrationella drömmen som svävar över världen, och att de är solida, och samtidigt det högabstrakta förnuftet. Båda typerna finns där. En bra tjej är naturligtvis också målarinnan Laura G i *Sigismund*. Du kan inte säga att hon är till ett neutrum reducerat – en manlig önskedröm. Hon är ju lustig med sin dröm att bli man. Det är en Animus-historia, det omvända förhållandet alltså.

PE: Att hon vill bli man kan ju också ses som ett underkännande av det kvinnliga könet!

LG: Hon vill förstå världshistorien genom att bli man. Hon kan bara förstå den genom att vara en annan under ett dygn. För då ser hon vad som är subjektivt. Det är en avgörande punkt i *Sigismund* – hennes önskan att bli en annan. Hon skulle då bli den första människan som någonsin gjort den passagen. Det är inget speciellt med att hon vill bli man. Hon kunde lika väl ha varit en manlig huvudfigur som vill bli kvinna. Skälet till att hon är kvinna är att hennes förebild i verkligheten är kvinna. Jag är villig att medge att det finns en romantisk och orealistisk kvinnoskildring i mina tidigare romaner. Men annars kan jag inte se att det finns något nedvärderande av kvinnan.

Den extrema kvinnorörelsen, som vi ser den i Amerika, i viss mån även i Danmark, som hävdar att könskonflikterna är primära i förhållande till de sociala konflikterna, eller dessa som hävdar att man måste lägga av det här med man och ha lesbiska förhållanden. Det betraktar jag som vansinnesrörelser i stil med KFML(r) och Baader-Meinhof. Men det finns en stor kvinnorörelse i tiden som vi har skäl att stödja, eftersom vi stödjer vår egen värdighet.

PE: Jag tänker på Clary i *Yllet*. Genom att överlämna känslor och problem på henne så når Lars Herdin igenom skärselden. Hon blir en katalysator.

LG: Ja, jag skulle säga katalysator.

PE: Även i *Familjefesten*. Hon har där inget namn. Lars Troäng talar hela tiden och hon säger knappast någonting. I slutet tvingades hon mer eller mindre till ett samlag.

LG: Jag vet inte om detta är kvinnoförakt. Inunder vad du säger ligger en riktig empirisk iakttagelse, nämligen att kvinnorna är väldigt mycket lyssnande i dessa romaner. Men betyder detta lyssnande att de är mindre kloka? Är du säker på att detta inte är någonting som du läser in i deras tystnad. Jag skulle vilja säga att mina böcker skiljer sig från Strindbergs så till vida att det inte råder någon kamp mellan könen i mina böcker.

*

När jag nu efter närmare femtio år återkallar minnet av min intervju med författaren Lars Gustafsson slår det mig hur välvilligt, respektfullt, grundligt och inte minst välformulerat han svarar på mina frågor. Intervjun utvecklades till ett diskuterande samtal i mötet mellan en etablerad författare och en ung litteraturstudent. I sitt eget hem kunde Lars Gustafsson i en milt undervisande och ärlig ton lägga ut texten om sitt författarskap. Jag lyssnade, men försökte också bemöta en del svar. Jag var både attraherad och provocerad av Gustafssons romaner; provocerad när han i sina romaner började lovsjunga liberalismen och kritisera den socialdemokratiska välfärdsstaten., dvs. den som hade gett mig och min generation möjligheter som tidigare generationer saknade. Sjuttioalet var en politiskt omvälvande tid och för en ung student i Umeå var liberalismen inte lösningen när "sprickorna i muren" vidgade sig.

Jag hade förklarat för Lars Gustafsson att jag skrev en C-uppsats om hans författarskap, men kanske antog han att jag skrev en doktorsavhandling. Under intervjun ringde telefonen och Lars Gustafsson ursäktade sig med att han var fullt upptagen med en intervju, som han uttryckte det, med "Umeå universitets störste Gustafssonforskare". Den som ringde var Göran Sonnevi. Det fanns i allt detta

naturligtvis en viss självupptagenhet hos Lars Gustafsson, men som framgår av intervjun var detta också grunden i hans konstnärliga metod.

Not

- 1 Samtalet ägde rum i Västerås, 26 april 1977.

RECENSIONER

Søren Frank, *A Poetic History of the Oceans. Literature and Maritime Modernity*, **Viktor Emanuelsson**

Serpil Oppermann, *Blue Humanities: Storied Waterscapes in the Anthropocene*, and Steve Mentz, *An Introduction to the Blue Humanities*, **Susanna Lidström**

Vera Sundin, *Diktens gyllne dar. Den pastorala koden i svensk litteratur 1753–1876*, **Olle Widhe**

Paula Henrikson, *Poesi och geografi i människans tid. Om Anna Rydstedt, Lennart Sjögren och Göran Sonnevi*, **Elin Käck**

Sofia Warkander, *Doubles and Troubles. Dissimulation and Ambiguity in the Writings of Marie-Madeleine de Lafayette and Madame de Villedieu*, **Bengt Novén**

Daniela Lillhannus, *Unquiet Afterlives. Ghosts Narrating Rape Trauma in Contemporary Swedish and American Fiction (1990–2018)*, **Frida Beckman**

Osvald Wiklander, *Främmande fantasier. Mediala spår i postmodern svensk poesi*, **Paul Tenngart**



TFL 2026:1–2. BLÅ HUMANIORA

ISSN: 2001-094X

– Recensioner –

Copyright © 2026 Author(s). This is an open access article distributed under the terms of the Creative Commons CC-BY 4.0 License (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>)

**Søren Frank, *A Poetic History of the Oceans.
Literature and Maritime Modernity*,**

Leiden: Brill, 2022, 447 s.

<https://doi.org/10.54797/tfl.v56i1-2.67395>

Havet har varit föremål för mänskliga föreställningar och kulturella uttryck under årtusenden. I *A Poetic History of the Oceans* tar sig Søren Frank, professor i nordisk litteratur vid Köpenhamns universitet, an 2000 år av havets västerländska litteraturhistoria för att undersöka hur synen på havet förändrats. Boken har vid det här laget hunnit bli något av ett referensverk inom fältet blå humaniora, och dess stora spännvidd och heltäckande ambitioner är sannolikt ett skäl till det. Frank argumenterar för att moderniteten har en central men likväl förbisedd maritim sida och att vi idag, under klimatkrisen, tvingas lyfta havet ur den ”glömska” där det befunnit sig sedan mitten av 1900-talet, då det osynliggjorts genom containerfartyg och flygplan. Oförmågan att se havet har enligt Frank lett till en serie fel-läsningar av den västerländska litteraturen eftersom maritima tematiser kontinuerligt blivit översatta till ”familiar earthbound matters” (s. 25). På så sätt har Robinson Crusoe setts som en modell för *homo economicus*, och fartyget Pequod i *Moby-Dick* som en symbol för fabriken, för att ta två exempel (s. 25).

Frank vill i stället läsa den västerländska litteraturen från havets perspektiv. Boken fokuserar på vad Frank omväxlande kallar ”maritime literature”, ”sea literature”, och ”maritime novels” (s. 2; 25), och börjar med en läsning av havsskildringen i den danska författaren Martin Andersen Nexø:s reseskildring *Soldagar* (1903). När Nexø i början av 1900-talet beskriver havet utanför Gibraltarsundet är det en plats där segelfartyg samsas med ångfartyg, men där det är tydligt att segelfartygen är på väg att dö ut. Ångfartygen passerar i raka led medan segelfartygen rör sig slumpmässigt i olika riktningar (s. 4). Allt eftersom ångfartyget slog igenom under 1800-talet ersattes de vita seglen med svart rök och tillvaron till sjöss blev mindre beroende av vinden och mer lik tillvaron på land. Den gamla världen av ”adventure, contingency, and daring” höll på att ersättas med ”an emerging technocentric world of calculation, realism, and routine” (s. 4).

Dessa förändrade världar är exempel på vad Frank kallar "maritime world pictures". I bokens första och i särklass mest omfattande kapitel föreslår Frank att läsa synen på havet i den västerländska litteraturen utifrån fyra dominerande maritima världsbilder. En teocentrisk, en antropocentrisk, en teknocentrisk, och en geocentrisk. Dessa världsbilder är också åtskilda historiskt, och det inledande kapitlet går ut på att spåra den historiska förändringen från den teocentriska maritima världsbilden under antiken till den geocentriska under 1900-talet. Frank argumenterar för att den teocentriska maritima världsbilden präglade tiden från antiken och fram till tidig medeltid. Den teocentriska världsbilden var generellt "hydrofobisk", såväl i den kristna som i den antik-grekiska traditionen, där havet uppfattades som en gräns och en plats för gudarna. Även om de antika medelhavskulturerna var sjöfarande utgick synen på havet från kusten, där havet var farligt och ogästvänligt. Även i den kristna traditionen sågs havet som något ogästvänligt, vilket Frank exemplifierar med den grundläggande berättelsen om syndafloden. I den antropocentriska världsbilden som tog vid från de isländska sagorna och slutade vid början av 1800-talet var havet i stället en plats för möjligheter och möten. Osäkerheten blev laddad med ekonomisk möjlighet. Här gör kapitlet också en intervention i den vanliga historieskrivningen, eftersom Frank uttalat frångår dateringen av den globala världens framväxt med Columbus landstigning i Karibien 1492. I stället argumenterar han för att en sådan maritim global självförståelse redan återfanns i de isländska sagorna, särskilt i "Grönlänningasagan" (ca 1260) och att de isländska sagorna därför bidrar till att delvis ifrågasätta "the historical break around 1500 conceptualized as an oceanic turn" (s. 420). Analysen av "Grönlänningasagan" är också del av en större ambition att föra in en nordisk kontext i blå humaniora och studiet av oceanisk litteratur. Ett av bokens huvudsakliga syften är att "tell the story of Western sea literature and culture through a Nordic lens" (s. 8).

Efter den antropocentriska världsbilden inleddes den teknocentriska vid 1800-talets mitt. Jules Michelet beskrev havet utifrån vetenskapens horisont som ett planetärt system, och Joseph Conrad skrev om sjöfartens teknologisering. Uppfattningen om att människan bemästrar havet ersätts nu delvis av behovet av att upprätthålla

de tekniska systemen, som att ge ångmaskinen kol. Och därefter är vi framme vid den som enligt Franks historia råder idag, den geocentriska som präglas av den framväxande idén om planeten från 1950-talet, och som idag inte minst präglas av klimatfiktion. Nu är tanken om agens inte längre riktigt relevant, utan har ersatts av systemet som dominerande bild, där stora strukturer av vattenmassor och tid står i centrum.

Men de maritima världsbilderna är inte bara historiska epokbe-teckningar utan också "a general analytical tool" (s. 45), och kapitlet slutar med en analys av *Moby-Dick* (1851) där Frank menar att alla fyra världsbilder samsas. Denna analys är imponerande och intres-sant, men ändå kan jag inte låta bli att känna mig snuvad på konfek-ten av den historiska framställningen. Den historiska utveckling som Frank övertygande beskrivit ersätts nu av en synkron analys. Det vi-sar förvisso komplexiteten hos Melvilles verk, och därtill att historisk förändring lämnar kvar sediment som kvarstår. Men det leder lätt till att man börjar tvivla på den historiska specificiteten i världsbilderna.

Efter den historiska framställningen i det första kapitlet ägnas resten av boken åt ett antal tematiska läsningar, relaterade till världs-bilderna men inte helt motsvarande dem. I kapitel två rör det sig om vad Frank med ett begrepp från Henri Lefebvre kallar "rytmanalys". Detta kapitel är trots sin korthet kanske det mest intressanta. Frank argumenterar för att representationen av rytmer till sjöss blir ett sätt att ge form åt en formlös tillvaro. Rytmer är temporala former, och när sjömän tvingas underordna sig rytmer på olika nivåer, från sociala rytmer som vaktscheman till naturliga rytmer som väderväx-lingar, får deras tillvaro struktur och skeppet blir på grund av dessa "domesticating rhythms" mer likt ett hem och en plats än vad som framkommit i tidigare forskning (s. 173). Fokus på rytmer är också ett sätt att gestalta den teknologiska övergången från segel till ånga. Ångfartygens motorer exempelvis skapar monotona tillstånd utan de böljande rytmer som präglar segelfartygen. En aspekt som vore intressant att studera vidare är på vilket sätt dessa rytmer också är beroende av havets *geografiska* specificitet. Olika hav ger upphov till olika rytmer på grund av väderfenomen och strömmar, men också på grund av hur sjöresan tenderar att te sig just där.

Kapitel tre vänder sig till teknologi. Frank reserverar inte tema-

tiken åt ång- och dieselfartyg utan ser hela sjöfartspraktiken som teknologisk, från primitiva roddbåtar till stora segelfartyg med komplicerade riggar. Inledningsvis exemplifieras detta med en läsning av en skildring från 1500-talet av galeonen *São João's* skeppsbrott som tolkas som att "the ship's technological system" bryter ner (s. 203–4). Eftersom allt historiskt sjöfarande betingats av teknologi är den maritima världen en värld där "[the] dichotomy between culture and technology makes little sense" (s. 206). Detta är signifikativt i ljuset av den nostalgiska traditionen av sjöromaner som konstruerat segelfartygens tid som "organisk". Tvärtom var segelfartyget ett komplicerat teknologiskt system – i vissa avseenden mer komplicerat än ång- eller dieselfartyget.

Kapitel fyra handlar om materialitet. Det utgår huvudsakligen från Victor Hugos *Havets arbetare* (1866) – en titel som, påpekar Frank, ursprungligen skulle ha varit *L'Abîme* (Avgrunden) (s. 298) – och fokuserar på hur han skildrar mötet mellan människan och den mer-än-mänskliga materialiteten i och runt havet. Frank läser titelns *arbetare* från andra hållet, och argumenterar för att den inte bara behöver referera till kustfiskarna utan också kan referera till "the broader forces and energies of maritime life forms and organisms including crabs, rocks, steamships, octopuses, and seaweed, all of which are oceanic workers in their own right as they influence and uphold or destroy the ecology of the sea" (s. 289–99). Romanen ställer med andra ord upp det som Jane Bennett kallar "vibrant matter" som huvudperson (s. 300). *Havets arbetare* handlar ur det perspektivet inte om människors arbete, utan om en "cosmography of work" (s. 320). Frank visar i detta kapitel på ett stimulerande sätt hur havet är en komplex massa av både levande och icke-levande materialitet. Havet *arbetar*, genom att till exempel erodera landmassor eller transportera djur och syre. På så sätt blir romanen ett uttryck för en balans mellan antropocentriska och geocentriska världsbilder (s. 300), och den kan därför läsas som en föregångare till det sena 1900-talets klimatfiktion. Valet av ord här, arbete, är provokativt i ordets bästa mening. För går det verkligen att kalla den aktivitet som havet och hela det planetära systemet av mer-än-mänskliga processer utför för "arbete"? Vem eller vad anställer dem? Vad leder det till? Hur ser fritiden ut? Ändå fångar ordvalet något särskilt i Hugos roman vilket gör analysen produktiv,

och det får en att se på dessa system utifrån deras konfigurationer. Man kunde döpa om romanen till *Havet, arbetare*.

Bokens sjätte och sista kapitel fokuserar på klimatet. Här tas ångfartygen som startpunkt snarare än som slutpunkt, när Frank inleder kapitlet med att fokusera på skildringen av kol i den danska författaren Aage Krarup Nielsens bok *En hvalfangerfærd* (1921). Medan analysen av Nielsens bok närmar sig den maritima litteraturen som energihistoria, är resten av kapitlet orienterat åt klimatkrisens potentiella effekter med fokus på J.G. Ballards *The Drowned World* (1962) och Siri Ranva Hjelm Jacobsens *Havbrevene* (2018). Lika viktigt som romantolkningarna är den teoretiska diskussionen som utgår från resonemang av Amitav Ghosh och Ted Underwood om romanens förhållande till Antropocen, och mer specifikt om genrens förmåga att gestalta klimatkrisens tidsliga och rumsliga skalor. Frank vill pröva om den oceaniska litteraturen kan motbevisa Ghoshs uppfattning att romanen inte kan representera klimatkrisen eftersom dess skalor är för små.

A Poetic History of the Oceans är med sina 447 sidor en lång och innehållsrik bok, ibland överväldigande rik. Men detta är faktiskt i en mening kongenialt med havet som studieobjekt och med blå humaniora som fält. Franks metod, som han kallar amfibisk komparativ litteraturhistoria, "embraces the nonhuman dimensions and scales of literature" (s. 40). Boken är alltså genomgående komparativ "across periods, languages, nations, genres, and disciplines" (s. 42). Och det stora tidsspännat är en av dess största styrkor. Inte bara gör det läsningen spännande, utan det gör också faktiskt rättvisa i metodologiskt hänseende åt havet som studieobjekt. Här menar jag att Frank redan i utarbetandet av metoden gör en viktig insats inom fältet blå humaniora, som sällan arbetar med den typen av diakron komparation. En intressant bild som kommer fram ur denna långa historiska jämförelse är att sjöromanens stora framgångstid, under 1800-talet och tidigt 1900-tal, framstår som en parentes i den kulturella bilden av havet. För även om havet i dag är säkert som transportmedium, så är en växande kulturell bild av havet en av fara och hot. De stigande havsnivåerna påminner på så sätt om antika översvämningsmotiv, och oberäkneligheten i havets temperaturökningar, strömmars förändring och polarisarnas smältande aktualiserar äldre uppfattningar om havet som något som vi inte kan styra över.

Ett av de fascinerande argumenten i bokens sista kapitel har att göra med den realistiska romanens oförmåga att gestalta klimatkrisen. Frank anknyter till Amitav Ghoshes argument att klimatkrisen är verksam på geografiska och temporala skalor så stora att den traditionella romanen, vad Ghosh kallar den "seriösa romanen" (s. 418) inte kan innefatta dem. Men det är inte bara på grund av skalor som romanen inte kan representera klimatkrisen, utan också för att den förordar det förutsägbara framför det exceptionella. Den oceaniska litteraturen är därför inte bara kapabel att representera Antropocen för att den opererar på större skalor, utan också för att den generellt handlar om det oförutsägbara. Samtidigt skapar resonemangen vissa intressanta motsägelser. Ett exempel är beskrivningen av hur den realistiska romanen har "a logic of probability" (s. 342) vilket skulle göra den opassande för klimatkrisen eftersom den leder till oberäkneliga väderhändelser. Men klimatvetenskaperna och deras modeller bygger ju trots allt också på förutsägbarheter, på troliga scenarion, på sannolikhetskalkyler. Dessa spänningar är exempel på den oceaniska litteraturens relevans när det kommer till klimatkrisens effekt på litteraturens form.

I det sista kapitlet aktualiseras på så sätt flera av de tematiker som diskuterats tidigare i boken för att visa att oceanisk litteratur kan ge en fullödig representation av Antropocen. Analysen av de långa tidsskalorna i *Havets arbetare*, eller mötet mellan naturen och teknologin i *Typhoon* blir nu bevis på att den oceaniska litteraturen i romanens form representerar just de fenomen som Antropocen innefattar och som Ghosh hävdar att romanen inte kan ta sig an. Nu tycks Franks bok därmed i en mening ändra inriktning. Från att ha varit en historia om havet och den "maritima världen", blir det nu en bok om den oceaniska litteraturens förmåga att gestalta Antropocen. När man läser boken utifrån sista kapitlet blir hela den maritima litteraturhistorien som föregår det ett exempel på en romanens historia som inte utgår från människan. Bokens analyser av den maritima litteraturen visar hur "[t]hrough human enterprises at sea, the maritime world has played a role in bringing about this new epoch" (s. 330). På så sätt öppnas också möjligheten att läsa den maritima litteraturen som miljöhistoria. Segelsjöfarten var ett umgänge med vind, vatten, stjärnor, vattendjur och fåglar. Att utveckla denna tanke om att läsa den

maritima litteraturen som miljöhistoria framstår som ett ypperligt sätt att ta forskningen vidare.

Sammanfattningsvis är *A Poetic History of the Oceans* en ambitiös och innehållsrik bok. Den fungerar som en mycket bra och heltäckande introduktion till såväl maritim litteratur som till blå humaniora och blå ekokritik. Och den ger, inte bara genom sina läsningar och sitt fokus på nordisk litteratur utan framför allt genom sitt långa tidsspänn, en ny förståelse av den västerländska maritima litteraturen i stort.

Viktor Emanuelsson

Serpil Oppermann, *Blue Humanities: Storied Waterscapes in the Anthropocene*, Cambridge, UK and New York, NY: Cambridge University Press, 2023, 73 p. and Steve Mentz, *An Introduction to the Blue Humanities*, New York, NY and Abingdon, Oxon: Routledge, [2023] 2024, xix, 163 p.

<https://doi.org/10.54797/tfl.v56i1-2.67396>

Serpil Oppermann's and Steve Mentz's introductory volumes to "blue humanities" appeared virtually simultaneously in 2023. Both draw on developments to date in this area of research unfolding over recent decades, with the ambition to sketch potential future directions. Beyond these similarities, Oppermann's *Blue Humanities: Storied Waterscapes in the Anthropocene* and Mentz's *An Introduction to the Blue Humanities* are significantly different. Oppermann's study forms part of the series Cambridge Elements and follows a predetermined short format, resulting in a concise volume. Mentz's book is of more conventional length and consequently offers more depth.

The two books also seem to diverge when it comes to interpreting and defining the nature of blue humanities scholarship. For Oppermann, blue humanities are inherently political, emerging from the proposition "that the political systems mired within the capitalist logic are responsible for the damage inflicted on the planet's major

waterways” (p. 1), from which follows a normative aim to locate stories that “of course” serve to “instill environmental awareness in the mind of its readers” (p. 19). Oppermann is decidedly forward-looking, tasking blue humanities scholars with finding, writing, identifying and analysing aesthetic representations that can “help deconstruct the capitalist, neo-colonialist, and imperialistic practices” that have caused the “oceanic tragedies” of the Anthropocene (p. 9).

Mentz’s approach is different. Turning more towards the past than the future, his take on the blue humanities encourages scholars in literary studies and adjacent fields to re-examine the traditional, Anglophone canon from the point of view of a changing relationship between people and the global ocean, and to expand the field to become less Western-centric and colonial. To further this aim and lead by example, Mentz’s comprehensive study is structured to encompass a wide range of primary texts from an impressive variety of genre, period, and region. Respective chapters are dedicated to the Pacific, Southern, Indian, Atlantic and Arctic oceans and the Mediterranean and Caribbean seas. Each chapter, moreover, includes analyses of a canonical text, with which Mentz is comfortable and familiar, placed alongside works of alternative formats and emerging from other regions. The reasoning behind this strategy, Mentz underscores, is central to the task of the blue humanities, and also signifies its most important development over the past decade: the biggest change “between the 2009 version of blue humanities and the early 2020s version is the increasingly visible effort to move beyond the Atlantic centrism of my own, and Anglophone literary criticism’s, history” (p. 17).

Mentz’s own study reflects this change. The chapters’ sequential survey of oceanic geographies foregrounds the Pacific Ocean as “the world’s true center” and as defined by “the cultures of Oceania” (p. 39). The literary works Mentz engages to consider this Pacific include “the revisionist history” of Epeli Hau’ofa, Christina Thompson’s *Sea People: The Puzzle of Polynesia*, *Once Were Pacific: Māori Connections to Oceania* by Alice Te Punga Somerville, *The Kingdom and the Republic* by Noelani Arista, and Craig Santos Perez’s poetry collection *from unincorporated territory*. These works, Mentz shows, counter colonial Western views of the Pacific as a vast emptiness by

making visible historical, peopled accounts of a “sea of islands” (p. 40). Mentz places his analysis of these contemporary Pacific works alongside representations of the Pacific in Herman Melville’s *Moby-Dick*, the foremost “literary testament to the Western conception of the Pacific” (p. 46). Other chapters follow a similar structure, contrasting and combining ocean-centred analyses of well-known Western works with considerations of novels, poetry, music and other artforms from other regions and from authors less familiar to most of Mentz’s expected readers.

While Mentz notes that blue humanities thinking is characterised by “critical, creative, and activist impulses” (p. xviii), Oppermann takes the normative dimension further. Her book includes fewer discussions of individual works and is instead geared towards a theoretical overview of blue humanities approaches – more guide than practice. Chapters are structured according to disciplinary themes, with two marine sections focused on oceanic imaginations and scientific accounts respectively, and one devoted to freshwater themes. These core chapters are framed by introductory and concluding discussions of what it means to “think with water”, a recurring phrase (eg. p. 35, 57). The activist element is maintained throughout, following the introduction’s proposal that blue humanities are founded on a conviction that “the main problems and insecurities in aquatic systems are ineluctably social and cultural”, so “that the possibilities for any hopeful change are socially and culturally situated”. It follows from this, according to Oppermann’s thinking, that “the best way” to address how people impact marine and freshwater ecosystems, “is to change the way they think”, and this may be done through creating “storied seas” that can “denature anthropocentric narrative representations of the seascapes that are ingrained in our mental landscapes determining social behavior” (p. 35).

Oppermann’s study engages marine sciences to a further extent than Mentz’s, though the gap between the disciplines remains significant. Her chapter titled “Troubled seas: scientific accounts” provides an overview of human impacts on the marine environment, including climate change with warming and raised levels of CO₂, leading to acidification and deoxygenation, pollution by plastics, and a brief summary of “other oceanic threats”, which notes overfishing, re-

source extraction, anthropogenic species relocation, and noise and light pollution. The account cites scientific authors, highlighting their “cautionary message” which, Oppermann proposes, “invites transdisciplinary cooperation among scientists and scholars in the humanities and social sciences” (p. 34). An important task for blue humanities scholars, she further suggests, is to provide a “transformative” counternarrative to anthropocentric approaches to the ocean as a resource to be exploited without regard for its non-human inhabitants. Such counternarratives, Mentz reinstates, “invite us to test our habits of mind, our ecological imperatives, our conceptual frameworks, and our epistemologies so that building new oceanic imaginaries, formulating new discursive practices, and abandoning profit-based economic activities can become possible” (p. 35).

Oppermann and Mentz provide in many ways contrasting examples of what blue humanities scholarship may entail, arguably calling into question the need to put this distinct label on such studies which suggests that they do or should share some common premises. Perhaps plurality and diversity are better encouraged by a less field-defining approach. Furthermore, Elizabeth Deloughrey has directly criticised the “blue humanities” term, suggesting that there is an “uncomfortable overlap between the concept of innovation as a driver of the blue economy as well as the blue humanities” (“Mining the seas: speculative fictions and futures”, in Irus Braverman ed. *Laws of the Sea: Interdisciplinary Currents*, Abingdon and New York: Routledge, 2022, p. 145). The so-called ‘oceanic turn’, in her view, encompasses “capitalism and scholarship” alike, simply denoting an increased interest in marine matters in a range of areas: “the turn to what is being called the ‘blue humanities,’ while certainly driven by our environmental crisis and the ecological/multispecies turn in scholarship, is also the product of neoliberalization of academia and the rebranding of humanities work in an era of intellectual and economic downsizing” (p. 145–146). This interpretation is especially at odds with Oppermann’s approach, which sees the task of the blue humanities as specifically to counter capitalistic views and uses of the ocean. More generally, it is a troubling association for the blue humanities term, left unmentioned by both Oppermann and Mentz.

Alternative terms for humanities-based ocean studies appear in

both Oppermann's and Mentz's books. 'Critical ocean studies' are specifically marine and treated by both authors as a narrower field, where the blue humanities label signifies, in Oppermann's words, "theoretical, historical, sociocultural, aesthetic, and literary" expansion (p. 54). Deloughrey, as a contrasting example, suggests instead that blue humanities and critical ocean studies "are different strands of scholarship" where the latter extends to the geopolitical while the former is grounded in "literary and Eurocentric" traditions, a characterisation that is simultaneously reaffirmed and challenged in Mentz's consideration of a wide variety of aesthetic ocean representations. Finally, both Mentz and Oppermann also apply the label of Anthropocene ocean studies, in Oppermann's case even in the title. Her use appears straightforwardly descriptive, referring to the state of the ocean "in the Anthropocene" in the sense of a planet thoroughly marked by human environmental impact and degradation. Mentz employs the term in a similar way.

These different labels, and related ones, do not appear essential to Mentz's and Oppermann's respective studies; the quality, range and depth of their respective analyses stand on their own, bringing new insights and reflections on meanings and representations of the ocean, past and present, from the point of view of an increasingly fraught relationship between individuals, communities, the global ocean and regional seas.

Susanna Lidström

Vera Sundin, *Diktens gyllne dar. Den pastorala koden i svensk litteratur 1753–1876*, Stockholm: Stockholms universitet 2025, 298 s. (diss. Stockholm).

<https://doi.org/10.54797/tfl.v56i1-2.67397>

När Paul Alpers gav ut sin inflytelserika studie *What is Pastoral?* (1996) var han redan känd som en skarp kritiker av alltför inkluderande och impressionistiska beskrivningar av pastoralen. Våren 1982 hade han publicerat en lång artikel med samma namn i *Critical In-*

quiry, där han hävdade att forskningen gått vilse: alla tycks veta vad de talar om när de talar om pastoralen, ändå finns det ingen sammanhängande redogörelse av vare sig pastoralens natur eller historia (s. 437). Alpers fråga bottnar i uppfattningen att man behöver urskilja vad som är en pastoral och vad som inte är det för att kunna studera den. Hans frågetecken signalerar samtidigt att det inte finns något okomplicerat svar att få.

I Vera Sundins avhandling *Diktens gyllne dar. Den pastorala koden i svensk litteratur 1753–1876*, framlagd vid Stockholms universitet, är det just anspråk av detta slag som står i skottlinjen. I sin avhandling gör Sundin flera uppslagsrika närläsningar av hur svenska författare använder sig av pastorala konventioner i sitt skrivande under den analyserade tidsperioden. Men hon kritiserar också tidigare pastoralforskare på ett teoretiskt plan. Om *What is Pastoral?* skriver Sundin att det finns ”ett statiskt element hos Alpers, liksom i de mer formorienterade definitioner där verket förväntas uppfylla ett antal kriterier för att kunna räknas till kategorin” (s. 24). Hon menar vidare att Alpers modala perspektiv ”tenderar att skapa en överdriven upptagenhet vid gränser, sortering och upplevda avvikelser”. I stället för att använda begrepp som genre och modus vill Sundin behandla pastoralen som en litterär kod. Med sitt perspektivval försöker hon undvika att analysera pastoralen som en ”enhetlig genre med fixerad essens” och i stället beskriva den som ett ”teckensystem” i ständig utveckling (s. 9).

Sundins påstående att genreperspektivet framställer pastoralen som en enhetlig grupp texter med fixerad essens bygger så vitt jag förstår på en specifik förståelse av vad genrer är och hur de fungerar. Hennes kritik är en kritik av dem som oförsiktigt använder genre som ett klassbegrepp. Enligt den strikta tolkningen av detta perspektiv är en genre en klass av texter som definieras på ett sådant sätt att de texter som förs till klassen klart kan skiljas från andra texter från andra klasser. Men frågan är om Sundins kritik inte blir väl trubbig här. Det finns ju också andra väletablerade perspektiv som uppfattar genrer som rörliga, överlappande, kulturella och samhälleliga konventioner, vilka styr produktionen och receptionen av litterära texter.

Vad menar Sundin då med att pastoralen bör beskrivas som en litterär kod – eller för att parafrasera antagonisten Alpers och hans geli-

kar: Vad är "den pastoral koden" i avhandlingens undertitel? Enligt Sundin har den pastoral koden en egen historia samtidigt som den förändras varje gång som den aktualiseras av en författare. Den har sin "grund" i antikens herdediktning men är inte "en egenskap eller identitet hos texten" (s. 15). I stället för att "vara" en pastoral "signalerar" den det pastoral: "När jag kallar ett verk för en pastoral menar jag att det aktiverar den pastoral koden. Adjektivet pastoral ska betraktas på samma sätt" (s. 15). Den enskilda texten kan också aktivera flera litterära koder som interagerar och påverkar varandra ömsesidigt. Ett exempel på detta är den parallella aktualiseringen av en pastoral och en gotisk kod i 1800-talets litteratur. Den pastoral koden går också att dela upp i flera besläktade koder som är beroende av sociala och geografiska sammanhang. Sundin vill framför allt tala om "en aristokratisk och franskoriterad respektive borgerlig och tyskoriterad aktivering av den pastoral koden" (s. 15).

Som förebild för sin egen undersökning av den pastoral koden hänvisar Sundin till teorier om det gotiska. Till skillnad mot pastoral-forskningen är den enligt henne inte särskilt intresserad av att "nagla fast" en enskild term som beteckning för det gotiska. Den rör sig i stället med en rad olika uttryck såsom gothic style, gothic writing, gothic tradition, gothic forms, gothic fiction och så vidare (s. 177). Oviljan att "nagla fast" kännetecknar också Sundins egen metod. När den pastoral koden omnämns i analyserna alternerar hon mellan att benämna den i relation till begrepp som exempelvis "pastoral tradition", "pastoralens lantliga topos", "pastoral konventioner", "pastoral paradigm", "den pastoral rumtiden", "den franska skolan", "pastoral klang", "pastoralens reträttdiskurs" och "locus amoenus". Sundins distinktion mellan den tyska och den franska pastoral koden visar på en vilja att nyansera och historisera det pastoral. Samtidigt framställs koderna här som relativt stabila, vilket av allt att döma tenderar att underminera den övergripande teoretiska ansatsen.

Det är först i avhandlingens analyser av hur den pastoral koden används av de svenska författarna som den tar gestalt och framträder mer tydligt för läsaren. Efter den förhållandevis omfattande genomgången av tidigare forskning och teoretiska utgångspunkter följer tre kapitel som i tur och ordning analyserar den pastoral koden hos tankebyggarna Gustaf Philip Creutz, Gustaf Fredrik Gyllenborg och

Hedvig Charlotta Nordenflycht, hos Erik Johan Stagnelius samt hos Julia Nyberg och svensk-amerikanen Magnus Elmblad. Här visar det sig finnas mycket spännande att upptäcka när det kommer till pastorala vändningar i den svenska litteraturens historia.

Kapitlet om Creutz, Gyllenborg och Nordenflycht tar sin utgångspunkt i deras Tankebyggarorden som grundades 1753 och var Sveriges första organiserade litterära sällskap. De gav ut en rad antologier med texter i olika genrer varav flera tydligt ställer sig i en pastoral tradition. Sundin beskriver det som att antologierna skriver fram en pastoralt kodad intellektuell plats för kontemperation höjd över vanligt folk. Tankebyggarorden var samtidigt ett kulturpolitiskt projekt: genom att lära av de europeiska författarna skulle den svenska diktkonsten inom sinom tid överträffa de utländska förebilderna. Sundin visar genom närläsning hur den pastorala koden aktiveras i tankebyggarnas verk och undersöker vilka olika funktioner och ideologiska positioner som de pastorala dikterna förknippas med. I Tankebyggarordens antologier har de flesta dikterna en pastoral klang även om persongalleriet ibland kan komma från den svenska allmogen med namn som Mårten, Nils och Anders, såsom i Gyllenborgs eklog "Herdinnans ankomst". Exempelen visar att koden är något som författarna kan anspela på, variera och parodiera, för att uppnå olika effekter.

Kapitlet om Stagnelius behandlar ett häfte med opublicerade pastoraldikter som återfanns vid genomgången av författarens kvarlåtenskap. Häftet innehåller 14 dikter och tidpunkten för deras tillkomst har inte gått att fastställa helt, men själva häftet bör ha sammanställts runt 1818. Sundin ägnar mest uppmärksamhet åt den långa dikten "Kärleken på landet" som är ett versbrev i alexandrinform från herden Lysander till vännen Alexis. Dikten aktiverar den pastorala koden genom upprättandet av en tidsaxel snarare än som ett avskilt kontemplativt rum utanför tiden. Enligt Sundin påverkar temporaliseringen hur den pastorala koden fungerar i texten. Den innebär en fokusförskjutning från rum till tid, framställer den pastorala världen som tillhörandes ett förlorat urtillstånd och frammanar en elegisk, tillbakablickande stämning.

Kapitlet om Nyberg och Elmblad tar upp två exempel där den pastorala traditionen mobiliseras för specifika syften. Analysen av

Nyberg ifrågasätter påståendet att den pastorala diktningen förlo-
rade sin roll som feministisk fristad kring 1700-talets slut på grund
av skiftande estetiska ideal och pastoralens minskade popularitet.
Till skillnad från föregångaren Nordenflycht identifierar sig Nybergs
diktjag aldrig som herdinna, i stället riktar sig identifikationen mot
fåglar och blommor – en följd av att herdinnan och erotikens makt-
spel blivit mindre lämpligt att identifiera sig med: ”När oskuld blir
kvinnans främsta mått på värde skapar associationerna till fri kärlek
problem” (s. 208). Det pastorala används nu inte längre för att idealis-
era aristokratins utan borglighetens levnadssätt.

Den sista analysen behandlar Elmsblad, chefredaktör på den Chica-
gobaserade liberala veckotidningen *Nya Svenska Amerikanaren*. Han
hade utvandrat till staterna vid 1870-talets början och var känd i sin
samtid både som diktare och medarbetare i olika tidskrifter. Sundin
analyserar en av hans dikter i den egna tidningen med överskriften
”På Picknick!”. Hon uppmärksammar att tidningen samtidigt publi-
cerade annonser om en liknande ”Centennial pic-nic” i Ogdens Grove
30 juli 1876 och föreslår att Elmsblads dikt kan läsas som en komisk,
Bellmaninspirerad skildring av denna händelse genom aktualiseringen
av en pastoral kod. ”Elmsblads pastoral” (s. 221) blir därmed ett
exempel på hur den pastorala koden kan omsättas i nya sammanhang
och flätas samman med specifika koder. Det är ett fruktbart sätt att
analysera en författares förhållande till den pastorala traditionen,
men frågan är om användningen av ordet ”pastoral” inte blir mer
vardagligt och oprecis än vad den skulle kunna vara.

Att tala om kod är inget nytt inom det receptionshistoriskt orien-
terade genrestudiet. Kod och genrer kan rent av sägas samspela med
varandra i forskningen. Exempelvis ser Alastair Fowler den litterära
traditionen som ”nedärvda koder” vilka förbinder olika verk inom
en genre. Sundin hänvisar själv till Hans Robert Jauss receptionsteori
men vill inte fullt ut använda hans syn på genrer – varför förklarar
inte riktigt. Sundin vill ogärna använda ordet ”genre” för att beskriva
pastoralen och hon väljer aktivt bort det som ”operativt begrepp” (s.
39). Åtminstone vid ett tillfälle går hon så långt som till att översätta
Jauss användning av ordet ”genrebildande” till sitt eget begrepp
”kodbildande”, samtidigt som hon säger sig vilja tillämpa hans
formhistoriska metod.

Manövern är naturligtvis att betrakta som legitim i en mening – forskaren är fri att anpassa begreppsapparaten efter materialets, sammanhangets och analysens fordringar. Och det finns onekligen flera argument för att använda ett kodbegrepp i relation till det material som Sundin tar sig an i sin på många sätt tankeväckande och modiga studie. Samtidigt är det rimligt att ställa frågan vad analysen av det pastorala förlorar genom att avvisa genrebegreppet och vilka svagheter hennes kodperspektiv bär med sig. Är till exempel Jauss "genrebildande" och Sundins "kodbildande" verkligen en och samma sak? För Jauss ligger inte genren fast, utan den deltar, som Beata Agrell uttrycker det, i den historiska processen: "Genren förändras alltså ständigt och kan därför endast bestämmas historiskt. Men det betyder inte att genrebegreppet upplöses, tvärtom: det träder i funktion så snart vi uppfattar texter som likartade eller besläktade. Vad som upplöses är däremot genrebegreppets förbindelse med klassbegreppet" (s. 105).

Som vi har sett menar Sundin att "pastoralen" i stället för att "vara" en pastoral "signalerar" det pastorala (s. 15). Konsekvensen av detta är att alla texter som signalerar konventionellt pastorala motiv, teman eller stilgrepp plötsligt kan kallas för pastoraler – vilket gör att pastoralforskaren förlorar den möjlighet att precisera och nyansera som Alpers studier efterlyser. Faran är inte bara att obefogat många texter plötsligt kallas pastoraler, utan att distinktionen mellan genretillhörighet, modus och motivisk eller stilistisk närvaro kollapsar. Kodbegreppet har mycket som talar för sig men utan genre- eller modusbegreppet är det svårt att hantera.

Såväl Fowler som Alpers och Jauss erbjuder alternativ till alltför klasslogiska genre teorier. Fowlers genrebegrepp rör tolkning snarare än klassifikation och bygger på delaktighet i ett gemensamt nätverk av likhetsrelationer och koder som överlappar och korsar varandra. Alpers strävade inte heller efter att identifiera en enskild egenskap som kännetecknande för en specifik genre. I stället undersöker han relationer och förhållningssätt: "the problem is not to fix on a single trait, as if it will provide us with the essence of pastoral. The question is rather how all the evident features of literary pastoral are related to each other". Att anklaga Alpers för att beskriva pastoralen som "statisk" och för att söka en "essens" är därför inte rättvisande. Han rör

sig över olika genrer och diskuterar det pastorala i allt från Homeros, Vergilius och Theokritos till Cervantes, Shakespeare, Wordsworth, Sarah Orne Jewett och Robert Frost.

Även Jauss genrebegrepp är öppet genom att det tillåter modala, formella och tematiska kategorier att korsa varandra, samtidigt som det hålls samman genom det historiskt givna funktionssammanhang som texten i fråga deltar i – eller för att åter igen åberopa Agrells tolkning av Jauss receptionsteoretiska angreppssätt: ”Det är genom studium av funktionssammanhangets konventioner som genrens ’systempräglade dominant’ kan fastställas [...] ingen genre och inget verk existerar för sig själv, utan bara i relation till ett litterärt system i historien” (s. 105).

Även om jag själv har svårt att fullt ut bejaka Sundins radikala uppgörelse med genrebegreppet och den tidigare pastoralforskningen, och ställer mig frågande till hennes kategoriska avfärdande av genre ”som operativt begrepp”, är det uppenbart att perspektivet är fruktbart. Sundins kartläggning av den pastorala traditionens upplösningar och ombildningar under denna tidsperiod, inte minst de givande närstudierna av samspelet mellan tid och rum, kommer att vara till stor hjälp för alla dem som i framtiden intresserar sig för den pastorala genrekoden i svensk litteratur.

Olle Widhe

Paula Henrikson, *Poesi och geografi i människans tid. Om Anna Rydstedt, Lennart Sjögren och Göran Sonnevi*, Stockholm: Ellerströms förlag, 2026, 280 s.

<https://doi.org/10.54797/tfl.v56i1-2.67398>

Öland är utgångspunkten för Paula Henriksons vindlande vandring genom de centrerade författarskapen i boken *Poesi och geografi i människans tid. Om Anna Rydstedt, Lennart Sjögren och Göran Sonnevi*. Med rhizomet som tankefigur kan läsningarna breda ut sig både i tid och rum, men det är det öländska landskapet som samlar ihop de många olika trådar som spinns. Vi börjar med en runsten

vars poem skriver in tidsspännet i själva diktens språk, i en medveten gest mot framtidens läsare, vars kunskap med nödvändighet kommer att vara otillräcklig utan diktens explicita vägledning. Öland är, som Lennart Sjögren – en av de tre studerade poeterna – påpekar, en plats som sent fogats till kartan och som uppstått först efter den senaste istiden, och vars porösa kalksten riskerar att göra dess existens kort, åtminstone på den planetära skalan, räknat i geologisk tid. Detta samtidigt som ön i egenskap av svenskt semesterparadis också blir ett slående emblem för massturismens obarmhertiga kommodifiering av naturen. Detta prekära tillstånd, till vilket kan fogas den låglänthet som snabbt påverkas av stigande vattennivåer, gör just den här ön till en utmärkt utgångspunkt för ekokritiska och skalära frågor. Öns ekologi infogas även i bokens formspråk. Mellan dess kapitel finns vackra svartvita fotografier i form av närbilder av naturfenomen som lavar och sten.

Med Édouard Glissants arkipelagiska tänkande får ön och det lokala upprättelse efter att länge ha stått som en antites till modernitet och förnyelse. I den moderna romanen reser ynglingen till storstaden och bryter upp med sin provinsiella bakgrund, likt Balzacs Eugène de Rastignac och otaliga andra romanfigurer, i en resa som utgör själva premissen för berättelsen. Det är sällan som någon gör den omvända resan, från staden till landet. I och med vår tids planetära frågor, aktualiserade av antropocen och det sammanlänkade tillstånd som klimatkrisen har gjort så påtaglig, finns det emellertid åter en plats för det lokala, provinsiella och rurala. Det är den platsen som Henrikson siktar in sig på och utforskar, i samspel med de utvalda poeterna, som likaså gjort den perifera, rurala platsen till sin.

Boken samlar de tre svenska poeterna Anna Rydstedt (1928–1994), Lennart Sjögren (f. 1930) och Göran Sonnevi (f. 1939), som alla har en relation till det öländska landskap som går som en röd tråd genom bokens kapitel. Rydstedt och Sjögren föddes båda på ön, medan Sonnevi, som spenderat mycket tid där, har uppehållit sig vid den i sin diktning, i de så kallade Ormögadikterna. Urvalet motiveras också genom de dialoger och förgreningar som breder ut sig poeterna emellan, med Sonnevis och Rydstedts intensiva vänskap och Sjögrens dialog med Rydstedt i essäform. Öland motiverar även inkluderingen av de tidigare poeterna Stagnelius och Ekelöf, som också ägnas en del

uppmärksamhet i studien – inte som huvudsakligt fokus, men som referenspunkter och samtalspartners.

Bokens kapitel avhandlar ibland två eller fler av poeterna samtidigt och centrerar andra gånger bara en av dem: av bokens nio analyskapitel får Rydstedt ett helt eget kapitel och tre delade, Sjögren två egna kapitel och tre delade, och Sonnevi ett eget och fem delade. Ett av kapitlen, "Liv av klor och vingar", samlar samtliga tre poeter i en analys av hur relationen till icke-mänskliga djur framträder i deras poesi. Den här något schematiska genomgången ger vid handen att Sonnevi är den poet som åtminstone vad gäller förekomst i flest antal kapitel får mest utrymme i boken, vilket i sig inte heller är särskilt konstigt, med tanke på hans omfattande produktion. Rydstedt, som enligt samma genomgång till synes får minst utrymme, har också den minst omfattande produktionen. Just Rydstedts alltför tidiga bortgång fokuseras i det kapitel som hon delar med vännen Sonnevi, och i vilket de många förgreningar och vidareutvecklingar hennes verk har fått i hans undersöks. De skickliga närläsningarna av de många spår av Rydstedt som finns i Sonnevis egna dikter uppvisar en stor detaljrikedom. Spåren är ibland öppet aviserade och inbegriper den framlidna poetens namn, men minst lika ofta handlar det om enskilda motiv ur hennes diktning som tas upp och skrivs in i hans egna dikter, eller om specifika ord eller sekvenser som relaterar till hennes. Så kan till exempel en till synes neutral diktrad som "vågorna på sundet har vita kammar", vars formulering inte i förstone ter sig avsiktligt intertextuell, visa sig gömma en allusion till Rydstedt (s. 80). På så vis skriver Sonnevi in Rydstedt i ett "vidareklingande" som Henrikson kallar det (s. 79). Det är delvis ett sätt att hålla samtalet dem emellan levande, men i någon mån utgör praktiken också onekligen en kanoniserande gest. Sonnevis "tradering av Rydstedts dikt" blir "ett sätt att ge den fortsatt liv, att införliva den i den ännu pågående dikten, som i denna mening inte är individuell, utan kollektiv" (s. 77).

Det är textnära analyser som Henrikson leder oss igenom i bokens kapitel. Att det är premissen klargörs redan i inledningen, då hon aviserar sin intention att "hålla teoretiska resonemang till ett minimum". Det är, som hon uttrycker det, "poesin som ska stå i centrum" (s. 19). Inom den ekokritiska litteraturvetenskapen får en sådan

inställning nog sägas höra till ovanligheterna, då den rika teoribildningen inom miljöhumaniora i bred mening, med förgreningar inom nymaterialism, posthumanism och ekokritik, brukar te sig alltför oemotståndlig för fältets uttolkare. Teorin brukar, för att uttrycka det milt, inte sällan stå i centrum med dikten som någon sorts intermittent illustration som tjänar till att rättfärdiga de ofta labyrintiska teoretiska genomgångarna. Henriksons grepp, som förvisso föregås av ett mer teoretiserande inledande kapitel, låter henne undkomma den uppenbara faran att låta de poetiska verken stå som illustrationer för teorin. I sådana analyser brukar resultatet föga förvånande helt enkelt bli att dikterna bekräftar teorin. Sådana analyser har vi redan alltför många av (även undertecknad har bidragit med en och annan), och det är uppfriskande att det i den här boken är just dikterna som står i centrum. Trots det textnära anslaget lyfts emellertid blicken i den följsamhet med vilken hon tar sig an dikterna. I analysen av Anna Rydsteds dikter innebär det här exempelvis att hon både analyserar diktens formspråk och följer dess många förgreningar ut i ämnesområden som språkhistoria, liturgi, botanik och grekisk mytologi. Poetens språklekar benas ut och begreppsliiggörs för läsaren med stor precision, samtidigt som de kontexter som aktualiseras i dikten följs upp och bidrar med intresseväckande och mångfacetterat innehåll. Så får vi exempelvis veta att Rydstedt "nybildar ett inkoativt verb" med ordet *solna* och "gör ett intransitivt verb transitivt" med ordet *gro* som i dikten "tar både subjekt och objekt" (s. 52). Likaså upplyses vi om de "deiktiska ord" ("Detta", "nu" och "Här") som Sonnevi använder i långdikten "Ormöga; tiden utan tid; 2018" i samlingen *Det osynliga motstyckets språk: Dikter*, från 2019 (s. 82). Med sådana ord, som är beroende av den kontext i vilken de yttras, framställs det relativa i dessa till synes precisa begrepp. Den sortens detaljerade genomgångar av diktens språk, som så förtjänstfullt tar hjälp av grammatikens terminologi, samsas på boksidorna med mer tematiskt drivna utläggningar om flora och fauna i det kärva öländska landskapet, med dess solvändor, fetknoppar, darrgräs och brudbröd och, i relation till Sonnevis poesi, långt mer abstrakta matematiska begrepp som transfinita tal och stoppsannolikhet.

Teorin är inte helt osynlig i bokens kapitel, men när den dras in i resonemanget görs det av en anledning, som när Jane Bennetts

klassiska *Vibrant Matter* (2010) och dess begrepp "thing-power" åberopas i en analys av Lennart Sjögrens diktning, där tingen och deras kraft framträder i vad Henrikson benämner som "saklighetens poesi" (s. 105). Det är ett av väldigt få tillfällen när så alls görs i den här boken, och vanligare är att istället följa upp de allusionsspår som dikterna själva lämnar och låta litteraturhistoriens verk agera samtalspartners i diktanalyserna.

Litteraturhistoriskt rör vi oss mellan antikens Grekland och Rom, med nedslag hos Ovidius och Aischylos, bibelns berättelser och olika psalmer, isländsk diktning och runstenar, Dante, och vidare till Goethe och mer sentida författarskap. Sjögrens samling *Ormens tid* (1992) sätts exempelvis i dialog med Goethes "Vandrarens nattsång", inte genom uppenbara intertextuella förbindelser, utan snarare genom den resonans och de klangbottnar som förenar dem. Sjögrens dikt står, visar Henrikson i sin noggranna analys, i många avseenden i ett motsatsförhållande till Goethes. Den här vidgande läsningen, där den öländska dikten sätts i förbindelse med en litteraturhistorisk kontext, är en av bokens absolut största förtjänster. Här blir dikten ett levande samtal om de viktigaste existentiella frågorna, och här blir det specifikt lokala, som präglar mycket av framställningen, en del av ett globalt (om än företrädelsevis västerländskt) kulturhistoriskt stoff. Det är ofta litteraturvetaren som gör kopplingarna explicita, som när hon spårar Sjögrens beskrivning av ett föränderligt landskap ända till Ovidius *Metamorfoser*, men dikterna själva anger i sina partiturer också ofta denna sammankoppling, denna kommunikativa möjlighet.

Ön bildar poetiskt stoff genom att dess artrikedom utgör poemens lexikon, så i alla fall hos Göran Sonnevi, vars Ormögadikter innehåller inte mindre än ett sextiototal fågelarter, 20 fjärilssorter och 76 olika sorters växter i Henriksons katalogisering. Henrikson läser den här artrikedomen och insisterandet på att faktiskt benämna alla dessa arter vid namn, som exempelvis fjärilsarten rödfransad björnspinnare, som en form av etik: "[B]ara genom att se och nämna vid namn erkänner vi den andras fulla, okränkbara existens" (s. 116). Henrikson ser hur Sonnevi knyter människor samman med andra arter genom de här benämningarna, och påpekar att "delar av människans DNA återfinns i växter, fjärilar och fåglar" (s. 117). DNA-sekvenser liknar även språket självt i att de båda är sekventiella och

beroende av kombinatorisk ordning, en länk som Sonnevi själv gör i sin diktning.

Varför är just poesin lämpad för ekokritiska frågor? Henrikson erbjuder ett svar på den frågan i bokens epilög, där hon skriver: "Poesin vidgar vår varseblivning från det faktiska till det tänkbara eller omöjliga, eller det som i en framtid skulle kunna bli möjligt att tänka" (s. 229). Den här idén om poesin som ett medium av särskild relevans känns igen från ekokritiska paradigmet liksom det som filosofen Timothy Morton lägger fram i boken *Dark Ecology: For a Logic of Future Coexistence* (2016), där han ser konsten som tänkande från framtiden, som den enda möjligheten för människan att tänka annorlunda. Poesin har för Morton en särställning som den konstform som öppnar upp vårt tänkande i tider av planetär kris. Morton är nu inte en av Henriksons referenser i boken, och det kanske av goda skäl – även om han enligt min mening är den forskare inom den objektorienterade ontologin vars teoretisering fortfarande inspirerar. Oavsett skälet till hans frånvaro i litteraturförteckningen ger han onekligen stöd åt hennes tes. En annan frånvarande teoribildning är det elementära perspektivet, där exempelvis Jeffrey Jerome Cohens forskning, och inte minst boken *Stone: An Ecology of the Inhuman* (2015), kunde ha berikat diskussionen om sten och bergarter och deras funktioner som arkiv och berättande materia.

Men man kan inte både ha kakan och äta den, när allt kommer omkring, och om jag får välja mellan en textnära, allusiv, spårande, kontextualiserande och litteraturhistorisk läsning och en hyperteoretiserad sådan, kommer jag utan tvekan att välja det förstnämnda. Inte för att det är fel med teori, utan för att just poesin faktiskt inte kräver särskilt mycket extern teori för att resonemanget ska uppnå den intellektuella spänst som förväntas. Poesin teoretiserar sig själv, precis som den alltid har gjort, och det förstår Paula Henrikson. Det visar hon gång på gång i den här läsvärda boken som belyser tre sinsemellan ganska olika men var för sig oerhört intressanta författarskap. "I denna bok har jag inte velat rita system eller formulera trossatser, utan följa poesin i spåren genom att avlyssna dess samtal med världen, litteraturen, historien, naturvetenskapen, mystiken, matematiken", skriver hon i bokens avslutande epilög (s. 228). Det samtalet registreras här med en imponerande sensibilitet och ämnes-

mässig vighet. Det är den sortens samtal som fler borde ägna sig åt att avlyssna.

Elin Käck

Sofia Warkander, *Doubles and Troubles. Dissimulation and Ambiguity in the Writings of Marie-Madeleine de Lafayette and Madame de Villedieu*, Stockholm: Stockholm University, 2025, 314 s. (diss. Stockholm).

<https://doi.org/10.54797/tfl.v56i1-2.67399>

Det bestående intrycket av Sofia Warkanders avhandling kan beskrivas med orden elegans och lärdom. Först måste man understryka den omsorg som ägnats bokens visuella utformning: den ackompanjerande grafiken utförd av Henning Trollbäck, bilderna av bokutgåvor och av porträtt på författare och andra historiska aktörer under det franska sjuttonde århundradet samt – och inte minst – de i boken utspridda vinjetterna av typografiska utsmyckningar som, förklarar en kolofon på bokens sista sida, reproducerar visuellt material från den franske boktryckaren Claude Barbin (1628–1698). Bibliofili och vacker fysisk form harmonierar dessutom väl med bokens språkliga artikulation och innehåll. Läsaren tas med på en resonerande bildningsresa. Förutom förklarande beskrivningar av de historiska, kulturella och socio-politiska kontexterna kring de studerade författarskapen, får man också redovisningar av forskningsresultat inom humanistiska och samhällsvetenskapliga discipliner, vilka alltifrån 1970-talet fram till våra dagar förnyat vår förståelse av det tidigmoderna Frankrike och Europa. Allt detta förmedlas med språklig elegans utan vare sig ostentation eller pedanteri – dödssynder för den estetik och det ideal för samgånge (*civilité*) som växer fram i Frankrike från och med mitten av 1600-talet, och som är så viktiga för denna undersökning.

Sofia Warkanders arbete ansluter fint till samtida forskningstraditioner med fokus på denna epok. Inom dessa etiketteras inte fransk

litteratur från andra hälften av 1600-talet mekaniskt som fransk-klassicistisk i betydelsen underställd en poetisk doktrin. Denna litteratur uppfattas mer ambitiöst som en del av ett sociokulturellt, språkligt och politiskt sammanhang med intima kopplingar till den aristokratiska salongsmiljön, där kvinnor var smakdomare och det kvinnliga överhuvudtaget utgjorde en central referens, och till den kungliga hovmiljön. Det övergripande perspektivet i undersökningen anknyter vidare till en tradition av feministiska läsningar av tidigmodern litteratur. Ty det går naturligtvis inte att hävda – och det är en central paradox – att upprättandet av Ludvig den XIV:s centralstyrda kungadöme präglades av kvinnlig dominans, eller ens av jämställdhet. Och därav det feministiska perspektivets relevans.

Avhandlingen består av en inledning, ett presenterande teoretiskt kapitel, tre kapitel med närläsningar samt en konklusion. Framställningen är cirkulär med flera omtag och perspektivbyten, vilket de fyra kapitlens undertitlar vittnar om då termerna “*dissimulation*” och “*ambiguity*” används återkommande. Ett cirkulärt tillvägagångssätt innebär så klart risker. Några onödiga upprepningar av information förekommer, till exempel attributionen av *Les Nouvelles françaises* (nämns på sidorna 27, 76, 108 och 147), men för det mesta förmedlar omtagen i detta arbete nya insikter. Den iterativa strategin är framgångsrikt genomförd tack vare avhandlingsförfattarens fördjupade kännedom om sitt material. I analyserna görs kontinuerliga referenser – på exakt rätt ställen – till övriga relevanta verk av Mme de Lafayette och Mme de Villedieu. Repetitioner och omtag motiveras också av att undersökningen har ett dubbelt syfte: å ena sidan presentation och utveckling av ett övergripande teoretiskt ramverk kring kvinnligt skrivande under andra hälften av 1600-talet i Frankrike, och å den andra, analyser av en korpus med berättande texter av Mme de Lafayette och Mme de Villedieu.

Det första kapitlet “Under the Watchful Eye” positionerar det material som ska undersökas och det teoretiska ramverk som ska tjäna som belysning. Kapitlet är ungefär dubbelt så långt som vart och ett av de tre följande analytiska kapitlen, vilket visar den teoretiska överbyggnadens betydelse i undersökningen. Den historiska kontexten kring Fronden (1648–1653) är central. Den utgör den betydelsediga bakgrunden för de behandlade verkens historiska kontexter och för

den religiöst och politiskt konfliktfyllda period som föregår etablerandet av absolutistisk monarki 1661. Man kan beklaga att några svepande och kategoriska omdömen tagna från nordamerikansk forskning får stå onyanserade (på sidorna 73, 102, 238–239, 242). Framför allt Joan DeJeans arbeten utgör uppenbarligen för avhandlingsförfattaren en stark auktoritet och de citeras kontinuerligt. Här saknar jag, som nyanserande komplettering, ett franskspråkigt referensverk som Linda Timmermans stora studie *L'Accès des femmes à la culture sous l'Ancien régime* (2005). Frånvaron av referens till Marc Fumarolis flera arbeten kring våltalighet och retorik med anknytning till kvinnligt skrivande under tidigmodern fransk epok förvånar också.

Dissimulering, förklädnad och mångtydighet, påpekar Sofia Warkander, är genomgående kulturella och estetiska fenomen och verkningsmedel vid denna tid. Men tematiken tillmäts en särskild betydelse – det är avhandlingens argument – i det kvinnliga skrivandet (*female writing*) mot bakgrund av den specifika politiska kontexten, det vill säga det normerande och enväldiga kungadömet. Förklädnad och dissimulering, visar Sofia Warkander övertygande, är inte endast berättartekniska grepp utan också kvinnliga emancipatoriska strategier med betydelser på flera nivåer: sexuellt, juridiskt, politiskt, deontologiskt och socio-kulturellt. Skönlitteratur från denna tid var avhängig av den franska centralstyrda staten, dess censur och dess behov av estetiska representationer av sin makt. Det är i ljuset av en sådan socio-politisk och kulturell kontext som avhandlingen studerar verkens ”subversivitet”. Begreppet historisk novell är en exponent för en dominerande tendens i berättande prosa från och med 1660-talet. Romanskrivandet bryter nu med det långa formatet i pastoralromaner, hjälteromaner och sentimentala romaner för att anta en kortare och mer fokuserad framställning. Brevromaner och memoarer är uttryck för samma tendens. Ofta utgör historiska händelser från 1500-talet bakgrund till de fiktiva novellerna. Sofia Warkander presenterar en uppsjö av relevanta kontexter kring de verk som ska skärskådas: cartesianistiska perspektiv på passion (s. 81–83), janse-nism och Blaise Pascal (s. 84, 86 och följande), libertinism och epikurianism (s. 85), preciositet (*la préciosité*) och den ”galanta” traditionen (*la galanterie*) (s. 110–113), brevskrivandet och historiografiskt

skrivande, konversationens betydelse, författaridentitet, anonymitet och onomastiska masker i preciös kontext (s. 114).

Mot slutet av denna presentation av historisk kontext och teoretiskt ramverk, summerar och preciserar Sofia Warkander de berättartekniska aspekter hon ämnar arbeta med: polyfona berättarröster och dialogisk framställning, genremässiga glidningar och metatextualitet (s. 122–131). Framställningen i avhandlingen skriver i själva verket fram en spänning mellan två poler i förståelsen av den historiska novellen. Å ena sidan beskrivs den historiska novellen som präglad av gäckande och polyfona berättarröster, epistemologisk instabilitet, ironi, betydelseglidningar och en slags allmän oregerlighet. Å den andra sägs den historiska novellen utgöra ett instrument för opposition, ett subversivt maktmedel, en kritisk maskin (*machine critique*, termen refererar till Sophie Houdards arbeten om Villedieu) och ett slags identitetsskapande (“self-fashioning”, Stephen Greenblatts begrepp återanvänds på flera ställen) som i grunden bygger på det för denna avhandling styrande begreppet “performativitet”. Jag är inte övertygad om att performans-teorier är så väl lämpade att belysa dessa tidigmoderna texter. Utgår inte det lösliga begreppet performativitet från idén om en oreducerbar individualitet med distans till socialisation, reglerade beteenden och språkspel? Att retroaktivt projicera en sådan modern förståelse av subjektivitet på förmoderna epoker är exempel på analysmetod som ifrågasatts och diskuterats ganska livligt inom den tidigmoderna forskningen. Det kunde ha varit på sin plats att här åtminstone referera till den metodologiska diskussion som utvecklats i framför allt Terence Caves många arbeten.

Styrkan i avhandlingens andra kapitel, “Ressemblance and Dissemblance”, kommer ur den komparativa läsning av tre historiska noveller: *La Princesse de Montpensier* av Mme de Lafayette (1662) samt den första och den tredje novellen i samlingen *Les Désordres de l’amour* av Mme de Villedieu (1675). Det finns goda skäl att betrakta detta kapitel som den hårda kärnan i hela avhandlingen. Här belyses hur förklädnad och mångtydighet utgör strukturerande narrativa principer, hur transtextuella relationer mellan de studerade berättelserna, liksom metatextuella drag leder till fördjupad förståelse av dessa verk. De valda texterna är utmärkt väl lämpade att visa relevansen av vad som i första kapitlet sagts om mångtydighet, förväx-

lingar, icke-uttalade påståenden och ironiska utsagor. Brevskrivning är vidare ett centralt inslag i de tre berättelserna. Den komparativa analysen övertygar allra mest då den på några ställen bygger på exakta ordalydelser som indicier på intertextuella samband mellan verken. Sofia Warkander blottlägger mycket skickligt sammanhang som forskningen inte tidigare uppmärksammat.

Föremål för undersökningen i det tredje kapitlet "Polyglot and Tongue-Tied" är Mme de Lafayettes *Zaïde, histoire espagnole* (1670). Verket är en roman och inte en historisk novell, men betydande likheter finns avseende historiska motiv och litterärt stoff, tematik och berättarteknik. Den övergripande läsning av denna långa roman är också mer monolitisk i jämförelse med tolkningarna i det föregående kapitlet. *Zaïde*, menar Sofia Warkander, förmedlar ett koherent argument, trots sin mångfald av narrativa röster – men kanske i kraft av sin tydliga ramberättelse, vill man tillägga. Romanen skriver fram en fundamental misstro mot all språklig artikulation av passionerad kärlek, samt ett understrykande av de risker som vidlåder allt kvinnligt berättande av självupplevd kärlek. Sofia Warkanders läsning är skarpsynt och övertygande; man skulle gärna vilja se en tydligare artikulation mellan denna misstro mot språket och vad som på en första nivå av *Zaïde* utgör huvudtemat, nämligen svartsjuka.

Mme de Lafayettes roman har emellertid också väsentliga inslag av självreflexion, pastisch och parodi, understryker Sofia Warkander, och det är i kraft av sådana underskikt i verket som mångtydighet också aktiveras. Det finns tydliga anspelningar på tidigare romangenrer som den heroiska roman och *roman fleuve*, liksom på preciositetens tradition av resonerande spekulering kring kärlekens väsen, inklusive den geografiska gestaltningen i *La Carte de Tendre*. *Zaïde* innehåller framför allt utvecklade speglingar och dubbleringar av romangestalterna som genomsyrar berättandet och ger den en mångbottnad dynamik.

I det fjärde kapitlet "Disguised Body, Two-Faced Text", skärskådas Madame de Villegieus roman *Mémoires de la vie de Henriette-Sylvie de Molière* (1671–1674). I denna roman, som inte heller den är en historisk novell, utgör huvudpersonens förklädnader, geografiska förflyttningar och skandalösa leverne den dominerande tematiken. Sofia Warkander visar att berättelsen anknyter till såväl memoar- som

brevskrivande, utan att inränga sig i någon av dessa textgenrer. Förklädnader och förflyttningar i rummet fungerar som instrument för kvinnlig emancipation, vilken gestaltas mycket mer tydligt än i övriga studerade verk. Vad som uppenbarligen driver berättelsen framåt är sökandet efter självständighet, flykten från det överhängande hotet om inspärning samt, och inte minst, viljan att motverka de ryktes-spridningar kring huvudpersonen som ständigt förföljer henne. I detta kapitel knyter Sofia Warkander samman flera av sina tolkningar av de studerade författarskapen. Narrativ aktivitet – och kontrollen över denna – tematiseras genomgående i alla de studerade texterna. I *Mémoires* framstår berättandet särskilt tydligt som en gestaltungsprocess i förhållande till ett värdesystem som är positionellt och inte essentiellt. Tolkningen av berättelser blir en fråga om kontroll och makt. *Mémoires* slutar med protagonistens frivilliga reträtt i ett kloster i kvinnligt sällskap. I ett sådant rumsligt avstånd till världen blir en artikulation av det kvinnliga självets möjlig genom att protagonisten deltar i en konversationskultur som anknyter till traditionerna kring galanteri och preciositet. Här kunde man önska att Sofia Warkanders undersökning mer systematiskt byggde vidare på Delphine Denis arbeten, i synnerhet *Le Parnasse galant* (2001). Avhandlingens huvudfokus kretsar ju kring de studerade texternas ”subversivitet” sett ur ett företrädesvis feministiskt perspektiv. Detta är utmärkt väl genomfört och en filologiskt orienterad analys av galanteriet som språklig praktik kunde ha bringat en balans i avhandlingen. Lexikologiska och stilistiska analyser kunde stärka undersökningens förankring i själva texterna och framför allt fördjupa de rebelliska aspekterna genom att referera till den galanta diskursiva praktiken, vars särmärken är språkliga och stilistiska men också sociala. För “la parole galante” är en iscensättning av ett ideal – ingenting annat! – ett ideal för ett konverserande samgänge (*civilité*) präglad av behag, elegans och med gemensamma värden som tolerans och frimodighet.

Jag vill avslutningsvis understryka att Sofia Warkanders avhandling är ett imponerande vetenskapligt lärdomsprov. Boken kan fungera både som en mycket läsarvänlig introduktion till två centrala kvinnliga författarskap under andra hälften av det franska sjuttonde århundradet, och som en fullödlig teoretisk orientering i tidigmodern litteraturforskning med feministiska förtecken.

Bengt Novén

Daniela Lillhannus, *Unquiet Afterlives. Ghosts Narrating Rape Trauma in Contemporary Swedish and American Fiction (1990–2018)*, Uppsala: Acta Universitatis Upsaliensis, 2026, 273 s. (diss. Uppsala).

<https://doi.org/10.54797/tfl.v56i1-2.67400>

Min första genrefråga är nedskriven redan i samband med de inledande citaten på introduktionens första sida. "Gothic?" undrar där den bläckpenna som ska bli min ivriga, välanvända och trogna tjänare genom hela läsningen av Daniela Lillhannus avhandling *Unquiet Afterlives: Ghosts Narrating Rape Trauma in Contemporary Swedish and American Fiction (1990–2018)*. Citatet i fråga, som berör hur traumatiska erfarenheter görs utsägbara, är hämtat från den väletablerade psykiatri- och traumaforskaren Judith Herman och nu i efterhand framstår min något felriktade men kanske begripliga undran som talande för den osäkerhet som tvärvetenskapliga texter tenderar att föra med sig. Lillhannus avhandlingsarbete har varit förlagt både på Institutionen för litteraturvetenskap och retorik och vid det tvärvetenskapliga forskningscentret WoMHeR (Center for Women's Mental Health During the Reproductive Lifespan), båda på Uppsala universitet, och avhandlingen ansluter sig uttryckligen till "en tradition av forskare som kritiskt undersöker relationen mellan medicin, kultur och erfarenhet" och även "mer specifikt, psykiatriska, psykiska och kulturella förståelser av våldtäktstrauma" (s. 23, min övers). Möjligen är min omedelbara genrefundering egentligen inte så överraskande, särskilt då det andra citatet kommer från en skönlitterär källa och det jag håller i handen till syvende och sist är en avhandling i litteraturvetenskap, men att funderingen väcks när jag läst ett citat från en traumaforskare är likväl intressant. Också intressant är att genrefrågan fortsätter att spöka genom hela avhandlingen och att den gör det på flera plan. Den ska hemsöka oss alldeles strax igen.

Lillhannus avhandling, skriven på så gott som felfri engelska, behandlar fyra romaner varav två är svenska – Carina Rydbergs *Osalig ande* (1990) och Sara Stridsbergs *Kärlekens antarktis* (2018) och två amerikanska – Alice Sebolds *The Lovely Bones* (2002) och T.E. Carters *I Stop Somewhere* (2018). Logiken bakom detta till synes

spretiga urval är i själva verket något mycket specifikt som samtliga texter delar: deras berättare är alla flickor eller kvinnor, de har alla historier om sexuellt våld, mord eller självmord att berätta. Dessutom är de alla döda. Denna övernaturliga berättarposition, menar Lillhannus i vad som är avhandlingens mest centrala argument, möjliggör ett potent perspektiv genom vilket traumatiska upplevelser kan förmedlas, förstås och bearbetas. Skönlitteraturens förmåga att anlägga ett sådant – vad postklassisk narratologi skulle kalla ”onaturligt” – berättarperspektiv belyser därmed skönlitteraturens specificitet samtidigt som det också går att framhålla hur den kan vara till hjälp inom traumahantering också i en extralitterär kontext. Avhandlingen vänder sig uttryckligen till litteraturvetenskapen såväl som till det som på senare år kommit att kallas medicinsk humaniora och har ambitionen att vara till nytta för litteraturvetare men också för annan forskning som sysslar mer specifikt med frågor om sexuella övergrepp och psykiskt trauma i samhället. Den är å ena sidan tydligt litteraturvetenskaplig, inte minst genom att bygga sin analys på grundläggande narratologiska begrepp, i synnerhet de som riktar sig mot berättarfunktionen. Å andra sidan strävar avhandlingen tydligt utåt, och tillåter sig därmed delvis att inte förankra sig på ett genomgripande vis just i litteraturvetenskapen. Och här är vi tillbaka till den där spökande genrefrågan.

Termen ”genre” nämns 145 gånger i avhandlingen, första gången i abstract och sista gången i den svenska sammanfattningen, där termen också understryks som väsentlig för avhandlingen i stort. Var och en av analyskapitlen har också ”genre” med i en underrubrik. Genrefrågan ges således betydande vikt, en betydelse som också klarligen redovisas. Lillhannus läsning och argumentation vilar på det litteraturvetenskapliga antagandet att genrer utgör betydligt mer än stilistiska preferenser då de bidrar till att forma vår förståelse av verkligheten och världen (s. 44). Eftersom ”Olika genrer erbjuder olika förutsättningar för att representera trauma” (s. 23, min övers.) framhålls betydelsen av att de fyra utvalda texterna inte bara delar formella och tematiska likheter utan att de rör sig inom olika generiska fält. I samband med de fyra romanerna erbjuds så flera genrerelaterade termer. Utöver paraplytermen ”trauma fiction” utgör det gotiska, föga förvånande med tanke på de döda berättarrösterna

och den mörka tematiken, den vanligast återkommande genrebenämningen, men även allegori, "romance" och Y/A utgör centrala begrepp som är tänkta att tala just till hur de olika litterära texterna gör bruk av sina respektive generiska resurser för att hantera och bidra till hur traumaberättelser formas och förstås i verkligheten. En strålande ambition.

I sin läsning av Rydbergs *Osalig ande* analyserar Lillhannus hur romanens huvudperson Marika, som tar livet av sig i textens början, bearbetar ett liv av fysiskt och psykiskt våld. Till skillnad från den generiska fragmentering av eller cirkulerandet kring erfarenheter som ger upphov till traumanarrativ, och också till skillnad från de försök Marika som levande gjort att genom konst uttrycka sina känslor och erfarenheter, möjliggör den distans hon efter sin död får till sina egna erfarenheter en mer sammanhängande och stärkande berättelse. Med detta brott mot genreförväntningar på hur trauma berättas möjliggörs också en feministisk, kritisk blick på den samtida förståelsen och hanteringen av trauma. Även Sebolds *The Lovely Bones* bryter mot genrekonventioner, menar Lillhannus, då Y/A romanen genom att blanda drag from romance och gothic, möjliggör en agens som tangerar det levande livet. För den våldtagna och mördade tonårsflickan Susie utgör efter-döden perspektivet ett tillfälle att bearbeta detta trauma genom sökandet efter sanning såväl som tröst och närhet till den familj hon lämnat efter sig men också en möjlighet att leva ut sin romantiska och sexuella längtan genom vad Lillhannus kallar "auktoritativ hemsökelse." Med ljuset på denna högst olustiga, ja hemsökta, genreblandning belyser och problematiserar avhandlingen frågor om traumabearbetning, offerskap och rättvisa. Stridsbergs *Kärlekens antarktis* har många likheter med Sebolds roman men överensstämmer i större utsträckning med traumaberättelsens generiska fragmentering. Samtidigt, visar Lillhannus, används det motsägelsefulla berättandet och sammanvävningen av intertexter till att ifrågasätta snarare än att bekräfta populärvetenskapliga och mediala representationer av sexuellt våld. Hemsökt av de mediala berättelser hon tar del av efter det att hon blivit mördad får huvudpersonen, Inni, allt svårare att bearbeta sina erfarenheter bortom vad som visar sig vara givna förväntningar. Slutligen gör berättarperspektivet från andra sidan döden det möjligt för Ellie i Carters *I Stop Somewhere*,

som även hon våldtagits och mördats, att se bortom det individuella traumat och få hjälp av en kollektiv gemenskap. Denna gemenskap växer fram när den misogynna berättelse hon själv fallit offer för och som fått henne att känna skam och äckel både inför sig själv och andra offer, ställs mot de upprepande övergrepp hon efter sin död tvingas bevittna och som efter hand framkallar en känsla av solidaritet och omsorg.

Omständigheterna kring övergreppen är olika i de fyra romanerna och så även berättelsernas slutton, men i samtliga fall utgör bortom-dödenperspektivet en möjlighet för det enskilda offret att få syn på den bredare sociala kontext som möjliggjort detta kvinnofientliga våld. För huvudpersonerna är det en mer eller mindre läkande process och för läsarna understryks denna feministiska insikt. Ambitionen att analysera det genrespecifika och genreöverskridandets roll i det hela blir dock mer just ambition än verklighet. Gång på gång nämns de olika genrebenämningarna och gång på gång kittlas så den nyfikenhet som vill stillas – ja, hur mobiliserar romanerna det gotiska för att åstadkomma den starka, hemsökande kvinnoröst som blir så markant i Lillhannus läsning, vad blir implikationerna av den allegoriska dimension som eftervärlden i vissa fall tycks vilja erbjuda, och vilken funktion spelar det metafiktiva i texternas förhandling och omförhandling av verkliga händelser och fiktiva perspektiv? – men avhandlingen lämnar oss här halvvägs med en ivrig bläckpenna som hungrigt och gång på gång klottrar ”men hur?” i marginalen. I alla fall för den undertecknade litteraturvetenskapliga läsaren blir hungern aldrig riktigt stillad, inte minst just för att avhandlingen så tydligt och återkommande lockar med potentiella svar.

Som humanioraforskare i en bredare bemärkelse är dock Lillhannus avhandling glädjande på flera plan. I sin ambition att verka mellan fälten litteraturvetenskap och medicinsk humaniora erbjuder den ett förträffligt tankeväckande bidrag. Just genom att mobilisera det litterära, inte bara tematiskt utan också, trots allt, formmässigt erbjuder Lillhannus ett konkret exempel på det vi litteraturvetare ofta vill framhäva: att litteraturen inte bara utgör en passiv representation av verkligheten utan att den aktivt är med och formar vår upplevelse och förståelse av den. Utifrån detta perspektiv ter sig det tentativa artikulerandet av form- och genrefrågor i stället som lyckat.

Teorier kring trauma, vare sig det gäller Freuds klassiska version, mer samtida teorier av forskare såsom Cathy Caruth eller de som erbjuds genom officiella diagnosticeringsverktyg såsom DSM, betonar genomgående svårigheterna att minnas och verbalisera traumatiska händelser. I sin analys av hur traumatiserade, döda kvinnor gör anspråk, ja, rent av insisterar, på att redovisa utmaningen i att berätta sina egna berättelser visar Lillhannus hur Rydbergs, Stridsbergs, Sebolds och Carters romaner på olika vis tar sig an och söker rucka på denna fundamentala stötesten.

I ljuset av denna emfas på litteraturens möjligheter att belysa, bearbeta och (om)forma traumatiska erfarenheter och hur de kan berättas tycks min litteraturvetenskapliga frustration över bristen på mer grundlig aktivering av genrefrågan aningen ogin. Det är ju medvetet och uttryckligen inte bara det litteraturvetenskapliga fältet som tilltalas här utan ett bredare forskningsområde. Avhandlingen vill visa "hur berättelser och berättandet av dem formar kulturella förståelser av sexuellt våld och dess efterverkningar" för "forskare som arbetar med sexuellt våld och psykologiskt trauma i angränsande fält" (s. 18-19, min övers). Detta väcker förvisso återigen tanken på de fantastiska möjligheter som avhandlingen pekar mot just när det gäller betydelsen av genrer för berättandet inte bara i skönlitteraturen utan också för de berättelser som formas och förtäljs i samhället i stort. Det hissnar till exempel när man tänker på hur det metafiktiva, som klassiskt och ofta lekfullt grepp inom det skönlitterära fältet, kan spegla och belysa och kanske rent av i någon mån låsa upp det infernaliska trådverk av upprepningar och glömska, av berättelser och berättande och berättelser om berättande som präglat teorier om trauma från Freud till i dag.

I sina slutsatser betonar Lillhannus att de fyra romaner hon analyserat "porträtterar trauma som något som existerar bortom psykiatrisk diagnostik, och bortom psykoanalytiska och poststrukturalistiska förståelser av trauma som motsägelsefullt och i grunden olösligt" (s. 233, min övers), vilket i sig framstår som motsägelsefullt med tanken på att deras spökberättare tycks röra sig just i sådana obestämbara sfärer. Just detta understryker hon också i påföljande mening: "De litterära spökena möjliggjorde berättelser om trauma i vilka kategorierna sjuk och frisk destabiliserats – huvudpersonerna är

alla avlidna, och således varken friska eller sjuka, såsom vi vanligtvis skulle definiera dessa termer” (s. 233, min övers). Kvar står vi således med ytterligare en motsägelsefullhet och en välanvänd men fortsatt ivrig bläckpenna som vill veta mer.

Frida Beckman

**Osvald Wiklander, *Främmande fantasier. Mediala spår i postmodern svensk poesi*, Umeå:
Umeå universitet, 2026, 192 s. (diss. Umeå).**

<https://doi.org/10.54797/tfl.v56i1-2.67402>

Osvald Wiklanders doktorsavhandling tar avstamp i en tydlig tes: att den svenska poesin under 1900-talets andra hälft i grunden påverkades av en ny sorts internationellt medielandskap. De idéer om världen, livet och mänskliga erfarenheter som – framför allt via teveapparaten – trängde sig in i svenska vardagsliv från 1950-talet och framåt blev, kanske ofrånkomligen, en central utgångspunkt för lyriska grepp och poetiska visioner. På så sätt var den svenska poesin en integrerad del av en bredare postmodern förändring i livsförståelse – ett nytt sätt att tänka sig sin plats i världen och nya villkor för föreställningar om hur det är att vara människa.

Wiklanders undersökning bottnar i väl beprövade kulturteoretiska idéer hos Theodor W. Adorno, Max Horkheimer, Marshall McLuhan och Fredric Jameson, och han utvecklar en egen metod för ändamålet som han kallar ”historisk poetik”. Denna har som syfte att identifiera ”själva historiciteten i språkets retorik” (s. 23) genom att förankra poeternas postmoderna skrivsätt i det enskilda diktverkets historiska situation. Avhandlingen identifierar med andra ord en lika kärnfull som viktig grundfråga och konstruerar en gedigen och effektiv undersökningsdesign.

Därefter analyseras fem centrala författarskap i det sena 1900-talets svenska poesihistoria. Först ut är Tomas Tranströmer. Med exempel från ett flertal samlingar visar Wiklander hur poetens metaforik

bygger på en repertoar av främmande fantasier som Tranströmer har gemensam med alla sina samtida läsare. Det kan handla om dikter som utspelar sig i Lissabon, där de gestaltade sinnesintrycken visserligen har sin utgångspunkt i upplevelser på plats, men vars konkreta detaljer ändå fungerar genom medialt spridda föreställningar om Portugal under Salazars 1960-tal. Ett annat övertygande exempel är hur New York City gestaltas i dikten "Schubertiana" från *Sanningsbarriären* (1978). Varje detalj i stadsskildringen, menar Wiklander, "triggar en bekant bild" (s. 79) av miljonstadens virvlande liv. Det Manhattan som dikten frammanar är inte bara poetens intryck av platsen eller ens en svensk sjuttiotalsföreställning om New York, nej, Tranströmers dikt ligger djupt förankrad i ett samtida, internationellt föreställningspaket – allmänt spritt över världen via filmer, teveserier, livsstilsmagasin, dagstidningar och nyhetsrapporter.

Efterföljande kapitel borrar sig ner i Göran Sonnevis, Kristina Lugns, Ann Jäderlunds och Åsa Maria Krafts respektive författarskap. Wiklander infriar läsarens förväntningar genom att lägga stor vikt vid Sonnevis "Om kriget i Vietnam" från 1965, som ju direkt gestaltar hur kriget på andra sidan jordklotet tränger sig in i svenska vardagsrum. Våldet, lidandet och övergreppen har färdats över världen och blivit integrerade delar av "Trakten jag bor i – Lund / med omnejd". Dikten aktualiserar alltså de identiska föreställningar om kriget som varje kväll fyllde allas teveskärmar. Dess sätt att fungera bygger på att både poeten, läsarna och nästan hela resten av västvärlden hade sett precis samma bilder.

Men Wiklander begränsar sig inte till detta antologinummer, utan går vidare i Sonnevis författarskap och överraskar med en djupgående diskussion om poetens föreställningar om "en global helhet" (s. 94) utifrån hans intresse för matematik, i synnerhet mängdteorin. Denna förmåga att gå utanför det förväntade ger studien både bredd och spets – och bidrar till att göra det övergripande argumentet övertygande.

Kapitlet om Kristina Lugn kretsar delvis kring helt andra sorters tankegods när poetens olika diktjag – hennes "avatarer", som Wiklander träffande kallar dem – analyseras som manifestationer av gemensamma, historiskt förankrade och medialt spridda idéer om kvinnliga identiteter. Vad är det egentligen för olika subjekt som

Lugns på ytan lakoniska dikter skriver fram, och hur kalkerade är de på schablonbilder av kvinnopositioner och kvinnoroller?

Ann Jäderlund och Åsa Maria Kraft får dela på det sista analyskapitlet. Anledningen är att Wiklander i deras respektive diktning ser två olika sorters uttryck för det han kallar ”den postmoderna allegorin”. Hos Jäderlund tar han fasta på det bildspråkliga spänningsfältet mellan mänskligt och växtligt i diktverket *Som en gång varit äng* (1988) och hur denna semantiska energi skiljer sig från äldre allegoriers sätt att fungera. Hos Kraft fokuserar Wiklander på *Diktaten* (1999) och dess parallellgestaltning av brobyggande och kärlek. Skriven medan Öresundsbron successivt tog form för att etablera en fysisk förbindelselänk mellan två länder och folk, frammanar boken en högst fantasieggande överlappning och kontrast mellan hållfasthetsberäkningar och ömsinta djuprelationer mellan två människor.

Wiklanders framställning är teoretiskt framtung på ett sätt som man ser ganska ofta i dagens litteraturvetenskapliga avhandlingar. Detta gäller särskilt det tidiga kapitel som helt ägnas en utdragen jämförelse mellan den grekiska antikens metafysiska syn på konstens kraft och den modernistiska tendensen att se det litterära språket som magiskt. Det är inget fel på dessa resonemang i sig, men kapitlet har alltför lite bäring på de textanalyser som sedan följer och känns därför redundant i undersökningens sammanhang.

Nu är det inte i första hand Wiklander som ska lastas för denna onödiga teoretiska barlast. Det tycks mig vara en återkommande tendens i våra doktorsavhandlingar med alltför många redovisade teoriläsefrukter innan analysen kommer i gång. Visst är avhandlingen en examinerande text, men den är inget teoripaper. Vad doktorsavhandlingen ska visa är väl att doktoranden klarar av att konstruera en effektiv undersökningsdesign och sedan kan använda den teoretiska och metodologiska apparaten för att utföra systematiska och giltiga analyser. Bredare teoretisk bildning får redovisas på annan plats. Här måste alla vi handledare och seminarieledare göra en insats, inte minst för framtida projektansökningars skull.

Själva analyskapiteln lider av ett visst tunnelseende. Nog skulle Wiklander kunna anknyta till ett flertal tidigare analyser av Tomas Tranströmers metaforik när han diskuterar hur poetens dikter fungerar. I stället för allmänna och svepande teorier om antikens och

modernismens poetik kunde han ha byggt sina Tranströmerresonemang på Tranströmerforskningens grund. Och nog kan man tycka att Wiklander överdriver matematikens betydelse för Göran Sonnevis poetik. Här är det en uppenbar brist att Mona Sandqvists doktorsavhandling från 1989 om alkemins funktion i *Det omöjliga* (1975) inte används mer utförligt för att komma åt Sonnevis allmängiltighet. På samma sätt hade han kunnat engagera sig mer intimt med existerande forskning om Kristina Lugns och Ann Jäderlunds respektive författarskap.

Detta tunnelseende har delvis att göra med en viss begreppslig och omfångsrelaterad oskärpa som präglar hela undersökningen. Vad ordet "postmodernism" egentligen betyder för Wiklander klargörs aldrig. Ska beteckningen i första hand förstås utifrån retoriska drag, historiska förändringar eller poetologiska intentioner? När börjar och slutar postmodernismens epok, och hur stor geokulturell giltighet äger beteckningen? Hur viktig är just televisionen för de främmande fantasierna, och hur annorlunda fungerar vårt tids internet som spridningsmotor för gemensamma föreställningar? Och vilka mer konkreta analysgrepp ligger bakom Wiklanders identifikation av ett diktverks "historiska poetik"? Varför har han valt just dessa fem författarskap, och hur giltiga är hans analyser bortom dessa? Hade samma undersökning kunnat utföras med Sonja Åkessons, Majken Johanssons, Tobias Berggrens och Katarina Frostensons poesi som exempel?

Men faktum är att både Wiklanders tendens till tunnelseende och hans diffusa terminologi inte bara utgör brister i undersökningen utan också ger frukt. Bristen på skärpa innebär samtidigt en flexibilitet som tillåter honom att på ett nyanserat vis identifiera det fenomen han studerar. Han går inte bort sig i överdrivet försiktiga reservationer utan ställer självsäkert in siktet på det väsentliga. Det blir sedan upp till själva textanalyserna att fungera övertygande, och när dessa gång på gång bekräftar tesen är man som läsare ganska tacksam över att Wiklander skippade omvägarna och struntade i att komplettera livremmen med hängslen.

Vad gäller Kristina Lugns, Ann Jäderlunds och Åsa Maria Krafts poesi hade Osvald Wiklander kunnat skruva till analyserna ytterligare och föra mycket djupare diskussioner om hur de främmande

fantasierna faktiskt fungerar på diktraderna. Men denna känsla av otillfredsställelse bekräftar också den stora styrkan i avhandlingen. Ja, vill man hojta, Wiklander är något mycket viktigt på spåren och borde ha tagit upp fler aspekter hos Lugn, Jäderlund och Kraft som ytterligare hade bekräftat hans tes! Han hade också kunnat ta upp ett flertal andra svenska poeter från det sena 1900-talet och analysera deras verk ur precis samma perspektiv.

Just den reaktionen säger mycket om vad Osvald Wiklander åstadkommer i *Främmande fantasier*: han öppnar här dörren för ett perspektiv som känns självklart relevant och betydelsefullt när man väl har läst hans analyser. Wiklanders doktorsavhandling har därmed bidragit med en ny och genuint väsentlig optik på de senaste sjuttio årens svenska poesihistoria. Vi förstår den nu på ett lite annorlunda sätt, och nästa gång vi borrar oss ner i sextiotalets, sjuttiotalets, åttiotalets eller nittiotalets svenska poesi måste vi ha med oss hans idé om de främmande fantasiernas betydelse.

Och det är ju mycket mer än man kan begära av en doktorsavhandling. Det är rentav en bedrift som bygger på självständighet, kreativ förmåga och en säker blick på det poetiska språkets subtila villkor och egenskaper.

Paul Tenngart