

TFL 2016:3-4

- 3 INTRODUKTION
- 5 GUNILLA HERMANSSON
Å PROPOS ROSA LUXEMBURG
Nordiske modernister tolker revolutionens og avantgardens grænser
- 25 ANDERS ÖHMAN
NORRLAND SOM IDENTITET OCH PERIFERI
- 35 MIA ÖSTERLUND
HAVET SOM FÖRBINDER OCH SKILJER ÅT
Inramad tystnad i skildringen av andra världskrigets finländska krigsbarn
- 51 ÅSA WARNQVIST
"JAG FICK EN NY NALLE. JAG FICK ETT NYTT LAND."
Skildringar av flykt från krig i svenska bilderböcker 2014–2016
- 67 MARTIN HELLSTRÖM M FL
"MIN FAVORITFIGUR ÄR MARIA GRIPE. ÄR DET OKEJ OM JAG KALLAR HENNE GIBBAN?"
Ett medforskande litteratursamtal kring Maria Gripes *I vår lilla stad*-trilogi
- 79 JENNY HOLMQVIST
"SKOTT, JAG TROR JAG HÖR SKOTT"
Bruket av repetition i Monika Fagerholms roman *Den amerikanska flickan*
- 97 ANDREAS HEDBERG
ATT TALA FÖR MISSIONEN
Bildspråk och retoriska strategier i Evangeliska Fosterlands-Stiftelsens Missionskrifter 1897–1921
- 109 JIM BLOMQVIST
KURRAGÖMMASYNTAXEN
Det poetiska språkets grammatik i dikter av Ann Jäderlund
- 119 VID FORSKNINGSPRONTEN
AVKOLONISERING OCH VÄCKELSE
Laestadianismens roll i nutida samiska och tornedalska texter – presentation av ett RJ Sabbatical-projekt
Anne Heith

127 RECENSIONER

Cecilia Annell, *Begärets politiska potential*; Karl Berglund, *Mordförpackningar*; Helene Blomqvist, *Nordenflychts nej*; Alva Dahl, *I skriftens gränstrakter*; Johan Edlund, *Modernitet och myr*; Adam Hammond, *Literature in the Digital Age*; Emma Hilborn, *Världar i Brand*; Forslid, Helgason, Larsson, Lenemark, Ohlsson & Steiner, *Höstens böcker*; Anders Johansson, *Självskrivna män & Kärleksförklaring*; Yvonne Leffler, *Sigge Stark*

157 MEDVERKANDE

INTRODUKTION

Det är märkligt hur Tomas Tranströmer i sin dikt *Östersjöar* från 1974 lyckades sätta ord på den komplexa mänskliga erfarenhet som är så tydlig idag, mer än fyrtio år efter det att dikten publicerades, och som väver samman historia, politik och natur i en motsägelsefull enhet som är detta innanhav. Havet och det land som omfamnar det är i Tranströmers dikt å ena sidan ”vattenvidden, utan dörrar, den öppna gränsen / som växer sig allt bredare” och å den andra ”platser där medborgarna är under kontroll, / där tankarna byggs med reservutgångar”. Så var det 1974, och så är det fortfarande.

Tranströmers pluralisering av Östersjön var inspirationskällan när undertecknad, tillsammans med Anna-Maria Rimm, började planera 2016 års TFL-dag, slutpunkten för vårt tvååriga uppdrag som redaktörer för *Tidskrift för litteraturvetenskap*. TFL-dagen hölls vid Södertörns högskola den 21 oktober 2016, och evenemanget finansierades av Centre for Baltic and East European Studies (CBEEES). Ett särskilt tack går till centret, som också upplät sina lokaler åt konferensen, och till dess förra föreståndare, Rebecka Lettevall, som hade vänligheten att inleda konferensen med inspirerande välkomstord och en presentation av centrets verksamhet.

Att vi valde temat *Östersjöar* berodde på att vi ville fånga den pluralism, polyfoni och motsägelsefullhet som präglar förbindelserna mellan länderna i framför allt Norden och Baltikum men också övriga länder som innesluter innanhavet. Det handlar om identitetskonstruktion och -dekonstruktion, gränsdragning och gränsöverskridande, hemlöshet och hemlängtan.

Konferensens sex föredragshållare gav oss just denna mångsidiga bild. Av dessa sex har tre, Gunilla Hermansson, Anders Öhman och Mia Österlund, valt att publicera sina bidrag i föreliggande nummer. De övriga tre, Monika Fagerholm, Markus Huss och Eneken Laanes, kunde av olika skäl inte publicera sin texter här, men deras respektive föredrag – om den komplexa skapandeprocessen i en tvåspråkig miljö (Fagerholm), mångspråkighet i Tranströmers *Östersjöar* (Huss) samt den ryske författaren Andrej Ivanovs tematisering av migration och statslöshet i Östersjöregionen (Laanes) – var alla väsentliga bidrag till den diskussion som fördes.

De tre bidrag som vi har fått förmånen att trycka i detta nummer behandlar alla frågor om identitet, gränser och gränsöverskridanden i området kring Östersjön, Bottenhavet och Bottenviken. Gunilla Hermansson följer bilden av Rosa Luxemburg och dess förvandlingar i dels en dansk, dels en finlandssvensk kontext. Medan Emil Bønnelycke i sin prosalyriska svit *Rosa Luxemburg* (1919) averotiserar Luxemburg genom att behandla henne som dels en svag kvinna, beroende av manlig kraft, dels en passiv flicka, knyter Hagar Olsson ihop Luxemburg med bilden av flyttfåglar för att därigenom väva samman frågor om våld, estetik och kön. Anders Öhman fokuserar i sitt bidrag på konstruktionen av Norrland i verk av Pelle Molin, Olof Högberg och Gustav Hedenvind-Eriksson, som försökte bekämpa den dominerande, koloniala bilden av Norrland som det Andra genom att skriva fram en norrländsk identitet. Östersjön är konkret närvarande i Mia Österlunds läsning av Ulf Starks och Stina Wirsens bilderbok *Systemen från havet*. Österlund tar fasta på den ”inramade tystnad” som präglar berättandet i boken och som förkroppsligas av Östersjön. Havet fungerar som en metonymi för barnens traumatiska erfarenhet av kriget.

Av numrets övriga fem bidrag ansluter två omedelbart till Östersjötemat. Åsa Warnqvists artikel behandlar, precis som Österlunds, flyktens tematik i samtida svensk barnlitteratur.

Warnqvist urskiljer i de sjutton bilderböcker hon analyserar en tendens att beskriva flykten som en resa eller ett äventyr och inte som ett trauma. Samtidigt etablerar dessa böcker nya mönster som blottlägger hemlöshet och möjligheten att skapa nya förbindelser. Jenny Holmqvist undersöker repetitionens mångsidiga närvaro i Monika Fagerholms roman *Den amerikanska flickan*, en närvaro som genomsyrar såväl romanens tematik som dess gestalter. Repetitionen ifrågasätter ytterst begreppet sanning och generera ett sökande efter en sann och i grunden omöjlig historia.

Martin Hellström använder i sin artikel om Maria Gripes *I vår lilla stad*-trilogi en metod som involverar barn som medforskare. Det medforskande boksamtalet om Gripes böcker blottlägger en problematik kring genretillhörighet som tidigare forskning förbisett. Andreas Hedberg diskuterar metaforer och retoriska mönster i broschyrer som gavs ut av och spreds inom den Evangeliska Fosterlands-Stiftelsen och som utgjorde en viktig del av samfundets missionerande Indien och Östafrika. Slutligen: Frågan om hur mening produceras i en dikt står i centrum för Jim Blomqvists bidrag, som genom att analysera syntaktiska element i två dikter av Ann Jäderlund visar hur en dikts inre struktur producerar mening, också i ett feministiskt och ideologiskt hänseende. Broschyerna utnyttjar huvudsakligen pathosargument och den genomgående metaforen är kristendomen som ett ljus i motsats till det hedniska mörkret.

Utöver artiklarna är vi också glada att under rubriken "Vid forskningsfronten" få publicera en beskrivning av Anne Heiths pågående forskningsprojekt vid Umeå universitet, betitlat "Avkolonisering och väckelse. Laestadianismens roll i nutida samiska och tornedalska texter".

Ett omfattande recensionsblock avslutar detta sista nummer för redaktionen i Uppsala och Södertörn. I och med detta sätter vi, Anna-Maria Rimm, Karl Berglund, Sam Holmqvist, Tuva Haglund och undertecknad, punkt och lämnar med varm hand över ansvaret till Institutionen för litteraturvetenskap, idéhistoria och religion vid Göteborgs universitet. Vi vill avslutningsvis tacka alla skribenter som bidragit med artiklar dessa två år. Ett särskilt tack går till alla anonyma granskare som delat med sig av sina kunskaper inom alla upptänkliga områden.

God läsning!

Mattias Pirholt

GUNILLA HERMANSSON

À PROPOS ROSA LUXEMBURG

Nordiske modernister tolker revolutionens og avantgardens grænser

I september 1925 mødte den danske forfatter og kritiker Tom Kristensen tre slingrende figurer på gaden i Paris, to svenskere og en finne. Han genkendte den ene, kunstneren og illustratøren Adolf Hallman.¹ Da de gik ind på en bar sammen, mærkede Kristensen snart, at finnen ikke kunne lide ham. Han skriver i et erindringsglimt:

Selv da vi sad hyggeligt ved et bord inde i ”Jockey” kunne han ikke lide mig, for pludselig røg der en stol over bordet og splintredes mod væggen ved siden af mig. Jeg rykkede nervøst paa mig og anede det værste, og det skete ogsaa i form af stol nummer to. Jeg var i stol-linjen, kan man sige. Men da greb Hallman mig og skubbede mig ind bag en portière, og i lokalet var der fransk politi, der bemægtigede sig finnen med en tredie stol i haanden. [...] Først mange aar efter fik jeg at vide, at finnen hed Elmer Diktonius, og at denne ’modernistiske’ lyriker ikke kunne fordrage mine digte. Men en saadan form for anmeldelse har jeg ellers aldrig været ude for.

For Kristensen fortsatte aftenen med en livsfarlig cocktail af maltafeber, alkohol og piller i et større selskab af nordiske kunstnerne og ”transatlantiske herrer og damer”.²

Omtrent samtidig, i september 1925, udkom

Bertel Gripenbergs parodi på en modernistisk diktsamling, *Den hemlige glöden* (1925), i Finland. Afsløringen af hans bluff var godt avisstof, også i Danmark. Kristensen, som var blevet hovedanmelder og litteraturredaktør på *Politiken*, skrev en kort anmeldelse i marts 1926, hvor han bekræftede, at Gripenberg flere steder havde ramt den moderne poesis hadskhed og hensynsløshed mod alle værdier. Anmeldelsen indledtes desuden med en interessant erklæring:

Man kan ikke beskyldte de nordiske Lande for at have travlt med at opreklamere hinandens moderne Digtere. En vis Skepticisme har gjort sig gældende, og den er ikke alene et Udslag af den traditionelle Kamp mellem gammel og ung, men ogsaa af Mistænksomhed mellem jævnaldrende i forskellige Nationer. Derfor kender vi saa lidt til den svensk-finske Digtterskole med *Diktonius* og *Hagar Olsson*. Vi véd, at de er mere konsekvente og ortodokse end vi, og at de sværger til den urimede Poesi. Dog synes vi at ane en stærk tysk Paavirkning og har maaske af den Grund stillet os kølige.³

Anmeldelsen indgik ikke desto mindre i en hel litteraturside kun om svensksproget litteratur. På samme side finder man blandt andet en

anmeldelse af *Gäst hos verkligheten* af Pär Lagerkvist, en forfatter Kristensen beviselig havde interesseret sig for i flere år.⁴ Denne gang fandt han dog ikke det, han normalt beundrede hos Lagerkvist. Den nye roman manglede de tidligere værkers rene koncentration, de ”haarde Streger”, som havde kunnet give også denne roman ”en kold og klar Styrke, en urokkelig Enhed, der næsten kunde kaldes massiv”.⁵

Ud fra disse foreteelser og udtalelser ser det ud til, at mellemkrigstidens nordiske modernister orienterede sig i forhold til hinanden i en proces præget af en mærkelig sammensætning af interesse, læsning og kontaktsøgning på den ene side – og uvidenhed, mistænksomhed eller slet og ret aggression på den anden. Som vi ser, er de regionale orienteringspunkter desuden videre forbundet til det større kort over avantgardens centrum og periferier. Det var den mulige tyske påvirkning, der skulle retfærdiggøre den køligt afventende holdning, Kristensen markerede mod de finlandssvenske modernister.⁶

I introduktionen til det første bind af *A Cultural History of the Avant-Garde in the Nordic Countries (1900–1925, 2012)* har Hubert van den Berg understreget, at de tidlige nordiske modernister og avantgardister havde nærmere kontakter til Paris og Berlin, end til hinanden. Det nationale og det internationale spillede større rolle end det regionale (nordiske, nær-internationale), fremgår det af ræsonnementet, også selv om vi kan pege på samarbejder, netværker og forskellige former for kontakthader.⁷ De mest typiske fællestreker er heller ikke specifikt nordiske, fortsætter van den Berg, men fælles for flere europæiske lande i den kulturelle periferi, så som ”apparent belatedness, moderation, and a tendency towards deradicalisation”.⁸

Forskere som Per Bäckström og Benedikt Hjartarson har tydeligere åbnet for, at den periferiske position også kan forstås som en aktiv og kritisk rolle, og ikke kun præget af fors-

kelse og fortynding.⁹ Jeg tror desuden, van den Berg noget undervurderer det nordiske som identitetskategori og orienteringspunkt. Men det, der særligt interesserer mig her, er de forestillinger, som er aktive i de nordiske modernisters identitetsforhandlinger, og på hvilken måde alle disse kontekster og positioner kædes sammen. Anekdoten med Diktonius og stolene er interessant, ikke kun som et korrektiv til det positive lys, der oftest præger vores forestillinger om de nordiske kunstneres vane at klumpe sig sammen, når de skulle slå sig løs i kunstens metropoler, men også som en koncentreret sammenkædning af tidstypiske komponenter i konstruktionen af en kunstneridentitet i mellemkrigstiden: kombinationen af Paris, det nordiske og det nationale sammen med excessiv konsumtion og voldelig handling som en kvittering på modernistisk æstetik og identitet.¹⁰

Det er et lignende, ’periferimærket’ fællestreker, jeg vil fremhæve her, nemlig tendensen blandt nordiske modernister at orientere sig mod, teste sit selvbillede og forhandle sin identitet som modernist eller avantgardist i forhold til de vildere naboer, hvor kunst og revolution synes at være to sider af samme sag. Denne tendens er ikke upåvirket af forestillinger om det nordiske, men i en sådan situation kan inspiration også hentes fra andre små eller ”perifere” litteraturer, som vi skal se, afhængigt af de forskellige landes nærhed til eller afstand fra verdenskrigen og revolutionerne. Tendensen er endnu mindre frakoblet det fælles problem om kunstnerisk inspiration eller import, og endelig er disse identitetsforhandlinger i meget høj grad også koblet til køn. I fokus stiller jeg derfor to tolkninger af den kvindelige revolutionære, som begge kan siges at være foranledt af mordet på Rosa Luxemburg i januar 1919.

Men lad mig først kort antyde, hvordan nævnte tendens og alt det foregående kan ses som sammenhængende og samvirkende fænomener: at en kastet stol kan fungere som en an-

meldelse, at en skrivemåde præget af maskulin hårdhed og hensynsløshed vækker beundring, at modernisme er noget der kan simuleres (eller måske ikke kan!), at æstetisk påvirkning kan opfattes som problematisk, ja ligefrem som et valg mellem at våldtage eller blive våldtaget, og at kulturel formidling og orientering derfor også kan være et spørgsmål om at opretholde visse grænser.

INTERNATIONALISME, VOLDELIGE ENERGIER OG EN KVINDELIG REVOLUTIONÆR

Vi er vant til at fremhæve Lagerkvist, Diktonius, Olsson, Kristensen og flere som vigtige formidlere af de europæiske avantgardestrømninger i respektive lande. I de første årtier af 1900-tallet var det ikke bare positivt men helt nødvendigt at være international eller kosmopolitisk for den, som ville være moderne. Det indebar derimod ikke, at de nationale og regionale identitetskategorier blev sat ud af spil, snarere tværtimod. Avantgardeforskere, heriblandt Hubert van den Berg, har på senere år understreget, at den gennemgående kosmopolitiske holdning i praksis ofte blev flettet sammen med nationale agendaer på mere eller mindre paradoksale måder.¹¹ Norden var ingen undtagelse, men den dominerende forestilling om et efterslæb i forhold til aktiviteterne i Paris og Berlin gjorde situationen ekstra prekær.

Man kan se, hvordan de nordiske modernister brugte forskellige strategier for at holde balancen og finde en formel for, hvordan man kunne importere nye impulser uden at miste sig selv. "Det moderne er internationalismen", sagde Lagerkvist lige ud i et interview til det norske tidsskrift *Verdens Gang* i 1916. I en artikel om "Det unga måleriet i Sverige" for *Nya Argus* gjorde han samtidig klart, at den som arbejdede efter de nye principper kunne føle sig tryk, for "[r]asens och folkets kynne har han i blodet, på djupet av sin känsla, det skall tränga – och tränger ofelbart – fram helt spon-

tant, utan att han ägnar en tanke däråt, och det spåras intressant i själva sättet för konstnärlig gestaltning, i själva greppet på uppgiften". For de nye kunstnere gælder det at "vara svensk såsom Cézanne är fransman – vare sig han målar sitt Provence eller sin hopknycklade servett och sina äpplen".¹² Hagar Olsson foreslog en lignende løsning i "Finländsk Robinsonad" 1929:

Blicka vi in i framtiden, är det varken de riks-svenska köttgrytorna eller de fridlysta inhemska skären som vinka oss välkommen – utan den fria internationella tävlingsbanan. Härmed menar jag icke att vi skola skriva som man skriver i Paris eller New York – men att vi skola skriva som hade vi ett Paris eller et New York att erövra på finländsk botten.¹³

Diktonius indtog ofte en mere offensiv og stejl holdning: "På tal om litteratur: res icke till Frankrike för att finna något originellt nytt i det facket: Eller: res dit för att lära dig den sanningen – och köp sedan Södergran eller Björling, om du ej har dem tidigare."¹⁴

I det finsk-svenske tidsskrift *Ultra* 1922, redigeret af Olsson og Diktonius sammen med Lauri Haarla og Raoul af Hällström, havde man gjort sit for at åbne op for både det internationale og det nær-internationale. Læsere blev ikke kun præsenteret for tysk ekspressionisme, kinesisk lyrik, Walt Whitman og Igor Severjanin, men også for teaterrepertoiren i Estland og de nye nordiske modernister, heriblandt Lagerkvist, Kristensen og Emil Bønelycke.¹⁵ Men blikket blev ikke gengældt. I et brev til digteren Harry Blomberg december (6/12) 1922 beskrev Diktonius den Sverigesvenske tavshed efter hans samling *Hårda sånger*: "Från Sverige hörs intet. Satanans: när skriver jag boken som får alla att tiga – som dräper skrålet". Lidt senere fortsatte han med sin egen forståelse af den nordiske kulturelle geografi: "Jag tror vi har lättare att skapa front här än i Sverige. Danskarna dekadenta snobbar. Men

jag tror något om Norge. Satans svårt att komma i kontakt med mänskorna – de är rädda för sin helighet. Men jag har alltid våldtagit”.¹⁶

Med til billedet hører, at de nye avantgardestrømninger i 1900-tallets første årtier ikke bare handlede om at skrive eller male på en vis ny måde. De var aggressive og brutale i selve designet. Avantgardebegrebet har ikke for ingenting militære rødder, og grundholdningen var, at der skulle en vis portion vold til for at sprænge samfundets borgerlige konventioner lige så vel som kunstens traditionelle tematiske og formelle mønstre. Aggressionen og brutaliteten var samtidig meget ofte maskulint kodet. Som bekendt gik futuristernes forherligelse af krigen, revolutionen, bombardementet og overgrebet hånd i hånd med foragten for kvinden og det kvindelige.

Voldsfantasier, som var mindre bundet til storpolitikken, kunne også bruges: slagsmålet, mordet, voldtægten og lystmordet. Man

kan tænke på passagen fra André Bretons andet surrealistiske manifest fra 1930, hvor han skriver, at den enkleste surrealistiske handling ville være at gå ned på gaden med en pistol og skyde vildt omkring sig.¹⁷ Diktonius havde fanget den langt tidligere, i en af aforismerne i *Min dikt* (1921): ”Jag skriver, ty jag är svag. Bättre vore att med en yxa gå ut i världen och dänga omkring sig”.¹⁸ Men krigen og revolutionerne indtog selvfølgelig en særstilling. Selv efter den almene vendning i tolkningen af verdenskrigen, hvormed længslen efter den store nyskabende rensning blev erstattet af et sorgarbejde over et katastrofalt traume, fortsatte både modernismen og avantgardekunsten at blive opfattet som sammenflettet med krigens voldelige energier, selv om de nu oftere kanaliseredes ind i protester mod krigen.

Jeg har tidligere fremhævet Emil Bønnelyckes og Tom Kristensens romaner *Spartanerne* (1919) og *Livets Arabesk* (1921) som overtydelige eksempler på trangen til at ikke bare importere nye avantgardistiske skrivemåder og tanker omkring kunsten, men også at importere krigen og revolutionen til det neutrale Danmark.¹⁹ I Bønnelyckes *Spartanerne* indgår forestillingen, at Danmark blev involveret i første verdenskrig med landstigning i Køge og kampscener i det danske. Kristensens *Livets Arabesk* skildrer blandt andet et kommunistisk revolutionsforsøg og en imperialistisk modrevolution på dansk jord. Invasionerne er på mærkelig vis kædet sammen med importen af en avantgardistisk æstetik. Disse to romaner udnytter både avantgardeæstetikernes brutalitet og krigens/revolutionens, men markerer også en distance eller vagtsomhed mod denne dobbelte invasion. Særligt i Bønnelyckes roman er denne forhandling samtidig knyttet til en undersøgelse af maskulinitet i kunsten og maskulinitet på slagmarken.

På den baggrund kan det ikke undre, at de nordiske modernisters berøring med en figur som den kvindelige revolutionær udgjorde en

Karl Liebknecht og Rosa Luxemburg dræbt.



De to Spartacusførere, der nu har betalt med deres Liv.

Fig. 1: Karl Liebknecht peger med myndig hånd ud mod en folkemasse på fotografiet, mens det tegnede portræt af Rosa Luxemburg fremhæver hendes næse og mørke øjenbryn på en småt antisemitisk måde. Fra forsiden af *Politiken* 17/1–1919.

vis udfordring og kom til at aktivere spørgsmål om grænser og identitet i flere "intersektioner". Rosa Luxemburg indtog tydeligvis en særstilling. Hun var en ikonisk figur allerede i sin samtid og blev det ikke mindre gennem sin død. Luxemburg ansås og anses stadig som en af kommunismens og socialismens skarpeste teoretikere, men som kvinde og agitator vakte hun, som bekendt, ekstremt modsatrettede reaktioner i de forskellige lejre. Lige efter mordet på hende og Karls Liebknecht i januar 1919, blev hun eksempelvis beskrevet som voldsom, ubehersket, udfordrende og utiltrækkende i *Politiken*.²⁰

Men det, som er interessant i denne forbindelse er, at mordene inspirerede til mangfoldige kunstneriske udtryk, frem for alt digte og billedkunstneriske bidrag. Mange publiceredes i det ekspressionistiske tidsskrift *Die Aktion*, lige efter begivenheden, blandt andet træsnitsportrætter af Karl Jakob Hirsch, en hymne til Luxemburg af Johannes Becher og et litani til Liebknecht af Yvan Goll. Becher fremstillede Luxemburg som en begæret hellig jomfru og et skød for hellig sæd.²¹ I Sverige kaldte Ture Nerman hende "en liten, liten kvinna" og "folkens och massornas mor" i sit lange mindesdigt til de begge myrdede.²² I Karl Holz' tegning ligger Luxemburg for foden af det kors, hvorpå Liebknecht bliver korsfæstet. En soldat skal til at knuse hende med sin geværkolbe, mens velnærede borgere lystent ser på og rækker ud efter hende. I Max Beckmanns litografiske portfolio *Hölle* fra 1919 er tolkningen af mordet på Luxemburg under titlen "Martyrium" endnu tydeligere tolket som en kompleks blanding af seksualmord og korsfæstelse af en allegoriseret kvindefigur.²³

Selv langt senere fortsatte fascinationen. Alfred Döblin beskrev Luxemburg, ifølge Maria Tatar, som et offer for sin egen uhæmmede seksualitet og masochisme snarere end for sin politik i romantetralogien *November 1918* (1937–1943).²⁴ I Fritz Langs film *Metropolis* fra

1927 er den kvindelige revolutionære og agitator indføjret i en hore-madonna-splittelse overlejret med en maskine-menneske dikotomi. Filmhistorikeren Anton Kaes anser, at figuren indeholder hentydninger til Luxemburg.²⁵ Tolkningerne af hendes person og hendes politik fortsatte under 1900-tallet og fortsætter end i dag. Men under mellemkrigstiden, som vi har set, blev i flere tilfælde kønsstereotyper, vold, sex og politik kædet sammen både i niddbilleder og helgenbilleder. Med dette i baghovedet vender jeg mig mod Emil Bønnelyckes og Hagar Olssons meget forskellige bidrag til Luxemburgtolkningerne.

EN BROWNING OG TO ROSAER

En af de mest omtalte og småt latterliggjorte happenings i dansk litteraturhistorie er Emil Bønnelyckes sammenføring af skydevåben



Fig. 2: Karl Holtz, "Golgatha", *Die Aktion* 1919:14–15.



Fig. 3: Max Beckmann, "Das Martyrium" (Die Hölle, 1919).

og poesioplæsning. Det var i februar 1919, en række danske kunstnere og kritikere havde samlet i Politikens foredragssal for at præsentere avantgardistisk billedkunst, musik og dans for "modernismens venner og fjender", som det lød i *Politiken* dagen efter.²⁶ Frederik Nygaard og Bønnelycke læste digte – Nygaard til akkompagnement af musik og fire gymnaster badet i grønt projektørlys, Bønnelycke med en Browning parat et eller andet sted i sin ellers nydelige påklædning. Sidstnævntes bidrag havde titlen *Rosa Luxemburg. Prosalyrisk Symphoni pathétique in memoriam*. Revolveren blev affyret i Luxemburgs dødsøjeblik.

Den opmærksomme læser af *Politiken* havde måske anet det komme, for i en foramtale af begivenheden fremgik det, at Bønnelycke havde planer på at indføje røde silkebånd med skarpladte patroner i alle de hundrede signerede eksemplarer, der skulle sælges ved udgangen.²⁷ Expressionist-aftenen blev en stor succé

og derfor gentaget flere gange, nu med *Rosa Luxemburg* som den effektfulde finale. Digtet var det eneste under den aften som, omend meget ambivalent, svarede på forventningerne om et sammenfald mellem kommunisme og avantgarde, og det eneste som udnyttede avantgardebegrebets militære forankring.²⁸

Bønnelycke havde klædt sig anonymt i smoking,²⁹ men han læste med kraft og patos, hvis vi skal tro Politikens reporter på stedet, Andreas Winding. Winding oplevede det hele næsten som en soirée på Montparnasse, Bønnelyckes revolverskud kunne til og med gøre det ud for tyskernes bomber:

Det var virkelig en parisisk Aften i dansk format, og Ligheden var gennemført lige indtil en Enkelthed som Luftbomberne fra de tyske "Godasser", som vi paa Montparnasse hørte springe i en Sidegade, men som paa Raadhuspladsen erstattedes af Emil Bønnelyckes Revolverskud,

der knaldede midt i selve Salen og blev af en vis Effekt i Digtet om Rosa Luxemburg. Det var et Pust af det store lidenskabelige Evropa, som gik hen over Hovederne paa det unge Danmark – Smerte, Længsel, Fremtid.³⁰

Samtidig var stemningen alligevel ikke helt autentisk, ikke undergrundsagtig nok. Hvad man så til sidst, var Bønnelycke ”i Røg og Damp ombølget af Bourgeoisiets revolutionære Begejstring”.³¹ Med andre ord: Europas krig, revolution og avantgardekunst i salig blanding – og alligevel borgerlig dansk aneddam.

Værket var kommet til i al hast og blev levereret på Ekspressionistaftenen kun tre uger efter, at Luxemburg var blevet dræbt. Bønnelycke udgik fra de første rapporter, som falskt angav at de to revolutionære var blevet dræbt af en rasende folkemængde. Men i øvrigt var han ubekymret overfor historisk korrekthed. Det var noget andet han ville have fat i:

Det var Berlins største og udødeligste Dage. Efter at Aviserne med metodisk Knaphed har berettet om disse Dages Rækker af gigantiske Begivenheder, tilkommer det os, der oplever denne Tid, at tage dens Rædsels Skønhed ind til vort Hjerter, og optage deres uforglemmelige Udtryk for Spænding og Liv i os.³²

Digtet var en tolkning af tidens nye oxymorontiske skønhedsbegreb (”Rædsels Skønhed”) og af den forhøjede ”Spænding og Liv”, som konfrontationen med politisk uro og brutal død gav – og på samme tid et forsøg på at indoptage alt dette i sig, i egen krop og sind.

Det er blevet konstateret igen og igen, at Bønnelyckes tidlige værker altid både er avantgardistiske og traditionelle. Han hopper fra den ene fod til den anden. Dette værk er ingen undtagelse. Både med og uden oplæsningssituationen er det et værk med avantgardistisk intermediale prætentioner. Genrebetegnelsen placerer alligevel værket langt fra futurister-



Fig. 4: "Ekspressionisternes Aften", *Politiken* 5/2-1919.

nes støjkunst og anslår i stedet det moderne tragiske register. "Symphonie Pathétique" associerer til Tsjajkovskijs sjette symfoni fra 1893, som blev en skandalesuccé i hele den vestlige verden, på grund af hans selvmord efter premieren og rygterne om homoseksualitet.³³ De musikalske allusioner til det russiske requiem styrkede forståelsen af symfonien som et selvmordsbrev. Med denne genrebetegnelse knyttede Bønnelycke altså tydeligere til patosfuld tragik og forbudt kærlighed end til respektløs og maskulint-potent grænsoverskridelse. Flere forskere, blandt andre Bjarne S. Bendtsen og jeg selv, har undret sig over, at dette tilsyneladende skarpladte værk skulle udstyres med Axel Nygaards blomstervignetter.³⁴ Men muligvis skulle de forstærke indtrykket af også dette værk som et requiem, og snarere opfattes som begravellesblomster. Ser man nærmere efter gemmer der sig dødningehoveder i et par af dem. En anden mulighed er, at de kom med af en ren tilfældighed; det skulle jo gå stærkt.

Det mest påfaldende ved værket er dog kontrasten mellem, hvordan de mandlige og kvindelige revolutionære figurer skildres, og hvad Bønnelycke brugte revolutionens energi

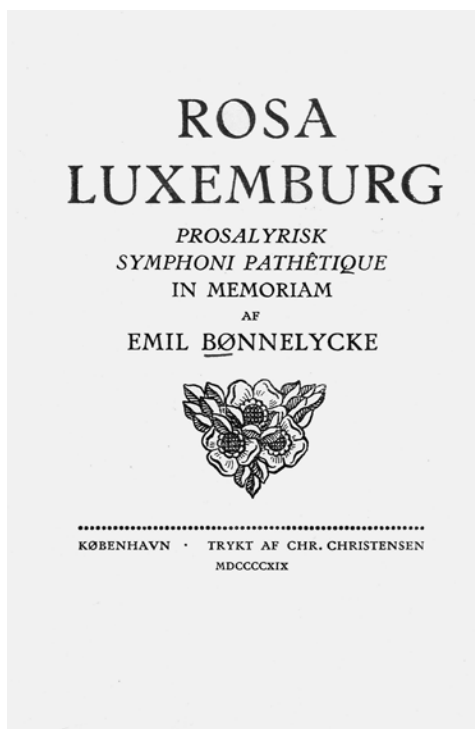


Fig. 5: Emil Bønnelycke, *Rosa Luxemburg*. Prosalyrisk *Symphoni pathétique in memoriam*, titelblad samt udsnit fra forsatsblad.

til. Han skitserer to mandlige revolutionære: Liebknecht, der ser hadefulde ud, ”som havde han lyst til at prygle Mængden derude, enkeltvis”, og en allieret adelsmand, opfundet til lejligheden, som er elegant, intelligent, kølig og helt angstbefriet.³⁵ Begge er hadefulde men kontrollerede. Bønnelycke fremmaner også

Luxemburgs had ved at lade hende kalde til væbnet kamp mod tyrannerne og råbe om knive, guillotiner og blod i et brudstykke af en fabrikeret tale. Øjeblikket efter lade han hende kollapse i kvindelig svaghed. Hun er angst og indser pludselig, at hun ikke har gennemskuet de fulde konsekvenser af sine handlinger:

Jeg er ikke saa stærk, som jeg troede. Jeg kunde jo ikke overse denne Følge af vore Bestræbelser for Folkets Skyld. Liebknecht, jeg er jo kun en Kvinde, ikke sandt? Det har jeg følt hver Gang, jeg har staaet overfor Din hadefulde Mandighed. Jeg har fra den første Dag, jeg hørte Dig, elsket det vidunderlige Fond af Had, der flammede i din vilde Sjæl. Din heroiske Uforsonlighed har jeg betragtet med uendelig Stolthed. Din Stejlhed var den største, jeg kendte. Liebknecht, jeg har elsket Dig.³⁶

Kun i kærligheden til denne mand kan hun finde styrke, og hun dør når hun forsøger at kaste sig mellem kuglerne og den elskede. Der er intet revolutionært og intet erotisk ved denne kvinde. Alt er kanaliseret over i Liebknecht, der besværet forsøger at gøre sig fri af hendes omklamring.

En undren melder sig: Hvorfor skrev Bønnelycke helt enkelt ikke sit mindedigt til Liebknecht i stedet? Et svar kunne være, at den kvindelige revolutionære oplevedes som så provokerende, at der skulle kraftige foranstaltninger til for at få kønsrollerne på plads igen. Et delvist andet svar finder vi i værkets ledemotiv. Her præsenteres den purunge Rosa i en stiliseret, eventyrsagtig indramning:

Der gaar en ung Pige under Brandenburger-Thor. Hendes Øjne er saa sorte som al den Ondskab, hun i sin første Barndom var Vidne til. Hendes Haar er saa sort som Ibenholt og dets Blankheds Glorie staaer om hendes semitiske Hoved som en Krans, der skinner i Berlins Sommersol. Hendes Næse er kroget og grim,

men jeg siger at de Øjne er smukke, som har
Barnets hellige Lidenskaber lysende i sig –. Hun
gaar prøvende frem ad Unter den Linden. Hun
glæder sig over Solen, som varmt kysser hendes
Hals. Hun bøjer Hovedet. Da lyder langt borte,
et Sted i den hede og jagende By's Dybde en
Automobilfanfare –. Hun lytter, standser. Det
er Kejseren. Hendes smaa Hænder knytter sig,
og Øjnenes Barnlighed lynet –.³⁷

Samme passage optræder fire gange i forskel-
lige varianter gennem det korte værk, og det
er med en sådan værket runder af, efter mör-
det og skuddene. I den sidste variant er både
grimheden og hadet væk, og værket klinger ud
med billedet af en isoleret barnlig skikkelse, der
glæder sig over solen, der kysser halsen og det
bare sorte hår.

Det er åbenlyst, at den kvindelige revolu-
tionære og martyr interesserede Bønnelycke.
Men han lod hende falde i to stykker. På den
ene side den svage kvinde på grænsen til op-
løsning, helt orienteret mod maskulin kraft.
På den anden side den unge pige, kun kysset
af solen, der trodsigt og åbent ser menneskelig
lidelse, hvis engagement er helligt og i hvem
handling og konsekvens ikke er andet end et
løfte, gemt i en knyttet barnenæve. Splittelsen
tyder på et dobbelt behov for at uskadeliggøre
den revolutionære kvinde og bevare og dyrke
den revolutionære pige i et halvmytisk rum,
hvor hun hverken erotisk eller politisk kunne
fremstå som en trussel i akut forstand. Kun
sådan kunne hun åbenbart tages til hjertet og
indoptages i egen krop og sind.

Hvordan Bønnelycke selv oplevede ekspres-
sionistaftenen i februar 1919, ved vi ikke så
meget om. Men i kronikken ”Unge Poeter” i
Politiken et halvt år efter kan man finde hans
egen beskrivelse af en oplæsning af digtet ved
et arrangement i Aarhus, som hans ven Hans
Hartvig Seedorff havde arrangeret. I kronikken
gjorde Bønnelycke sig farlig allerede i toget:

E[n] Herre ved Bordet faar pludselig den
livsfarlige Idé at konversere mig. Han véd ikke,
at jeg er indstillet paa over Hals og Hoved at
rejse til Aarhus for at læse ’Rosa Luxemburg’ op.
’Du maa endelig komme,’ skrev Seedorff, ’faa
Aarhusianerne til at nyse. Tag over Kalundborg.
Jeg skal være paa Bryggen og tage imod dig.
Min Kæreste hedder ’Spinde-vinde’. Du skal
skrive i hendes Stambog. Glem ikke Patroner’.

Jeg fabler om med min *Browning* at gen-
nemhulle ’Spinde-vinde’s Stambog. *Digt*.³⁸

Det foresvæver ham altså, at overfor et så gam-
meldags medium som en stambog bør pennen
erstattes med revolveren og hullerne gøre det
ud for et digt. Lige så aggressiv er attityden til
det publikum, han skal møde, samtidig som
han afslører sin nervøsitet: ”Gæsterne, Publi-
kum begynder at samle sig, nidstirre os. See-
dorff kender de jo. Hos mig aner de europæisk
Panik. . . . Jeg er Sensationen Jeg skal lære
dem, tænker jeg Der er stuvende fuldt Hus
i den store Sal.”³⁹

Bønnelycke beskriver, hvordan Seedorff læ-
ser om pigernes fromhed og mod, rimer bæk på
hæk og byder på lignende traditionelle og ufar-
lige udspil. Hans egne digte handler derimod
om storbymennesker og om hans yndlingsma-
skiner, togene, i alle deres bestandsdele: ”Jeg
læser enstonigt som en Lavine, mens der vokser
en Latter i Salen –. Man tager begejstret mod
’Rosa Luxemburg’, skønt *Browningen* klikker
.. ..”⁴⁰ Latteren forhindrede åbenbart ikke
begejstringen, heller ikke, at revolveren ikke
fungerede som den skulle. Bønnelycke havde
moderniteten, revolutionen og revolveren med
sig og forestillede sig, at han med dette kunne
repræsentere og aktualisere den europæiske
aggression og farlighed. Men ligesom i Kø-
benhavn fungerede situationen tilsyneladende
afvæbnende. Snarere end at forplante følelsen
af ukontrolleret, uforudsigelig panik, synes
hans performance at have bekræftet det aarhu-
sianske publikums forventninger om en tilpas

provokerende kunstoplevelse. Af kronikken at dømme var Bønnelycke uhørt bevidst om dette. *Rosa Luxemburg* blev en øvelse i farlighedens dobbelte bogholderi.

TRÆKFUGLE OG GRÆNSEDRAGNINGER

Til forskel fra Bønnelycke brugte Hagar Olsson hverken Rosa Luxemburg i sin fiktionsprosa eller dramatik, i hvert fald ikke så tydeligt og explicit. Først i 1928 kommenterede hun hende i en artikel, i en sammenligning af Luxemburgs breve til Sophie Liebknecht fra fængslet med Vera Figners nyligt udkomne selvbiografi i tysk oversættelse.⁴¹ Hvor Figners skildring er gripende, men også lidt skræmmende, ”därför att den är så sträng, så klar och hård”, fandt Olsson en overraskende mildhed hos Luxemburg: ”Det är svårt att föreställa sig att den som skrivit dessa brev ur fångelset var en ’revolutionär’. De äro så milda, så veka och ömma som vore de skrivna av en nutida Fransiscus av Assisi”.⁴²

Under mellemkrigsårene var Olsson imidlertid gennemgående optaget af kvindens plads i den æstetiske og sociale revolution. Det er formentlig grunden til, at en hyldest til Rosa Luxemburg alligevel flød gennem hendes pen. Den var skrevet af en ung, kommunistisk digter fra Estland, Ida Meerits.⁴³ Olsson var på en eller anden måde kommet personligt i kontakt med Meerits, som til og med boede i Olssons forældrehjem forsommeren 1924. Olsson opholdt sig omvendt i Estland efteråret og vinteren 1924-1925, fra september til slutningen af januar. Det indebar, at hun befandt sig i Estland i tiden for det væbnede kommunistiske kupforsøg i december 1924. I Roger Holmströms biografi fremgår det, at Olsson kom tættere på revolutionens agenter og ofre i Estland, end hun havde gjort tidligere, og at hun hentede kampgejst fra det hun så.⁴⁴

Olsson oversatte mindst tre af Meerits digte og publicerede dem i lidt forskellige sammenhænge, heriblandt et digt til Rosa Luxemburg:

Bikt. Till Rosa Luxemburg

Innan jag blev invigd i det nya mysteriet
begrov jag – och många med mig – gårdagens
i otro förvandlade tro.

Men kvarlevorna av de gudar som dött i dag
ligga obegravna.

Det bekymre eder ej, människor, vi må ej sörja
för dem:

Den nya solen som stiger skall bränna bort
även minnet av lämningarna ...

Flyttfåglarna nalkas! Må vi bereda oss att
mottaga den nya våren.

Må vi spara själva asfågeln säd
på det att allt levande må vara det häpna vittnet
till dess lysande ankomst.

Saknen ej mig – er korade följeslagerska –
lidande vänner i fångelserna:

Jag plöjer upp de första fårorna i det
bortglömda paradiset

på fälten som ligga i tråde –
där morgondagen skall slå ut
i egen förtrollande blomning.

Biden ej mig, fallna kamrater
kända och okända martyrer för det nya
mysteriet:

Jag bär edra skuldrors börda
jag för denna stund, som är vår, in i evigheten.⁴⁵

”Bikt” henvender sig til Luxemburg og fremhæver samtidig parallelterne mellem den historiske skikkelse og digtjeget, som også påtager sig rollen som en kvindelig leder og martyr for det nye som skal komme. Olsson fascineredes formentlig både af dette og af sammenføringen af revolution og mysterium i Meerits digte, en sammenføring som passede som hånd i handske med Olssons eget forestillingsunivers. Men samtidig hev hun ordet trækfugle, ”flyttfåglar”, ud af netop dette digt og brugte det til en reflektion over kunstens og revolutionens grænser i sine artikler.

Det oversatte digt publiceredes i sin helhed i *Argus* 1924 i en artikel om ”Den nye revolutionära dikten”, hvori hun beskrev fremtidens digtertype med følgende ord: ”Denna diktare står inte på sidan om den sociala tragedien, han är själv den avgörande kampens man, ödets man. Hans insats är inte blott en sång, utan en gärning. Han sjunger med ett genomborrat hjärta – stunget av det oförsonligas oförsonlighet”.⁴⁶ Denne digtertype overskred ikke kun grænsen mellem digt og handling, mente hun, men også nations- og sprogrænsen:

Det är inte längre fråga om länder och nationer, om mindre och större språkgrupper: de sjungande revolutionärerna äro barn av det tusenåriga riket. Deras fädernesland är större än alla andra, deras folk är den internationella massan, deras kamrater finnas spridda över hela jorden; *flyttfåglar av en och samma flock!*⁴⁷

Der var, som meget ofte i Olssons kulturdiagnoser, én undtagelse, og det var Finland. Finland var i kraft af sin kulturelle isolering exceptionelt dårligt rustet for denne udvikling, fremgik det. Denne diagnose fungerede som et implicit argument også i andre artikler, hvor hun skrev hjemlandet ind i en fælles nordisk-skandinavisk neutralitet og isolation – som om Finland havde været uberørt af krig og revolution, som om Finland ikke havde haft en unikt udsat position blandt de nordiske lande under krigen og den efterfølgende borgerkrig.⁴⁸ Et tydeligt eksempel er en anmeldelse af Yvan Golls antologi *Les cinq continents. Anthologie mondiale de poésie contemporaine* (Paris 1922):

Sämst representerat är emellertid Skandinavien, dels på grund av de nordiska ländernas avskilda efterblivenhet, dels även på grund av utgivarens ringa kännedom om denna litteratur. I det för övrigt rätt osäkra och svävande företalet har utgivaren ett typiskt uttalande om Norden: *Plus au nord, la Scandinavie reste neutre, même*

en poésie. Glaciers déserts. Detta påstående äger ju sin bittra riktighet, i det att den yngsta diktargenerationen i Norden fortfarande lever i orubbat förkrigsbo, byggt på den andliga och politiska neutralitetens hälleberg, skyddat för revolutionernas pietetslösa vindar.⁴⁹

Undtagelsen til undtagelsen er, både her og i *Argus*-artiklen, Edith Södergran.⁵⁰ Hun fremhævedes igen og igen som Finlands eneste virkeligt europæiske digter, og nu også som en syngende revolutionær.

I *Argus*-artiklen var Olssons øvrige eksempler hentet fra de russiske og tyske revolutioner, Vladimir Majakovskij, Alexandr Blok og Ernst Toller, men hun nævnte også den franske unanimitist Jules Romains, de hollandske socialistiske poeter Henriette Roland Holst og Herman Gorter,⁵¹ samt den unge Ida Meerits. Også i samlingen *Ny generation 1925* tog Olsson temperaturen på nyere estnisk litteratur, og malede et småt paradoksalt billede. På den ene side, var Estland mere opdateret end Finland, på den anden side, var denne åbenhed også lidt problematisk: ”Jämförd med den finska är den estniska litteraturens – och icke minst poesins – europeiskt moderna karaktär särskilt frapperande. [...] Nymodigheten har emellertid inte alltid varit till fromma för originaliteten”.⁵² Olsson kunne spore både tysk, russisk og fransk indflydelse, men også en nordisk påvirkning. Hun brugte altså samme greb som Kristensen gjorde mod den finlandske modernisme to år efter, nemlig satte et importstempel på den anden ’perifere’ litteratur, som en måde at markere sin egen distance og selvstændighed. Blandt Estlands alleryngste digtere var de fleste trætte epigoner, mente hun til og med, og som den eneste undtagelse fremhævede hun igen Ida Meerits.⁵³

Olsson så altså noget særligt hos Meerits, og artiklen i *Argus* var næsten skrevet som en undskyldning for at formidle hendes digte til de finlandssvenske læsere.⁵⁴ Både her og i *Ny gene-*

ration inkluderede Olsson sin egen oversættelse af digtet "Den røde stjernans sångare", som tydeligt demonstrerer, hvorfor hun ville fremhæve Meerits som en af sine revolutionsdigtere:

Den røde stjernans sångare

Jag är ej en sångare av Eros eller Bacchus
Mänskliga förhoppningars och besvikelsers
hetsiga blod strömmar ur mig – i sång
Jag är den røde stjernans sångare –
stjärnan som mäktigt breder sig över
firmamentet.

Mina sånger äro höjda nävar, som allestädes
hota allt gånget och förlegat.
Som lösen skall man en gång viska mina sånger
vid fronten, under den slutliga striden.
De äro till för att profetera och egga.

Jag är den som går i främsta ledet av det nya
systemets oppviglare;
en förkunnare av det tusenåriga riket.
Jag är en uppbyggare av en ny värld
som glöder och tändes runt omkring mig.
Mina sånger äro oupphörliga hammarslag
på den nya mänsklighetens port
där jag skall tränga in eller stupa av trötthet
tätt invid.

Med ett väldigt dåan skall man storma över
min kropp –
det är mina följeslagare, nående målet
då jag redan slumrar.

Digtet demonstrerer en selvsikker, profetisk stemmeføring, en overlejrigen af blod og sang, og en selvscenesættelse som leder, martyr og skaber af en ny verden. Digtet til Luxemburg er mere nedtonet i den forstand, at al ødelæggende kraft lægges på andre agenter. Det er den allegoriserede sol, der brænder, det er andre, der sætter i fængsel, mens jeget knyttes til det produktive, fremadrettede: hun pløjer, hun bærer og hun fører.

I Meerits digt repræsenterer trækfuglene helt enkelt en fornyelse, der kommer udefra til et vi, en menneskegruppe, som skal gøre sig klar til at modtage. At kommunismen er denne fornyelse er underforstået af konteksten. Olsson fylder i stedet billedet med sine syngende revolutionærer. Hun var så tilfreds med billedet, at hun genbrugte det i essayet "Dikten och illusionen" i *Ny generation* 1925: "De nya hade en annan vind i seglen. De hørde ihop som *flyttfåglar av en och samma flock*, hur olika de än voro till temperament och läggning. En gemensam instinkt vägledde dem – och de följde den blint under färden mot en okänd kust".⁵⁵

Blandt trækfuglene finder hun nu både evangelister, som besynger utopien, og de egentlig revolutionære, som kraftigere river det gamle ned med sine sange. Det sidste fremstår som mere virkningsfuldt, eftersom: "Det är en utopi som kræver strid, en skønhed som måste tillkämpas – ofta fjärran från de estetiska slagfälten!".⁵⁶ I Olssons logik betegner trækfuglene altså den avantgardistiske internationalisme og en grænseoverskridende, nomadisk og nærmest missionsk digterrolle.⁵⁷ Billedet af trækfuglene går dermed på tværs af hele regnestykket om, hvilken nationallitteratur der er mest moderne, og hvem, der på uoriginalt vis har imiteret hvem.

Som vi ser, slipper Olsson ikke forestillingen om, at de revolutionære digtere strider en anden strid end den æstetiske. Gennem flere led bliver Luxemburg anledning til en nærmest mirakuløs indføjning af blodig revolution i billedet af utopiske trækfugle, som fredeligt opstår fra det hele og slår sig ned i det hele. For bedre at kunne vurdere dette træk, kan vi meget kort se på, hvordan Olsson forestiller sig den kvindelige revolutionære i sin øvrige produktion under mellemkrigstiden.

Som Helen Svensson og Judith Meurer-Bongardt har påpeget, er det muligt at se en inspiration fra virkelighedens kvindelige revolutionære i en del af Olssons dramatiske og fiktive værker fra årene omkring 1930.⁵⁸ Eller

måske snarere et behov for også at bearbejde denne figur. Først og fremmest gælder det dramaet *Det blåa undret* fra 1932, som sætter fokus på konflikter mellem køn, generationer, klasser og ideologier i kølvandet af den finske borgerkrig. Den centrale figur er den unge, engagerede pacifist og socialist Louise, som kontrasteres mod den svagere broder Martin, der tilslutter sig en samling fascistiske ”svartskjortor”. Louise begår aldrig en voldelig handling, men påtager sig skylden for et revolverskud, som hendes militante medsøster i kampen af-fyrrer. Hun har brug for at ofre sig, føler hun, for at kunne overvinde den klasseforskel der er mellem hende og de kvindelige arbejdere, som hun har allieret sig med. Det gør det samtidig lettere for Olsson at skildre den kvindelige revolutionære som passivt lidende og profetisk, snarere end aktivt og aggressivt handlende.⁵⁹

En lignende slutning finder vi i dramaet *S.O.S.* (1928). En kvindelig revolutionær, Maria, ofrer sig med helgenagtig ro for antimilitarismens sag, fængsles og kan indtage positionen som lidende, troende og afventende. Visse signaler placerer handlingen i Finland, men den indføres endnu tydeligere i den europæiske politiske uro med dobbeltmoral-ske nedrustningsdiskussioner i FN, militante arbejderprotester med videre. Det politiske kaos præsenteres gennem avantgardistiske effekter, skrig, støj, blinkende lys og futuristiske dekorationer, mens Marias engagement mod finalen fremstår som stille og associeres med mere traditionel kunst.⁶⁰

Lidt mere kompliceret er det i fotoromanen *På Kanaanexpressen* (1929), som endnu tydeligere sammenkæder en reaktion mod verdenskrigen med europæisk avantgardekunst og en tænkt revolution af det finske samfund. Det er også på en gang et intermedialt avantgardistisk eksperiment og en kritisk kommentar til visse aspekter af avantgardeæstetikkerne. I en central scene får en af hovedpersonerne, filmcensoren Peter, besøg af en moderne poet, der vil have

hjælpe med at få et filmatiseret digt om Charles Lindbergs flyvemaskine ind ved ugerevnen. Han er desuden fyldt med genkendelige fraser som ”reklamkonsten har lärt oss tidens språk”, ”Vi kastar in våra dikter som projektiler i det modärna livet” og ”Även dikt skall vara handling”.⁶¹ Det sidste skulle kunne være hentet fra Olssons eget litteraturkritiske repertoire, som vi har set. Men her lader hun Peter få kvalme, når han hører på digteren, der kun er ude efter at sælge og overgå Marinetti i mediestunts og smartness. Tekst og billede samvirker til, at futurisme, krig, kapitalisme, og reklameæstetik bliver flere sider af samme ubehagelige sag. Men også Peters tanker er brandfarlige, og hans svar bliver aggressivt:

Eld brinner i min hjärna. Jag måste lugna mig.
[...]

Han äcklar mig. Vad pratar han för slag? Han ålar sig. Han är en mask. Han skriver poesi. Det kväljer mig. Gnistor. Gnistor. Jag är farlig. Jag skall sveda honom. Det gör ont.

Poeten kände sig orolig, han vred sig nervöst på stolen. Peter betraktade honom med ett obehagligt lugn.

– Gå hem, sade Peter, bränn upp allt vad du har skrivit och allt vad du någonsin tänkt skriva. Klä av dig byxorna och låt dig förevisas för pengar. Det är alltid något.⁶²

Lidt efter finder han den sag, han kan kæmpe for og optræder nu køligt og kontrolleret, som en soldat. Hans provokerende udspil går ud på, at udnævne sig selv til morder, når en veninde begår selvmord. Målet er at vække samfundet til nyt håb og nyt liv, en ny menneskelighed. Romanen skifter derefter fokus til de unge, engagerede kvinder, der melder sig under fanerne. Denne gang er det ikke kun offer og venten. I selve ofret for sagen er en aggression, som rettes indad mod selvet. Den sidste side i romanen består af en ung kvindes bekendelse til sagen. Brevet afsluttes: ”Mitt hjärta är ett



Fig. 6: Fotografiet, som er indføjjet i mødet mellem Peter og digteren, viser et militært luftskib (mærket "U.S. Navy") i stedet for Charles Lindbergs flyvemaskine; Hagar Olsson, *På Kanaanexpressen*, 1929, s. 69.

hårligt rovdjur, det har hugget tänderna i mitt eget kött, det hungrar hungrar”.⁶³

Disse tre værker foregår ikke hos de vilde naboer, men i et Finland som allerede har taget indtryk fra både krig, revolutioner og en hel række avantgardestrømninger. Vilkaerne for at Olsson kan forestille sig en revolution i Finland, hvor æstetisk og social omskabelse går hånd i hånd, synes dels at være, at de revolutionære kun låner andres faktiske vold, dels at alt som lugter af *simuleret* avantgardisme afvises ved grænsen.

TRÆKFUGLE OG EUROPÆISK PANIK

At forholde sig til avantgardeæstetikkerne under mellemkrigsårene var nærmest ensbetydende med at forholde sig til de etiske, sociale og politiske implikationer af krigen og revolutionerne. Avantgardens geografi var overlejret af efterkrigsgeografien. At forholde sig til avantgardeæstetikker var derfor også at forholde sig til grænser og identitetskategorier af både national, regional, kulturel, kønslig, ideologisk og klasse-mæssig art. Forestillingerne om den kvindelige revolutionære figur bliver særligt belysende for de mekanismer, der kunne være på spil.

Bønnelycke lod Rosa Luxemburg blive i det tyske og nøjedes med at låne den europæiske panik for at tilfredsstille et provokationsparat danskt publikum og finde sit patos i ungpigens trods. I Olssons formidling blev Luxemburg i stedet til et på en gang transnationalt og bevægeligt princip, indskrevet i en moderne frelsehistorie. Når det gælder de fiktive skildringer af

den kvindelige revolutionære, er der samtidig en vis lighed mellem deres tolkninger. Hun er hos begge en af-erotiseret ung pige, i hvert fald i den ene version hos Bønnelycke. Forskellen er, at Olsson iscenesatte afkaldet på erotik og individuel kærlighedslykke som en frivillig askese, et nødvendigt og ideologisk bestemt offer. Hendes kvindelige revolutionære befinder sig hele tiden i nærheden af aggressionen og volden, men deres funktion bliver at styre og kanalisere den ind på det afventende, mystisk-utopiske spor – og, som i romanen, vende aggressionen indad.

Måske kan vi læse det som forsøg på at undgå de kønsstereotype og seksualiserende mekanismer, der var på spil i de fleste tolkninger af Luxemburg og den kvindelige revolutionære. Men, som vi har set, løb Bønnelycke linen ud i begge retninger. Hvis Bønnelyckes oplæsninger samtidig byggede på et slags farlighedens dobbelte bogholderi, var situationen ikke mindre kompleks hos Olsson. Her opererede flerdobbelte forestillinger, som gik på tværs af hinanden. Dels angående avantgardekunstens internationalisme overfor maktspelet mellem centrum og periferier, dels angående avantgardekunstens nødvendige brutalitet overfor en antimilitaristisk, utopisk agenda.

Trækfugle og europæisk panik. Så ens og så forskelligt kunne en sammenkædning af brutalitet, køn og vold, æstetisk import og kulturelle grænser og udveksling sammenfattes i mellemkrigstiden af nordiske modernister på to forskellige steder omkring Østersøen.

1. Adolf R. Hallman (1893–1968) arbejdede som tegner og illustratør blandt andet i det skandinaviske satireblad *Exlex* (1919–1920) og for *Politiken*, begge sammenhæng har været kontaktpunkter til Kristensen.
2. Tom Kristensen, *Aabenhjertige fortællelser. Erindringsglimt*, København: Gyldendal, 1966, s. 149 og 150. Ifølge denne beskrivelse præsenterede

Hallman Diktonius som ”bare en finsk apekat” (ibid. s. 149). I et interview til *Aktuelt* 6/9–1964 udtalte Kristensen: ”Jeg troede dengang, at det drejede sig om nationalhad, men siden er det gået op for mig, at finnen bare var modernist” (citeret efter Jens Andersen, *Dansende stjerne. En bog om Tom Kristensen*, København: Gyldendal, 1994, s. 422).

3. Kristensens konklusion var: "Kunde de moderne have ønsket sig et bedre Forsvar?", Tom Kristensen, "En Parodi paa moderne Lyrik", i *Politiken* 28/3–1926.
4. Kristensen holdt blandt andet et foredrag om "Den kubistiske Digter Pär Lagerkvist" i Litterært Samfund 1. april 1921. Det blev ikke publiceret men et manuskript findes på Det Kongelige Bibliotek i København (acc. 1996/2). Se også Gunilla Hermansson, *Modernisternas prosa och expressionismen. Studier i nordisk modernism 1910–1930*, Göteborg: Makadam, 2015, s. 59–60.
5. Tom Kristensen, "Pär Lagerkvist. Gäst hos verkligheten", i *Politiken* 28/3–1926.
6. Om opvurderingen af det franske og nedvurderingen af det tyske i dansk og svensk kunstverden se eksempelvis Andrea Kollnitz, *Konstens nationella identitet. Om tysk och österrikisk modernism i svensk konstertik 1908–1934*, diss. Stockholm: Eidos, 2008, og Torben Jelsbak, "'Order and Regularity and Solidarity in All Things'. Internationalist Aesthetics and Politics of the Danish Avant-Garde(s) Around 1920", i Hubert F. van den Berg & Lidia Gluchowska (red.), *Transnationality, Internationalism and Nationhood. European Avant-Garde in the First Half of the Twentieth Century*, Leuven: Peeters, 2013, s. 103.
7. Hubert van den Berg, "The Early Twentieth Century Avant-Garde and the Nordic Countries – An Introductory tour d'horizon", i Hubert van den Berg m.fl. (red.): *A Cultural History of the Avant-Garde in the Nordic Countries 1900–1925*, New York: Rodopi, 2012, s. 27.
8. van den Berg 2012, s. 37.
9. Per Bäckström & Benedikt Hjartarson, "Rethinking the Topography of the International Avant-Garde. Introduction", i Per Bäckström & Benedikt Hjartarson (red.), *Decentring the Avant-Garde*, Amsterdam/New York: Rodopi, 2014, s. 7–32. Se også Hermansson 2015, s. 282–287.
10. Avantgardebegrebet blev først almindeligt efter anden verdenskrig, det bør derfor ikke forvirre, når de nordiske forfattere bruger ordet "modernisme" som en samlebetegnelse for både mere radikale udtryk, der stræber efter at sprænge kunsten som institution, som det hedder i Peter Bürgers indflydelsesrige definition (*Theorie der Avantgarde*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974, s. 66–68), og mere moderate, modernistiske eksperimenter med form og/eller indhold. Det er dog også blevet konstateret igen og igen at en skarp skillelinje mellem de to er svær at opretholde, se eksempelvis Astradur Eysteinson, "'What's the Difference?' Revisiting the Concepts of Modernism and the Avant-Garde", i Sascha Bru m.fl. (red.), *Europa! Europa? The Avant-Garde, Modernism and the Fate of a Continent*, New York: Walter de Gruyter, 2009. De nordiske forfattere som optræder i denne artikel betragter jeg som modernister, som ikke desto mindre benytter sig af og forholder sig kritisk til forskellige avantgardistiske greb, se Hermansson 2015 s. 284–285.
11. Se van den Berg & Gluchowska, 2013. Se også Sascha Bru, "Borderless Europe, Decentring Avant-Garde, Mosaic Modernism", i Sascha Bru m.fl. (red.), *Europa! Europa? The Avant-Garde, Modernism and the Fate of a Continent*, New York: Walter de Gruyter, 2009, s. 8; Walter L. Adamson, *Embattled Avant-Gardes*, Berkeley: University of California Press, 2007, s. 13. Mere specifikt i forhold til de forskellige ismer kan henvises til Christine Poggi, *Inventing Futurism. The Art and Politics of Artificial Optimism*, Princeton: Princeton University Press, 2009, s. 5; Marjorie Perloff, "The Great War and the European Avant-Garde", i Vincent Sherry (red.), *The Cambridge Companion to the Literature of the First World War*, Cambridge: Cambridge University Press, 2005, s. 151; Magdalena Bushart, "Der Expressionismus, ein deutscher Nationalstil?", i *Merker* 1991:5, s. 455–462; og Shulamith Behr, *Expressionism*, London: Tate Gallery, 1999, s. 12, 43, 56 og 60.
12. Pär Lagerkvist, "Det unga måleriet i Sverige", i *Nya Argus* 1915:6, citeret fra Margareta Petersson & Christer Knutsson (red.), *Pär Lagerkvist om bildkonsten, Pär Lagerkvist-Samfundets Årsskrift* 2008–2009, Växjö: Pär Lagerkvist-Samfundets förlag 2009, s. 48.
13. Hagar Olsson, "Finländsk robinsonad", i *Quosego* 1929:3, s. 130.

14. Elmer Diktonius, "Paris-Helsingfors. Funderingar vid skinnombyte", i *Arbetarbladet* 11/3-1927, citeret fra Elmer Diktonius, *Meningar*, Helsingfors: Holger Schildt, 1957 s. 314. I "Vår modernistiska generation", i *Quosego* 1928:2, skriver han "Vår modernism [...] har sina rötter i det egna landets mull – sålunda har den ju inte lånat ett dyft från Sverige, vilket tidigare varit ett slags pantkontor för den finlandssvenska litteraturen, som förde dit sitt råmaterial och fick allehanda förfiningsformer i stället. Även jämförd med den europeiska och amerikanska modernismen är vår rörelse stark och står på egna ben" (citeret fra *Meningar* 1957 s. 325).
15. Hagar Olsson var i brevkontakt med Emil Bønnelycke og Tom Kristensen, og der var et forslag om att Bønnelycke skulle bidrage til *Ultra*, hvilket dog ikke blev til noget. Jf. Roger Holmström, Hagar Olsson och den öppna horisonten. Liv och diktning 1920–1945, Esbo: Schildt, 1993, s. 59, og Hermansson 2015, s. 81.
16. Brev til Harry Blomberg 6/12–1922, SLSA 568:14, Elmer Diktonius arkiv, Svenska litteratursällskapet i Finland, Helsingfors. Voldtægtsbilledet indgår i Diktonius' kraftretorik (se Hermansson 2015 s. 134), men det aktiveres også andre steder for at betegne det at overtage en avantgardistisk æstetik. I Kristensens roman *En Anden* oplever hovedpersonen Valdemar det som en voldtægt af kunsten og af ham selv, når en aggressiv maler-svindler tvinger ham til at overtage en brutal-abstrakt æstetik for at narre en kunstsamler, der søger det nye, primitive, se Tom Kristensen, *En Anden*, København: Hagerup, 1923, se s. 228–236.
17. "Den enklaste surrealistiska handlingen består i att med revolver i händerna gå ut på gatan och på måfå skjuta så mycket man kan in i folkmassan. Den som inte åtminstone en gång har haft lust att på det sättet göra sig kvitt det rådande ynkliga systemet av förnedring och kretinism har sin helt givna plats i folkmassan med magen i mynninghöjd", André Breton, *Surrealismens manifest*, övers. Lars Fyhr, rev. Mattias Forshage, Stockholm: Sphinx, 2011, s. 87.
18. Elmer Diktonius, *Min dikt*, Stockholm: Bokförlaget Lyrik 1921, s. 99.
19. Se Hermansson 2015 og Gunilla Hermansson, "Imagined Wars and Cultural Borders. A Case of Nordic Modernism", i *Ideas in History* 2014:8:2, s. 5–24.
20. "Spartacus-Gruppens to Blodofre" (signeret Bl.), *Politiken* 17/1–1919; artiklen handlede mest om Liebknecht, om Luxemburg stod der blandt andet: "hendes lange Foredrag var altid Kongressernes voldsomme og mest ubeherskede".
21. Jf. Barbara D. Wright, "Intimate Strangers. Women in German Expressionism", i Neil H. Donahue (red.), *A Companion to the Literature of German Expressionism*, New York: Camden House, 2005, s. 303.
22. Ture Nerman, "Karl Liebknecht och Rosa Luxemburg. En minnesdikt" (1919), genoptrykt i Per-Olof Mattson & Maria Sundvall (red.), *Röster om Rosa Luxemburg – en antologi*, Stockholm: Bokförlaget Röda Rummet, 1998, s. 147–151. Tom Kristensen skrev ingen digte til de myrdede, men afsluttede en kronik fra München 1921, der skulle fange stemningen i revolutionsbyen med en effektiv retorisk gestus, der ligner til forveksling:
- Kun den enkelte, præcist affyrede kugle virker.
To skud i Berlin.
Karl Liebknecht. Rosa Luxemburg.
Og saa er der ro.
Tre skud i München.
Og saa er der ro. ("München i sommeren 1921", citeret fra Kristensen 1966 s. 163)
- Kristensen var ikke politisk engageret, men fascineret af revolutionen som fænomen. Da socialisten Karl Gareis var blevet skudt i München i juni 1921, bad Kristensen *Politikens* chefredaktør, Ole Cavling om at få lov til at rejse derned, eftersom det så ud til revolution. Vel dernede fandt han, at freden havde sænket sig, og i sin kronik forsøgte han at fange den hurtige fortrængning. De to andre skud i München hentyder til mordene på Kurt Eisner og Gustav Landauer i 1919 (jf. *ibid.* s. 159).
23. Se Kathrin Hoffmann-Curtius, "Terror in Germany 1918–19: Visual Commentaries on Rosa

- Luxemburg's Assassination", i Sarah Colvin & Helen Watanabe-O'Kelly (red.), *Women and Death 2: Warlike Women in the German Literary and Cultural Imagination since 1500*, Rochester, New York: Camden House 2009, s. 127–166, særligt s. 147–157; samt "Frauenmord als Spektakel: Max Bechmanns 'Martyrium' der Rosa Luxemburg", i Susanne Komfort-Hein & Susanne Scholz (red.), *Lustmord: Medialisierung eines kulturellen Phantasmas* Königstein i. T: Ulrike Helmer, 2007, s. 91–113. Karl Holtzs "Golgatha 1919" kan ses på <https://archive.org/stream/DieAktion09jg1919#page/n111/mode/2up>, Max Beckmanns "Martyrium" på http://www.moma.org/collection_ge/object.php?object_id=66543.
24. "In her jail cell, Rosa Luxemburg is less a political captive than the prisoner of her own wanton sensuality and masochistic hysteria. Döblin devotes far more attention to the fictional fantasies than to the historical facts of Luxemburg's life", Maria Tatar, *Lustmord: Sexual Murder in Weimar Germany*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1995, s. 150.
 25. Anton Kaes, *Shell Shock Cinema. Weimar Culture and the Wounds of War*, Princeton & Oxford: Princeton University Press, 2009, s. 196.
 26. Andreas Winding, "Ekspressionisternes Aften", i *Politiken* 5/2–1919.
 27. "Digteren Emil Bønnelycke" (signeret "Jean"), *Politiken* 4/2–1919.
 28. Se også Bjarne S. Bendtsen, "Bolschevisme og løst krudt i kunstens top anno 1919", i *Standard* 2009:3, s. 67.
 29. Dette helt i linje med det første bud i futuristernes manifest for dynamisk og synoptisk deklamation fra 1916, her i engelsk oversættelse: "Dress anonymously (a dinner jacket or tuxedo in the evening if possible), avoiding any clothes that might suggest some special ambience. No flower in the buttonhole, no gloves" (Lawrence Rainey m.fl. (red.), *Futurism. An Anthology*, New Haven & London: Yale University Press, 2009, s. 221.
 30. Winding 1919.
 31. Ibid.
 32. Emil Bønnelycke, *Rosa Luxemburg. Prosalyrisk Symphoni pathétique in memoriam*, København: Chr. Christensen, 1919, s. 12–13.
 33. 1935 udgav Klaus Mann en roman om Tjajkovskijs liv under titlen *Symphonie Pathétique*.
 34. Jf. Bendtsen 2009, s. 68; Hermansson 2015, s. 101.
 35. Bønnelycke 1919, s. 40.
 36. Ibid. s. 50–51.
 37. Ibid. s. 17. Antisemitisme og antibolschevisme var stærk og tæt sammenflettet i den tyske propaganda i samtiden, jf. Hoffmann-Curtius 2009 s. 135 og 145. For Bønnelycke repræsenterede jøderne snarere det kosmopolitiske, eksempelvis i romanen *Joschja Ogoll* (1920) fremhæves den semitiske kvinde som en international skønhed, se *Joschja Ogoll*, København: J.L. Lybecker, 1919, s. 17. Den grimme næse i *Rosa Luxemburg* fremstår næsten som hentet fra forsiden af *Politiken*.
 38. Emil Bønnelycke, "Unge poeter", i *Politiken* 23/9–1919.
 39. Ibid.
 40. Ibid.
 41. Hagar Olsson, "Två kvinnliga revolutionärer", i *Vårhälsning: Till Finlands svenska arbetare och allmog* 1928, s. 10–12. Figners selvbiografi udkom i tysk oversættelse under titlen *Nacht über Russland* 1926 og igen 1928.
 42. Olsson 1928, s. 10.
 43. Meerits er ikke en kendt figur i estnisk litteraturhistorie.
 44. Holmström 1993, s. 83–88. I et brev til Harry Blomberg kommenterer Diktonius det helt kort: "Hagar är i Estland och blir revolutionär. Jag är blott ett näpet lamm för henne numera. Häbä" (brev til Harry Blomberg 18/1–1925, SLSA 568:15).
 45. Det bør noteres, at Olsson var utilfreds med sætningen i *Argus* og delvist utilfreds med sin egen oversættelse, hvilket fremgår af breve til Diktonius. Hun sendte en forbedret version til ham 21/12–1924, SLSA 568.
 46. Hagar Olsson, "Den nya revolutionära dikten", i *Argus* 20:1924, s. 250, min kursivering.
 47. Ibid. s. 251.
 48. Om den streng polariserede mindeskultur og historieskrivning lige efter borgerkrigen, se eksempelvis Tuomas Tepora og Aapo Roselius

- (red.) *The Finnish Civil War 1918*, Leiden/ Boston: Brill, 2014.
49. Hagar Olsson, "En internationell modernistisk antologi", i *Svenska Pressen 1/12-1923*, citeret efter Hagar Olsson, *Tidiga fanfarer*, Stockholm: Natur och Kultur, 1953, s. 48–49.
 50. Arvid Mörnes tidlige socialistiske digte gav også en impuls, skriver Olsson i *Argus*, men han tog hurtigt en anden retning (jf. Olsson 1924, s. 251).
 51. Olsson staver hans navn Hermann Garter.
 52. Hagar Olsson, "Dikt og liv i Estland", i *Ny Generation*, Helsingfors: Holger Schildt, 1925, s. 61.
 53. "Det är den rent revolutionära diktaren I. Meerits, som antagligen i sin klasskampstro ägt en grund som motverkat den nationella isoleringen – i den nya europeiska dikten utgör ju det revolutionära elementet en ingalunda obetydlig faktor", *ibid.* s. 69–70.
 54. Ifølge Holmström stillede Olsson det vilkår, at oversættelsen af "Bikt" og "Den röda stjärnans sångare" skulle inkluderes, hvis "Den nya revolutionära dikten" skulle trykkes i *Argus*, se Holmström 1993, s. 87.
 55. Olsson 1925, s. 13, min kursivering.
 56. *Ibid.* s. 16.
 57. Fuglemetaforik i forskellige variationer finder man gennemgående i Olssons fiktion og litteraturkritik, særligt som et mærke på det nye og fremtidsdygtige, hvilket Judith Meurer-Bongardt har påpeget i sin afhandling *Wo Atlantis am Horizont leuchtet oder eine Reise zum Mittelpunkt des Menschen. Utopisches Denken im Schriften Hagar Olssons*, diss. Åbo: Åbo Akademis förlag, 2011 (se særligt s. 303–304). I dette tilfælde har Olsson taknemmeligt kunnet løfte ordet "flyttfåglar" ud af et etnisk digt. Det er svært at se en bevidst en ironisk omvendning af de svenske romantiske trækfugledigte (af Tegnér, Stagnelius og Runeberg), i det greb. Snarere er der i så fald tale om en kongenial forstærkning af det overordnede, metafysiske hjemkomstmotiv, som i Olssons fald er en utopi med vage konturer i stedet for en idealistisk-religiøs forestilling.
 58. Jf. Helen Svensson, "'Först och främst människa –' Hagar Olsson och könsrollerna", i *Horisont* 1973: 6 (årg. 20) s. 6–13, s. 8; Meurer-Bongardt 2011 s. 403, se også hele kapitlet 6.3.
 59. Hagar Olsson, *Det blåa undret*, Stockholm: Natur och Kultur, 1932.
 60. Hagar Olsson, *S.O.S.*, Helsingfors: Holger Schildt, 1928. Dette udvikler i en kommende artikel, Gunilla Hermansson "Picture – Word – Scream. Hagar Olsson and the Art of Tomorrow", i *Svanen / Joutsen* 2016:3.
 61. Hagar Olsson, *På Kanaanexpressen*, Helsingfors: Holger Schildt, 1929, s. 58, 59 og 61.
 62. Olsson 1929, s. 72–73. Jeg behandler romanen mere udførligt i Hermansson 2015.
 63. Olsson 1929, s. 231.

SUMMARY

Apropos Rosa Luxemburg: Nordic Modernists Negotiate the Borders of Revolution and the Avant-Garde

Staging oneself as an avant-garde or modernist writer during the inter-war period involved precarious negotiations between national, regional (in this case the Nordic) and international roles and positions, and involved questions of import and influence. But these questions were also influenced by the notion that avant-garde art and aesthetics depended on violence, a violence which was more often than not encoded as masculine. For this reason, literary images of the female revolutionary are particularly revealing in terms of the issues and ideas at stake. This article presents two interpretations of Rosa Luxemburg by Emil Bönnefycke and Hagar Olsson as part of a larger pattern concerning the dynamics between cultural centers and peripheries, as well as the connection between avant-garde aesthetics and violence.

When Emil Bønnelycke first read his *Rosa Luxemburg. Prosalyrisk Symphoni pathétique in memoriam* in February 1919, he shocked and excited the audience by drawing a revolver and firing it at the ceiling at the moment of Luxemburg's death. Interestingly enough, Bønnelycke's Luxemburg is represented in two ways: one is the weak woman who is entirely directed towards the masculine power and hatred which she finds embodied in Liebknecht. The other Luxemburg is presented in stylized passages that function as a *leitmotiv* in the short work. Here she is a young girl with a child's holy passion and an, as of yet, passive defiance against the evils she has witnessed. The figure of Luxemburg is de-eroticized in both versions; but whereas the middle-aged woman painfully exhibits her impotence; the young girl is invested with a power of resistance, which is nonetheless non-acute. This appears to be Bønnelycke's way of restoring gender roles without completely disarming the energy of revolution which he needed in order to be able to represent the "European panic" in Denmark, under relatively safe conditions.

In the inter-war period, Hagar Olsson paradoxically interpreted Finland as a neutral Nordic country, out of contact with the war and revolutions of Europe. Instead, she was inspired by her experiences of the communist uprising in Estonia 1924, publishing her own translation of an Estonian poem dedicated to Luxemburg by a young communist poet, Ida Meerits. The context was an article from 1925 dedicated to a new type of poet—the singing revolutionary. Olsson singled out the word *flyttfåglar* ("migratory birds") from the poem, using it to reflect on the borders between art and revolution, a theme which she developed in other articles as well. She wrote that, in their internationalism, the new, engaged poets were like migratory birds. Her discussions concerned the violence of revolution and avant-garde geography as a power play between dominating and dominated literatures. The figure of the revolutionary woman in Olsson's dramas—*S.O.S.* (1928) and *Det blåa undret* (*The Blue Wonder*, 1932), and in the photo-novel *På Kanaanexpressen* (*On the Canaan Express*, 1929)—further highlights the complex ways in which Olsson interwove the problem of violence, the import of avant-garde aesthetics, and gender in her inter-war work.

Keywords: Key words: Rosa Luxemburg, Emil Bønnelycke, Hagar Olsson, Avant-garde, Nordic Modernism, Centre and Periphery, Gender, Violence, Revolution.

NORRLAND SOM IDENTITET OCH PERIFERI

Den norrländske författaren Gustav Hedenvind-Erikssons debutroman *Ur en fallen skog* från 1910 är en fascinerande roman på många sätt. I romanen, som handlar om hur exploateringen av en jämtländsk skog inverkar på människorna i en by, finns ett litet stycke som fångade min uppmärksamhet första gången jag läste boken och som växer i innebörd varje gång jag läser om det. Berättaren avbryter plötsligt handlingen och riktar sig till läsaren med en metakommentar om hur han gått tillväga för att berätta. Han skriver:

För att få det så redigt som möjligt, skall jag nysta från början. Inom ramen av detta ligger en hård uppgift, nämligen att berätta om något som är så vanligt och ligger så nära, att man icke ser det för den skull. I städernas utkanter kan man fatta historien i ett enda ögonkast, om man bara har ögon och vill se.¹

Det som först gjorde intryck på mig i citatet var den betydelse berättaren gav åt blicken. Här riktades uppmärksamheten på vikten av att berätta på ett sådant sätt att det bröt mot vaneseendet. Det påminde starkt om det Viktor Sklovskij sju år senare beskrev i den klassiska essän *Konsten som grepp*.²

Till skillnad från Sklovskijs fokus på att hitta

en ny form som kunde skänka läsaren/betraktaren ett nytt perspektiv, en distanserad blick, var det emellertid själva *platsen* från vilken blicken kom som för Hedenvind-Erikssons berättare gjorde det möjligt att kunna se på ett annorlunda sätt. Inte heller var det vilken plats som helst, utan det var i en position utanför centrum, i periferin, ”i städernas utkanter”, som man kunde få ett annat perspektiv. Dessutom gjorde denna position att man såg hur allting hängde ihop, vilket man troligen inte gjorde om man befann sig i städernas centrum. Från utkanten, där konsekvenserna av beslut och handlingar avsatte tydliga spår, kunde man ”fatta historien i ett enda ögonkast”. Dock krävdes det att man verkligen ”vill[e] se”, det vill säga, det handlade också om ett aktivt val.

Romanen inleds med ett samtal mellan två män på klipporna invid en kust. Det sägs aldrig var i Sverige samtalet äger rum, men i bakgrunden höjer sig ett slottstorn över skogen och en glada sitter i granen. Dessutom framgår det av samtalet att den ene av männen, som kallas ”patron”, vill att den andre, Bertil, ska bege sig norröver för att hjälpa till att rädda patrons timmer som hamnat på avvägar efter att en damm har brustit. Bertil tvekar dock inför tanken på att bege sig till ”lapparnas land”, trots att han verkligen skulle behöva de pengar han

blir erbjuden. Det är med karakteristiska kolonialt erotiserande locktoner Patron försöker få honom att gå med på resan: ”Det är vackert, skall du veta. Vål lyser solen hela natten, men den är ingalunda kall. Detta landet är en strålande mö och gör främlingens sommar till en enda fager dröm.”³

Det är svårt att undgå misstanken att den kust Hedenvind-Erikssons berättare har i åtanke i sitt inledningskapitel åtminstone ligger i södra Sverige (gladan) och att det slottstorn som anas i bakgrunden är det nybyggda Tjolöholms slott utanför Göteborg som blev klart 1906, ungefär samtidigt som Hedenvind-Eriksson arbetade med sin debutroman. Även om slottet var byggt av änkan Blanche Dickson är det inte heller otroligt att Hedenvind-Eriksson ansåg att pengarna till bygget kom från de rikedomar Dickson-familjen tillskansat sig från de norrländska skogarna. Det är ett tema som återkommer i Ida Lindes roman *Norrut åker man för att dö* från 2014, där skogsarbetaren inser att trots att James Dickson bor i den vackra Baggböle herrgård vid Umeälven så skapade de träd Dicksons bolag högg ner ”guld och gröna skogar någon annanstans”.⁴

Det viktiga i det här sammanhanget är dock förbindelsen mellan inledningens samtal och det som händer Bertil, då han under smeknamnet Domkapitlet blir en av medlemmarna i ett arbetarkollektiv som får bevittna vad bolagets skogshunger innebär för människorna i den norrländska skogsbygden. Det utgör ett exempel på relationen mellan maktens centrum och det som sedan utspelar sig i dess utkanter. Det handlar om att ”fatta historien i ett enda ögonkast”. I utkanten kan man se hur baggböleri och skogsavverkning hänger ihop med att rikedomar hopas i södra Sverige.

För Hedenvind-Eriksson är det således periferin som erbjuder ett annat perspektiv på det som händer. I utkanten har man ett överskott av seende på grund av att man ser trådarna, förbindelserna, mellan det som händer i centrum

av samhället och utanför. Det ser man inte om man bara står i centrum. Centrum och periferi är alltså ett begreppspar som förutsätter varandra. Begreppet *periferi* började användas i Västeuropa på 1500-talet där det betecknade den linje som utgjorde gränsen mellan två olika fenomen eller landområden. Ursprungligen kom ordet via latinet från grekiska och betydde ”kretsas omkring något”, vilket ytterligare understryker hur avhängiga centrum och periferi är av varandra.

CENTRUM OCH PERIFERI

Det är som periferi och centrum man måste beskriva förhållandet mellan Norrland och södra Sverige i ett historiskt perspektiv. Det är även en relation som konstrueras utifrån ett maktförhållande. Som berättaren i Hedenvind-Erikssons roman konstaterar: det handlar om att man *vill* se hela historien. Det rör sig både om geografisk plats och abstrakt makt. Än idag är det en relation som griper in i samhället. Ett färskt exempel är då *Vattenfall* beslutade sig för att stänga sitt kontor i Jokkmokk, varpå fyrtio anställda skulle förlora sina jobb. Upprördheten i norra Sverige blev stor och bland annat menade man att det var exempel på hur en kolonialmakt betedde sig. Man lade under sig råvarorna, i det här fallet vattenkraften, och struntade i de människor som bodde i norr. Andra, som Lotta Gröning i *Expressen*, ansåg att nu var det dags för Norrland att som Skottland kräva självständighet.⁵

Historiskt sett kan man tydligt iaktta hur Norrland skapas som en periferi i förhållande till centrum. Bara begreppet Norrland är en slags restkategori. Till skillnad från svearnas land eller goternas land var de norra landen inte en possessiv utan en geografisk bestämning. Det hade ingen ägare, det tillhörde inte något bestämt folk utan alla och ingen. Obestämbarheten går igen idag. Till exempel kan man hitta tidningsrubriker som ”tysk turist försvunnen i Norrland” eller ”Norrland blir

till vindkraftspark”. Det vore troligen otänk-
bart att se en liknande rubrik om Svealand.
Däremot kan man se sådana exempel från de
kontinenter som varit utsatta för kolonialis-
mens verkningar.

I litteraturen är det också som periferi som
Norrländ konstrueras från första början. Det
nordliga var en okänd exotisk plats till vilken
man kunde knyta allehanda föreställningar,
ungefär som patron gjorde i samtalet med
Bertil i Hedenvind-Erikssons roman. Ett av
de första litterära verk som använder sig av
Norrländ för sin exotism är Daniel Defoe i
*The History of the Life and Adventures of Mr
Duncan Campbell* från 1720. Duncan är son
till en skotsk adelsman som på grund av en
skeppsförlisning hamnat i Ume lappmark och
där gift sig med en samisk prinsessa. Duncan
blir moderlös eftersom prinsessan dör i barn-
säng, men då fadern och Duncan återvänt till
Skottland visar det sig att han ärvt sin mors
förmåga att kunna förutsäga framtiden.⁶

Ett svenskt exempel på exotism är Frans
Michael Franzéns versberättelse *Emili eller en
afton i Lappland* från 1830, där skildringen av
den unga prästfruns möte med norra Sverige,
som Kjell-Arne Brändström påpekat, inrym-
mer en ”upplevelse av det för människan ofatt-
bara, av detta som i dåtidens estetik inrymdes i
begreppet det sublima”.⁷ Då det saknades kun-
skap om både landsdelen och dess bebyggare,
var det möjligt att projicera i stort sett vilka
romantiska föreställningar som helst på den.

Allt detta skulle dock snart förändras, och
det som låg bakom förändringen var att man
äntligen hittade sätt att kunna exploatera de väl-
diga naturtillgångarna man länge känt till men
inte haft möjligheter att industriellt utnyttja.
I början av 1600-talet hade man exempelvis
funnit silvermalm i Nasafjäll, vilket föranledde
riksrådet Carl Bonde att i ett berömt brev till
rikskanslern Axel Oxenstierna utbrista att
han hoppades att Norrländ skulle ”blifua dee
Svänskas Wästindienn”, men företaget blev

aldrig lönsamt.⁸ Från 1850-talet började man
emellertid kunna utnyttja ångkraften till såg-
verk och skogsindustrin tog fart, liksom senare
utvinningen av järnmalmen och vattenkraften.
Kring sekelskiftet 1900 kulminerade industria-
liseringen av Norrländ. Befolkningsmängden
ökade explosionsartat på grund av den mängd
arbetstillfällen skogen, malmen och järnvägs-
byggena erbjöd. Norrländ blev centrum för mo-
derniseringen av Sverige och grunden för dess
välstånd, även om det var uppenbart att mak-
tens centrum fortfarande låg i södra Sverige.

Det är också nu som flera författare började
reagera över vad de uppfattade som en hän-
synslös exploatering av Norrländ. I syfte att,
för att anspe på den postkoloniala klassikern
The Empire Writes Back, skriva tillbaka mot
centrum, strävade de till att både visa den makt-
fulla relationen mellan centrum och periferi
och, framför allt, försöka skapa en norrländsk
identitet som kunde göra motstånd.⁹

PELLE MOLIN OCH SAGOFOLKET

De två pionjärerna i detta avseende var Pelle
Molin och Olof Högberg, och det är ingen till-
fällighet att bägge var födda i Ångermanland,
det landskap som var först med att utsättas för
den industrialisering som skogsbolagens trä-
hunger innebar. De hade på nära håll bevittnat
hur allt fler bönder i deras närhet lockades,
lurades eller tvingades sälja sina skogar till trä-
patronerna. Att skapa en norrländsk identitet
var viktigt för dem, eftersom skälet till att bola-
gen kunde agera som de gjorde bland annat var
att utnyttja föreställningen om Norrländ som
en vildmark och exotisk ödemark utan varken
invånare, kultur eller historia.

För att skapa en norrländsk identitet var det
angeläget att visa att Norrländ hade en historia.
Landsdelen var inte ett oskrivet blad, ett vitt
papper för kolonistörerna att fylla med sina
sågverk och maskiner. Problemet för de tidiga
norrländska författarna var emellertid att det
inte fanns så mycket dokumenterad historia

att tillgå, ett problem de delade med andra landområden som utsatts för kolonialismen. Därför var litteraturen den plats där de kunde samla och bygga den norrländska identiteten, samtidigt som de försökte hitta ett språk för att gestalta den.

Pelle Molin blev bara trettio två år gammal och hann inte publicera mycket, men i det brev som brukar kallas hans testamente, skrivet bara en månad före hans bortgång i april 1896, kan man tydligt märka ambitionen att både protestera mot exploateringen och skapa en identitet. I brevet, skrivet till vännen Axel Sjöberg, redogör han för tre litterära projekt som han velat förverkliga i sitt liv. Det första handlade om att försöka visa att det landskap han kom ifrån hade en historia. Han ville samla berättelser och historier från det forna Ångermanland och publicera dem. Han beskriver det på följande vis: "Ångermanland är ett historieland – sagoland – berättelseland. Alla de gamla sagorna af allmogediktning och verklig historia var min mening att rädda".¹⁰

Det andra projektet syftade till att skildra samernas situation. Det skulle bli en väckelse-skrift. Han skriver: "De lefva under förtryck, stackarne, och där behöfdes ett nödrop och ett härskri".¹¹ Det tredje litterära projektet var också tänkt att bli ett "härskri", men här handlade det om Norrland som helhet. Pelle Molin bemöter synen på Norrland som ett förråd av naturtillgångar genom att vrida på betydelsen av begreppet framtidsland och ödeland. När skogen, malmen och vattenkraften blev möjliga att exploatera i slutet av 1800-talet förvandlades det som tidigare benämnts ödeland i det allmänna språkbruket till framtidsland. För Molin blir därför ödeland inte en utanförstående betraktares syn på den norrländska naturen, utan ett sätt att förutsäga vad som kommer att hända om man inte tar hänsyn till människorna som lever där. Han skriver: "Norrlands bönder äro utplundrade af sågverksägarna. Norrland skall icke gå framåt som

det står i avisorna – Norrland är icke något framtidsland. Där skall bli ödemark."¹²

Det intressanta är att han sedan kopplar ihop resonemanget om ödemarken med det första projektet. Här finns en aktiv motståndstanke som förenar det betydelsefulla i att det finns historier av och om de människor som bebor landskapet med projektet att skapa en identitet. Pelle Molin skriver: "Well. Jag skref på en bok. Der var mycket egendomligt i den. Gammalt och nytt stötte ihop. Det egendommiga sagofolket – berättarefolket – diktarefolket – med dragspel i händerna och växelblanketter i bakfickan! Det numera fattiga, banaliserade folkets dödssång – men på samma gång ett *'Ned med vampyrerna!'*"¹³

För att skapa en kulturell identitet, eller en föreställd gemenskap som den engelske historikern Benedict Anderson kallar det, tycks det som om Pelle Molin menade att man måste försäkra sig om att man har tillgång till folkets minne.¹⁴ Man måste kämpa för och värna om ett folk vars minsta gemensamma nämnare är berättelserna, ett folk som på sätt och vis *förkroppsligar* berättelserna.

Det är skälet till att det är sagorna, historierna, berättelserna som för Pelle Molin utgör strategin för att skapa en norrländsk identitet och ett Norrland som ett centrum med egna traditioner, egen kultur och ett särskilt folk. Man kan säga att berättelserna fungerade som ett slags *lösenord* för Molin. Berättandet och folket var intimt förbundna med varandra. Om berättelserna riskerade att gå förlorade, innebar det också att det folk som berättade historierna hotades med undergång. Det är som om berättarefolket, sagofolket, utgjorde ett hemligt och äkta folk som under trycket från industrialiseringen och exploateringen riskerade att bytas ut mot ett mera korrumpert och ytligt folk. Det är vad Molin menar med formuleringen "dragspel och växelblanketter i bakfickan". Det är ett folk som lurats att sälja sin jord och som lockats av modernitetens billiga nöjen. För att

det verkliga folket ska överleva är det alltså av yttersta vikt att samla in och återberätta historierna folket bär på.

Till brevets adressat Axel Sjöberg nämner Pelle Molin att denne skulle kunna få en uppfattning om vad han menade med ”berättarefolket – diktarefolket” om han läste hans novell *Historien om Gunnel*. Molin skriver: ”Det finns mycket af min egen mor i Gunnel. Hon var så der. Och der finns ännu sådant folk. Diktareflickor i höga furuskogar.”¹⁵ Det ironiska är att det är *Historien om Gunnel* som av de litteraturhistoriker och kritiker som behandlat den norrländska litteraturen anklagats för att vara den berättelse framför andra som gett upphov till vad de menar är sentimentala och förljugna skildringar av Norrland. De begrepp som använts för att avfärda Pelle Molins berättelse och de litterära verk som man menar har influerats av honom har varit ”vildmarksromantik”, ”fäbodromantik”, ”norrlandsromantik”, till och med ”Gunnel-romantik”.¹⁶

För att anknyta till det citat av Hedevind-Eriksson jag inledde med, man har varken haft ögon eller velat se det som berättelsen om Gunnel handlar om och de ambitioner som Pelle Molin hade med den. I min bok *De förskingrade* har jag försökt visa att *Historien om Gunnel* bland annat kan läsas som en allegori över koloniseringen av Norrland och att det är en dimension tidigare uttolkare varit märkvärdigt blinda för.¹⁷

Skälet till att man inte velat se den identitets-skapande dimensionen i Molins novell hänger delvis samman med att naturskildringar av det norrländska landskapet förbundits med den tidigare exotiseringen av det. Att överhuvudtaget skildra natur och fjällvärld har uppfattats som liktydigt med att romantisera landskapet. Det har inte funnits någon förståelse för förbindelsen mellan naturskildringen och Molins ambition att skapa en kulturell identitet. Det handlar om vad vi idag skulle kalla en språklig postkolonial problematik. Hur gestaltar man sitt

landskap och dess människor när det enda som finns att tillgå är det språk som tidigare använts för att projicera andras föreställningar om det?

OLOF HÖGBERG OCH SKAPANDET AV EN KULTURELL IDENTITET

Det är en problematik som även Olof Högberg brottas med. I de föredrag och artiklar han skriver under den långa tid han arbetar med sin stora roman *Den stora vreden* försöker han både envist hävda Norrlands gemensamma historia och kultur och vad blicken utifrån inneburit för förtrycket av det nordliga och dess människor.¹⁸ I ett manuskript från 1900, ”Kung Sverres genomtåg till Norges eröfring”, vilket typiskt nog har ambitionen att ge ett bidrag till Norrlands okända historia, ironiserar han över vad upptäckten av Norrland haft för konsekvenser genom tiderna:

På 1850-talet upptäcktes det af skogspatroner. [...] På sista tiden har landet uppträcks af geologer, kartografer, konstnärer, turister, vattenfalls- och grufspekulanter, mormonprofeter och alla möjliga slags värvfare. [...] I alla tider har Norrland på olika sätt varit uppträckt. Och så pass mångtydigt är detta land att detta eviga uppträckande skall fortgå i evärdliga tider. Det genomgående draget därvid är, att alla dessa uppträckare hälsas med förvåning af den alltid ringaktande södern.¹⁹

För Högberg är det uppenbart att den utanförstående blicken är förknippad med de ekonomiska vinster betraktaren tror sig kunna göra i norr, men även kolonistörens kulturella och religiösa ambitioner finns närvarande. Det är en reducerande blick som Högberg menar aldrig förmår fånga Norrland i dess komplexa storhet och djup. Att gestalta Norrland med en egen historia, med en befolkning och med ett landskap som är rikt på berättelser och natur är därför den möjlighet Högberg ser att väcka till liv en norrländsk identitet och självkänsla.

Lika viktigt som det alltså är att skriva tillbaka mot den utanförstående blicken på Norrland är det att försöka väcka norrlänningarnas medvetenhet om att de är ett eget folk, en egen nation. Den bristande självkänslan har gjort, tycks Högberg mena, att andra än norrlänningarna själva fått ta hand om de norrländska naturrikedomarna: "Vi veta nu så dags att vi ha slumrat som sjusofvare oförsvarligt länge ofvanpå de äfvenledes slumrande millionerna."²⁰

Även för Högberg är det litteraturen som har möjlighet att förverkliga alla de ambitioner han har för att som en slags norrländsk intellektuell motståndsmän både skriva tillbaka mot makten i södra Sverige och skapa en nationell medvetenhet hos norrlänningarna själva. *Den stora vreden* är det första konkreta resultatet av dessa ambitioner. Den drygt 1200 sidor tjocka romanen kommer ut 1906 och man kan nog hävda att den på flera sätt är norrlandslitteraturens stora epos och en inspirationskälla för efterföljande författare.²¹

En av dessa, Högbergs yngre kollega Ludvig Nordström, tog i sin recension av *Den stora vreden* i *Västernorrlands Allehanda* fasta på Högbergs försök att med sin roman skapa en norrländsk självmedvetenhet: "Detta värks ovanska [...] ära skall vara att ha skänkt landet norr om Dalälven en historia, norrlänningarna deras anor, landets nutid en historisk fond: att det gjort norrlänningarna låt mig säga genealogiskt jämställda med sydsvenskarna. [...] Så länge norrlänningarna äro ett om sin historia okunnigt folk äro de som kolonister i främmande land."²² Den sista meningen sätter fingret på en central problematik i den norrländska kulturen. Trots att det under århundraden skett en ständig rörelse av människor till och från Norrland, eller kanske just på grund av det, har det varit svårt att hävda en norrländsk identitet. Till och med beteckningen för samernas land, Lappland, är liksom Sveland och Götaland en possessiv bestämning, men norrlänningarna, som kommit från väster, öster

och söder, utan att respektera några gränser för vad som är finskt, norskt eller ryskt, tycks sakna en sådan tillhörighet. Det norrländska är ett slags obestämbar mellanting.

I likhet med Pelle Molin hade även Olof Högberg samlat berättelser från sina hemtrakter i Ångermanland för att visa att det fanns en rik kultur. Det är folkets historier som utgör garanten för den norrländska självmedvetenheten, men det är bråttom att ta tillvara deras berättelser eftersom de bokstavligen är hotade av den industriella exploateringen. I förordet skriver han: "I allmänhet lefde dessa minnen rätt friska intill den stora skogsrörelsens, nyläsarnes, dragspelets och den värmländska inflyttningens tid omkring 1850. På 1830-talet och senare funnos många, många män, som kunde dem lika bra eller bättre än sin katekes."²³ Det som hotar att förgöra den norrländska historien, genom att utplåna det folk som för berättelserna vidare, är på samma sätt som för Molin skogsbolagens markhunger, väckelserörelserna, de lockande nöjena (dragspelet) och den stora invandringen av arbetskraft till norr (värmlänningarna).

Under ett par decennier försökte han hitta den form som kunde rymma alla de historier han hade samlat på sig. Han lärde sig spanska för att kunna ta del av en krönika om Mexikos erövring, och jag tror att han drog paralleller mellan koloniseringen av den latinamerikanska kontinenten och Norrland och däri lockades av krönikeformen. Det var dock när han kom på att kombinera krönikan med äventyrsintrigen som han hittade en form som passade.

Den stora vreden är alltså en hybrid av historisk äventyrsroman och krönika. Den utspelar sig i början av 1700-talet i trakterna kring Härnösand och *vreden* är namnet på det förtryck och den nöd som den norrländska landsdelen ständigt utsätts för. De tre huvudpersonerna i romanen är alla äventyrare som av en eller annan anledning tvingats bryta upp från sina hem, vilket gör att de kan röra sig fritt

i tid och rum och till sig knyta alla de historier som Högberg ville förmedla. Samtidigt är deras återkomster det centrala i romanen, vilket Benedict Anderson menar är typiskt för konstruktionen av en nationell identitet.²⁴

Utöver huvudpersonerna i romanen finns ett par mera mytiska gestalter som har stor betydelse för romanens handling. Den mest centrala är naturligtvis Gråe Jägarn, vars ande svävar över hela romanverket. Gråe Jägarn tycks vara odödlig med rötterna ända tillbaka i den norrländska forntiden. Via inskriften på ett uråldrigt bälte framgår det att Gråe Jägarn, eller Sikilsbard Gråpelk som hans fornnordiska namn var, i forntiden var ensam ägare av de norra landen, men att någon lagt sig i bakhåll och mördat honom. Det är för att han en gång varit dess patriark som han känner ett så stort ansvar för Norrland. Han kan inte få ro i sin grav förrän de missförhållanden som drabbat landsdelen är till ända. Framför allt verkar han via sina gudsöner för att få bukt med den vrede som förtrycker norrlänningarna.

Den andre mytiske gestalten är Olof Evertson, även kallad Ol-Evert. Han får representera det förflutna och obearbetade i Norrlands historia. Han är en uråldrig gestalt som var fogde under Karl IX:s regentskap och den som ”förlössat Bottenlanden ur birkarlarnes gudlösa ok” i början av 1600-talet.²⁵ Befrielsen hade dock skett till priset av ett överväld som lett till att Ol-Evert dömts till en evigt återkommande vandring från öster till väster, från kust till fjäll, och tillbaka, inte olik den vandrande judens öde. Ol-Evert är även budbärare mellan Gråe Jägarn och människornas värld och ett moraliskt rättesnöre för gudsönerna.

Den förste av de tre huvudpersonerna i romanen är Johan Bogislav Mikael Roth, eller Svarte-Mickel. Han blir tidigt föräldralös och femton år gammal får han av Ol-Evert veta att han är en av Gråe Jägarns gudsöner, utsedd att avskaffa den gamla vreden. Först måste han dock ut i världen och vinna sig ett namn. Det

följer den klassiska äventyrssagans mönster. Problemet är emellertid att Svarte-Mickel till en början inte har någon större lust att ge sig av och det krävs ett rådigt ingripande av den andre huvudpersonen, Sara Cornelia eller Mäster-Sara, för att Svarte-Mickel ska börja företa sig det som är hans öde. Innan han ger sig av har de en kärleksnatt tillsammans.

När Svarte-Mickel efter många år återkommer till Norrland är det till en landsdel i kaos och sönderfall, men hans återkomst är en hjältes. Han har vunnit sig ett ryktbart namn i Karl XII:s armé och kan titulera sig överste. Nu är han konungens utsände med mandat att ställa allt till rätta i de norra landen och befria det från prästernas tyranni. Svarte-Mickel har naturligtvis även folket med sig som känner igen honom som en av sina egna. ”All världens styfson”, som han ibland kallas i romanen, har således både i konungens, centralmaktens, ögon och i det egna norrländska folkets ögon blivit erkänd och vunnit legitimitet. Svarte-Mickel blir alltså en representant för både den norrländske och svenske mannen. Han ger Norrland den fullvärdiga ställning som landsdelen enligt Högberg borde ha i det svenska riket.

Mäster-Sara i sin tur representerar den norrländska kvinnan. Hon är ursprungligen prästdotter men har tvingats att överge sitt föräldrahem och för en tid gå i landsflykt i Norge för att undkomma faderns och prästerskapets hämnd. Hon är stark och självständig och det är framför allt hon som får bära den sociala utopi som också är ett starkt inslag i romanen. Redan innan Svarte-Mickel återvänt har hon försökt att avhjälpa nöden genom att organisera en tidig form av nödhjälpsarbete och när Mickel befriat de norra landen kan hon äntligen genomföra ett socialt reformprogram. Hennes arbete präglas av social medkänsla och rättfärdighet. Alla i samhället ska ha rätt till en andra chans: ”ingen får spörja hvad människorna ha varit, utan vi se bara på hvad de äro: hjälplösa varelser, som vanligen

kunna arbeta till inbördes båtad”.²⁶ Nu kan hon också äntligen förenas i äktenskap med Svarte-Mickel.

Den tredje huvudpersonen är Emanuel Bredman, eller Lapp-Manel som han också kallas. Han är naturligtvis representant för det samiska folket och som sådan är han betydligt mera komplex än de andra huvudpersonerna. Han kommer från fattiga förhållanden och det antyds att även han är en av Gråe Jägarns gudsöner. Han delar intresset för sociala reformer med Mäster-Sara. Tillsammans med henne organiserar han till exempel, genom att använda älgar som transportdjur, handel med Norge för att hjälpa det norrländska folket. Han är även intresserad av att försöka förbättra jordbruket och ger praktiska råd hur man bäst ska kunna odla i den norrländska myllan. Främst är han dock intresserad av andliga och religiösa ting. Han anlitas av prästerna för att få bukt med de väckelserörelser som uppstått till följd av deras maktfullkomlighet. Hans krav för att hjälpa dem är att han ska få bli prästvigd i sitt gamla fattiga hem. Efter att ha lyckats med sitt uppdrag blir han emellertid på falska anklagelser inspärrad i fängelse av de svekfulla prästerna.

När han blivit släppt ur sin fångenskap återkommer han till Härnösand där han tas emot och blir hyllad av Svarte-Mickel. Emellertid har han av förställiga skäl blivit bitter och anklagar både Mäster-Sara och Mickel för att ha svikit hans folk: ”mig, den ringe, förtrampade lappen bland ett främmande folk öfver mina fäders inkräktade land – mig kommer ingen ihåg! [...] Visst tro de nu, att gamla vreden är afplanad! Ha de ock försonat sina fäders gamla skuld mot lapparne? Hittills var jag en uppbyggelsens ande; hädanefter blifver jag en hämndens!”²⁷ Att Emanuel får bryta den tidigare enigheten mellan de tre representanterna för det norrländska folket kan förstås på flera sätt. Det kan ha varit Högbergs sätt att förmedla en större trohet mot hur det faktiskt

såg ut i den norrländska verkligheten, men det kan också ha varit ett sätt att skapa en mera homogen föreställning om vad det norrländska folket var, och där alltså samerna inte riktigt fick plats. Oavsett vilket, måste man ändå konstatera att Emanuel har en framträdande roll i romanen och får utifrån sitt samiska perspektiv uttrycka sitt tvivel på det Norrland som Svarte-Mickel och Mäster-Sara företräder.

Återkomstens tema är hursomhelst viktigt för Olof Högbergs ambition att skapa en norrländsk identitet. De ständiga återkomsterna visar att Norrland har ett förflutet, en historia och en kultur, som visserligen förträngts och förtryckts, men som oupphörligt tränger sig fram och gör sig gällande. Det är inte någon tillfällighet att romanen slutar med att Svarte-Mickel och Mäster-Sara går under jorden i de lappländska fjällen. Det antyder att återkomsternas tid inte är förbi. Hjältarna kan när som helst dyka upp för att ställa allt till rätta och äntligen få slut på den vrede som haft Norrland i sitt grepp. Det var också ett sätt för Högberg att föra den historiska skildringen in i sin egen samtid.

Den norrländska litteraturens tidiga historia handlar således mycket om att skapa en regional identitet och självmedvetenhet och att visa på maktens blindhet och förtryckets mekanismer. Det handlar om, som Hedenvind-Erikssons berättare konstaterar, ”att berätta något som ligger så nära, att man icke ser det för den skull”. Att kunna ”fatta historien i ett enda ögonkast” är något som även de efterföljande norrländska författarna har strävat efter att göra.²⁸

Eyvind Johnson, Albert Viksten, Sara Lidman, Torgny Lindgren och på senare tid Ida Linde, Therése Söderlind, David Vikgren; alla har de tvingats att betrakta sin värld och sin historia med en dubbel blick. De har velat vara i sin egen rätt för att kunna gestalta det man skulle kunna kalla ”det egentliga Norrland”, samtidigt som de tvingats svara på och förhålla sig till de föreställningar och det språk som

existerar om de människor, den natur och det landskap som utgör de norra landen. Denna dubbla blick eller detta dubbla medvetande är något som den norrländska litteraturen på gott och ont har gemensamt med den postkoloniala litteraturen. Det kan också vara skälet till att den blivit så aktuell och angelägen i vår samtid.

1. Gustav Hedenvind-Eriksson, *Ur en fallen skog*, Stockholm: Holmström 1910, s. 34f.
2. Viktor Sklovskij, "Konsten som grepp" (1917), i Claes Entzenberg & Cecilia Hansson (red.), *Modern litteraturteori. Från formalism till dekonstruktion, del 1*, Lund: Studentlitteratur 1917, s. 15–32.
3. *Ibid.*, s. 10.
4. Ida Linde, *Norrut åker man för att dö*, Stockholm: Norstedts 2014, s. 178.
5. Lotta Gröning, "Norrländska bör göra som Skottland – kräv självständighet", i *Expressen* 8.8 2016.
6. Daniel Defoe, *The History of the Life and Adventures of Mr Duncan Campbell*, (1720) (ed. by George A. Aitken) New York: AMS Press 1974.
7. Kjell-Arne Brändström, "Bilder av det samiska i den svenska 1800-talslitteraturen", i Kjell-Arne Brändström (red.), *Bilden av det samiska*, Umeå: Institutionen för litteraturvetenskap och nordiska språk, 2000, s. 54.
8. Sverker Sörlin, *Framtidslandet. Debatten om Norrland och naturresurserna under det industriella genombrottet*, diss. Stockholm: Carlsson 1988, s. 32.
9. Bill Ashcroft, Gareth Griffiths & Helen Tiffin, *The Empire Writes Back. Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*, London: Routledge 1989.
10. Pelle Molin, "Brev till Axel Sjöberg, Bodö 26.3 1896", i Isabella Josefsson (red.), *Pelle Molins brev*, Härnösand: Isabella Josefsson 2011, s. 314.
11. *Ibid.*, s. 315.
12. *Ibid.*
13. *Ibid.*, s. 314.
14. Benedict Andersen, *Imagined Communities. Reflections on the Origins and Spread of Nationalism*, London: Verso 1983.
15. *Pelle Molins brev*, 2011, s. 314.
16. Anders Öhman, *De förskingrade. Norrland, moderniteten och Gustav Hedenvind-Eriksson*, Stockholm/Stehag: Brutus Östlings bokförlag Symposion 2004, s. 21–33.
17. *Ibid.*, s. 33–41.
18. För en utförligare analys av Olof Högbergs roman se min artikel "Olof Högbergs Den stora vreden och skapandet av Norrland", i *Sammlaren. Tidskrift för forskning om svensk och annan nordisk litteratur*, årgång 136 2015. Se även Peter Forsgrens intressanta bok *Norrland som koloni och utopi. Olof Högbergs Den stora vreden, Ludvig Nordströms Petter Svensks historia och berättelsen om Sverige*, Göteborg: Makadam 2015.
19. Olof Högberg, "Kung Sverres genomtåg till Norges eröfring", Olof Högbergs arkiv, vol.9, Landsarkivet i Härnösand.
20. Olof Högberg, Odaterat föredragsmanus, Olof Högbergs arkiv, vol.9, Landsarkivet i Härnösand.
21. Olof Högberg, *Den stora vreden. Nordsvenska öden ur häfvd och sägen 1–3*, Stockholm: C.E. Fritze 1906.
22. Ludvig Nordström, "Recension av *Den stora vreden*", i *Västernorrlands Allehanda* 1.2 1906.
23. Högberg, *Den stora vreden*, del 1, s. VIII.
24. Anderson, *Imagined Communities*, s. 22f.
25. Högberg, *Den stora vreden*, del 1, s. VII.
26. Högberg, *Den stora vreden*, del 2, s. 185.
27. Högberg, *Den stora vreden*, del 2, s. 345.
28. Hedenvind-Eriksson, *Ur en fallen skog*, 1910, s. 34f.

SUMMARY

Norrland as Identity and Periphery

In this article I discuss the attempt, on the part of Swedish authors Pelle Molin, Olof Högberg and Gustav Hedenvind-Eriksson, to construct a Norrlandic identity around the turn of the twentieth century. Although Norrland is a part of Sweden, it has often been looked upon as something "other". Historically, there is a long tradition of viewing Norrland as a periphery, and as the great unknown. From the seventeenth and eighteenth centuries, when Norrland first became a concept to the rest of Sweden, it was as region lacking an identity of its own. Norrland was regarded as an object for the central power of Sweden, a view that might be labelled "colonial". Norrland was fundamentally conceived of as exotic "nature" – that is, as the opposite of culture – due to the fact that it supplied the natural resources which helped to create wealth in Sweden: the forests, the ore fields, and hydropower. The end of the 19th century and the beginning of the 20th witnessed attempts to construct another Norrland, with a history and a cultural identity of its own. It is particularly in fiction that this different Norrland begins to come into being.

Keywords: Cultural Identity, Post-colonial literature, periphery, Pelle Molin, Olof Högberg.

HAVET SOM FÖRBINDER OCH SKILJER ÅT

Inramad tystnad i skildringen av andra världskrigets finländska krigsbarn

Andra världskriget kastar långa skuggor in i vår tid. I fjol, 2015, uppmärksammades världskriget stort eftersom det gått sjuttio år sedan krigsslutet. Krigets skuggor återfinns också i berättandet för barn, särskilt i barnböcker som skildrar barn som flyr undan krig. Sällan har tematiken barn på flykt varit så svidande aktuell som nu. I år är över 60 miljoner människor på flykt i världen, varav närmare hälften är barn. Det är fler än någonsin.¹ Många av dessa flyktingar rör sig över osäkra, livshotande hav. Långt ifrån alla kommer fram. Dagens flyktingströmmar till de nordiska länderna inkluderar en stor grupp ensamkommande barn.² Denna polariserade situation återspeglas i bilderböcker som Viveca Sjögrens *Om du skulle fråga Mischa* (2015), Marina Michaelidou-Kadi och Daniela Stramatiadis *Sabelles röda klänning* (2016), Pija Lindenbaums *Pudlar och pommes* (2016) och Kirsten Boie och Jan Bircks *Allt blir säkert bra igen* (2016).³ Bland 2000-talets krigsböcker för barn sticker danska Janne Tellers *Hvis der var krig i Norden* (2002) ut eftersom den vänder på perspektiven och skildrar ett presumtivt krig där nordiska barn tvingas på flykt och där boken dessutom är utformad som ett EU-pass.⁴ Flykt är överlag en grundläggande tematik i barnlitteraturen och utgör den narrativa drivkraften i en lång rad

berättelser, inklusive de som berättar om andra världskrigets krigsbarn.⁵

Att avståndet till krig i Norden inte ännu är sekellångt uppmärksammas av krigsbarns-genren. I den här artikeln läser jag Ulf Stark och Stina Wirséns *System från havet* (2015) i ljuset av traditionen att gestalta krigets trauman för barn.⁶ Bilderboken föregicks av en dockteaterföreställning med samma namn med text av Stark och dockor gjorda av Wirsén, Analysen visar hur berättelsen adresserar ett historiskt skeende samtidigt som den är en kommentar till vår tids flyktingfråga, genom hur dåtid och nutid är diskursivt sammanlänkade. Det jag särskilt diskuterar är hur gestaltningen av Östersjön tar plats i en utvald berättelse om ett finländskt krigsbarn under andra världskriget. Hur närvarar havet i berättelsen om Sirkka och hur knyter skildringen an till den historiska bilderbokens berättarkonventioner?

System från havet arbetar med ett dubbelperspektiv via två upplevande flickor. Berättelsen utgår från finska Sirkka, som sänds som krigsbarn till Sverige och mottagarlandets Margareta, som längtar efter en hund men istället till sin totala överraskning får en fostersyster att förhålla sig till. Berättelsen pendlar mellan att gestalta det ensamkommande barnets och den mottagande partens känslor och upplevelser.

Krigstraumat uttrycks som starkast i bilderna av Östersjön, medan texten fokuserar det spirande systemskapet och dess förvecklingar. Det starkaste intrycket i bilderboken ger nämligen de ordlösa uppslagen som gestaltar ett mörkt, hotfullt hav där ett mörklagt fartyg tar sig västerut, omgärdat av en kolsvart himmel. Färgkonstellationen återkommer i form av den mörka Östersjön som har sin pendang i de mörka orosmoln vilka betecknar både krigets närvaro och barnets oro.

HAVET SOM METONYMI

I dagens flyktingströmmar spelar havet en helt avgörande roll. Nyhetssändningar om överfulla båtar, båtar som går under och döda barnkroppar som flyter i land när oss ständigt.⁷ I *System från havet* förekommer havet som ett starkt närvarande, om än effektivt och sparsmakat använt element i berättelsen. Bilderbokens pärmbild, som tematiserar havet, fungerar som en tröskel, som läsaren kliver över för att träda in i fiktionen. På en blåsvart sten sitter två flickor och sneglar osäkert på varandra. Bakom dem markeras ett mörkt hav och en mörk båt. Ovanom båten seglar ett kolsvart moln. Bakom flickorna, vid horisonten, vilar trots det kompakta mörkret ändå ett hoppigivande kritvitt ljus. Det ljuset är barnbokens närmast obligatoriska tankefigur om att aldrig lämna barnläsaren utan en strimma hopp och förbåda ett lyckligt slut.

På bakpärmen flyter en motsvarande blåsvart fläck ut som påminner om molnet och havet. De båda flickorna porträtteras var för sig, den ena placerad till vänster, i väst, den andra placerad till höger, i öst. Havets vågor är in-tecknade i porträtten av dem och knyter därmed samman flickorna med havet. Havet är således samtidigt det som förbinder och skiljer åt. Samma båt som på pärmen syns på avstånd mellan flickorna med fören riktad mot den svenska flickan, västerut. Båten återkommer således i vinjetten på bakpärmen i samma

färdriktning. De blå fläckarna över Sirkkas huvud påminner dessutom om Finlands karta, vilket anknyter henne till Finland. Detta trots att varken den verbala berättelsen eller baksidestexten avslöjar att det är Finland som avses då det talas om "i öster" (Stark och Wirsén, *System från havet* 2016, 5, 8). Detta grepp används troligtvis för att bevara berättelsens öppenhet inför andra kriser, inklusive paralleller till nutidens flyktingkris. Finskan avslöjas ändå av såväl de välmenande svenska fosterföräldrarna som önskar Sirkka: "– Hyvää yötä", godnatt (Stark och Wirsén, *System från havet*, 2015, 22), som av den geografiska markören "i öster", den historiska kontexten och Sirkkas finska namn. Stark markerar havet som skiljer åt genom att återkomma till de geografiska positionerna i väst, i öst.

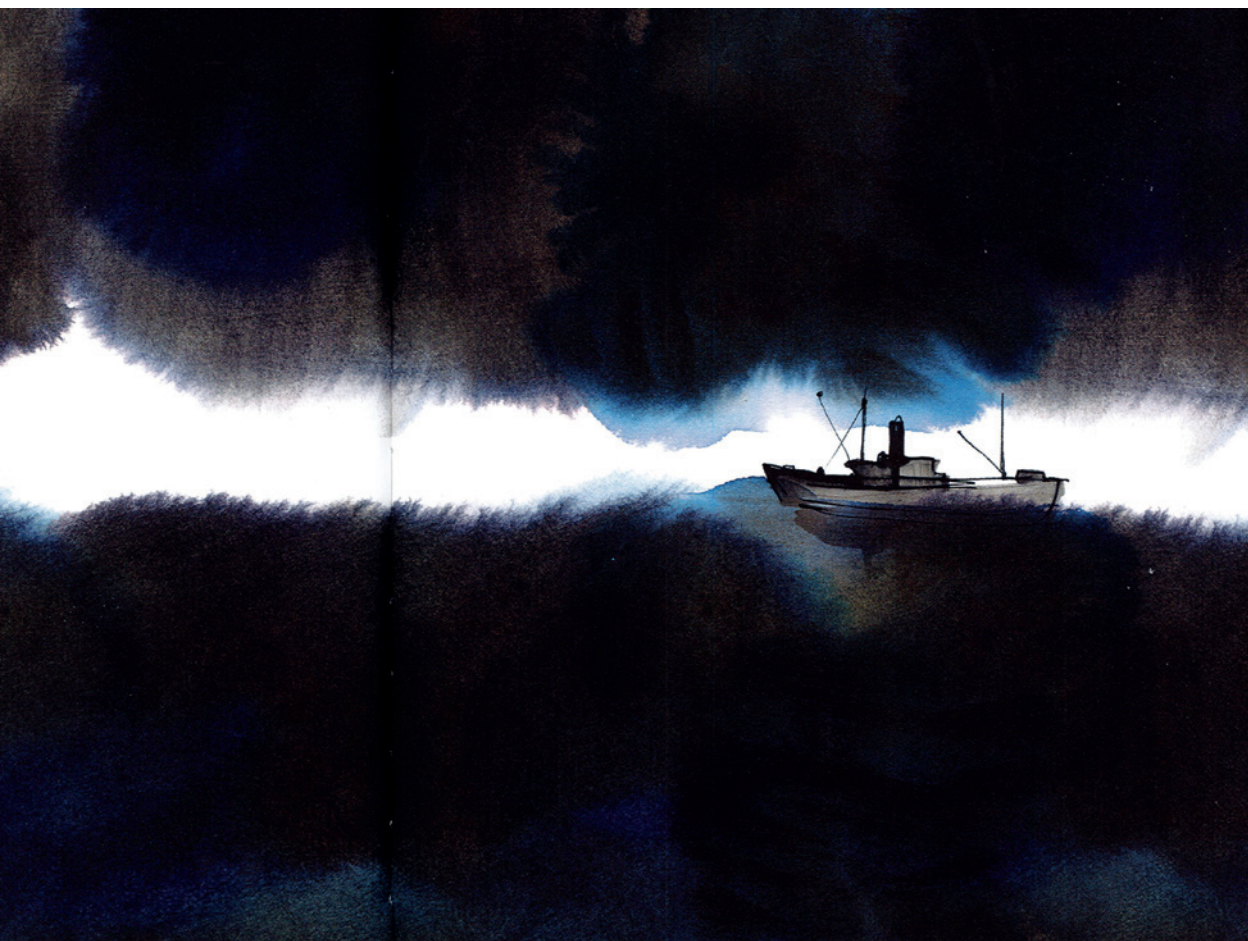
På bakpärmen finns ytterligare ett motstycke till pärmbilden, nämligen ett porträtt där författaren och illustratören tillsammans står på en klippa, med havet som fond. Bilden är inbjudande och andas harmoni. Havet svallar klarblått och vita cumulusmoln stryker förbi i bakgrunden, som en sinnebild för frisk och helande skärgårdsmiljö. Fotografiet sätter på ett intrikat vis den vuxna i en motsvarande position som barnet och inbjuder till tolkningar där barnen i boken också representerar något bortom barndomen, nämligen människan på flykt överlag, genom att bokens upphovsmakare placerar sig på ett sätt som motsvarar Sirkkas och Margaretas. Författarporträttet utgör också en vuxennärvaro i barnboken, som pekar i riktning mot bilderboken som crossoverfenomen. Att just bilderböcker om krigsbarn också kan rikta sig till en äldre målgrupp som ännu hårbärgerar upplevelser av andra världskriget är fullt möjligt och kännetecknande för den senmoderna bilderbokens åldersöverskridande appell.⁸ Tillika vaggas den harmoniska bilden av vuxennärvaro i barnläsaren i trygghet.

Ytterligare en paratextuell beståndsdel i boken betonar havet. Försättsbladet gestaltar

nämligen samma båt som på pärmen på ett hav som ser ut som ett världshav. Genom linsens böjning konnoterar bilden till en jordglob och för därmed tankarna till flyktingskap som en global angelägenhet. Ovanom båten finns en blåsvart stjärnhimmel som påminner om de tunga orosmoln som ruvar över flickornas huvuden på pärmen. Men stjärnorna lättar upp det tunga och istället blir mörkret en trösterik och inkluderande bild av världsalltet. Här fungerar det negativa bildutrymmet, det vill säga de kritvita ytorna, som medvetet

lämnats vita och som omgärdar bilden, likt en kontrastyta, som lättar upp både stämning och tematik. Fokuseringen på havet i egenskap av världshav inramar således flykttematiken som en världsangelägenhet som är större än det enskilda historiska nedslag som gestaltas i boken.

Bilderna av hav återkommer i *Systemen från havet* längs med en dramaturgisk kurva och får därför en förstärkande effekt. Det ordlösa uppslag en bit in i boken som skildrar färden över Östersjön uppfattar jag som bokens nyckelbild. Uppslaget domineras av den blåsvarta





färgen bekant från bokens omslag. Hav och himmel består nämligen av kompakta mörka massor som påminner starkt om varandra. Det ser närmast ut som ett utrymme som håller på att sluta sig. På flera av uppslagen återkommer de blåsvarta fläckarna, ”bläckplumparna”, orosmolnen som förknippas med havet. Överfarten över Östersjön var farlig under kriget och barntransporterna skedde därför i ett kompakt mörker, vilket Wirséns bildsättning hänvisar till. Barnens upplevelse av havet kommenteras några gånger: ”Där utanför är havet. De kan inte se det. Men de känner det, för det gungar. [...] – Ni måste vara tysta, säger en tant i vitt förkläde.” (Stark och Wirsén, 2016, 14) Till berättelserna om barn på flykt hör ett mönster av metonymier, där delen får beteckna en större helhet. Greppet används för

att mildra de traumatiska upplevelser av krig som gestaltas. Den dominerande metonymin är havet, och den används av Wirsén för att gestalta krigets fasa och flickans oro över att vara på flykt, skild från sin familj.

FINLÄNSKA KRIGSBARN SOM BRICKOR I KRIGETS SPEL

Under andra världskriget sändes mellan 70–80 000 barn från Finland till Sverige och de finländska barnen utgör därför den största enskilda flyktinggruppen under kriget. Barntransporterna inleddes i ett tidigt skede av andra världskriget, redan 1939, och har kallats världshistoriens största barnflyttning.⁹ Barntransporterna hade också det symboliska värdet att de knöt Finland och Sverige närmare varandra som nationer, en strategi som även

tolkats som en bricka i ett politiskt spel. Organisationen Centrala Finlandshjälpen i Sverige och Nordiska hjälpcentralen i Finland organiserade barntransporterna.¹⁰ De barn som sändes iväg var barn till yrkesarbetande mödrar och en del var både sjuka och undernärda. Majoriteten av barnen var under tio år, några till och med under ett år då de sändes iväg.¹¹ Frågan om barntransporter väckte redan under krigsåren debatt både i Sverige och i Finland och man ifrågasatte att barn skulle rivas upp från sina familjeförhållanden. Då kritiken växte sig stor införde de finländska myndigheterna censur i frågan.¹² Efter krigsslutet utbröt en rad uppslitande rättsprocesser då den finländska staten ville att samtliga flyktingbarn skulle återsändas till landet medan många svenska fosterfamiljer ville behålla sina finländska fosterbarn.

Många krigsbarn sändes över havet, vilket också gör Östersjön till ett naturligt inslag i gestaltningarna av krigsbarn. Ulf Boëthius, en av få som granskat svenskspråkiga berättelser om finska krigsbarn under andra världskriget i ett bredare perspektiv, från krigsåren till 2010, noterar ett återkommande standardmönster men noterar inte skildringen av Östersjön, som ett framträdande drag.¹³ Han tar fasta på de olika berättartekniska lösningarna där distansen till det berättade är avgörande. Utgivningen av barnböcker kontrasterar han mot den tystnad som länge rådde kring krigsbarn i allmänlitteraturen, men som sedermera kom att resultera i en flod av självbiografiskt färgade romaner för vuxna. Boëthius blottlägger genrens utveckling från flickboksskildringar till självbiografiskt dokumentära bilderböcker med yngre adressat. Det grundläggande mönstret han påtalar är: livet i Finland och krigsupplevelse, separation från föräldrarna, resan till Sverige, det första mötet med fosterfamiljen, den ibland svåra integrationen samt återvändande och återanpassning eller eventuellt återvändande till svenska fosterfamiljer. Han frågar sig också varför de bilder av krigsbarn som stiger fram

ur de svenska barn- och ungdomsböckerna är så väsensskilda trots det identifierbara grundmönstret. En orsak till de ombytliga koderna inom genren finner han i barnlitteraturens historiskt föränderliga normsystem gällande synen på barn och barndom.¹⁴ Att krigsslutet 1945 kom att bli det märkesår som markerar övergången till en modern barnlitteratur byggd på en ny syn på barnet är ett välkänt faktum. Lennart Hellsing, Tove Jansson, Astrid Lindgren, Ingrid Vang Nyman med flera lanserar då sina visioner av nya, frigjorda barnindivider.¹⁵ Kriget får därmed än en gång rollen som omstötpande kraft.

Flyktingmottagandet av de finländska barnen byggde på en likhetsprincip. Parollen ”Finlands sak är vår” kapslade in denna tankegång, som bottnade i de århundraden av gemensam historia grannländerna hade bakom sig och de folkströmmar som genom tiderna rört sig över Östersjön.¹⁶ Svensk dags- och veckopress svämmade under krigsåren över av annonser som vädjade till svenska familjer att ta sig an ett flyktingbarn och öppna sina familjer för utsatta barn. Det är också via tidningsläsande som diskussionen och beslutet att ta emot ett flyktingbarn aktualiseras hos Stark och Wirsén. I vardagsrummet vid kvällsteet avhandlar Margaretas föräldrar frågan ytterst korthugget:

Pappa vänder blad i tidningen.

- Det är krig nu i öster.
- Ja, vad ska det bli av barnen där?
- En del får komma hit.

Mamma och pappa tittar på varandra. Och så nickar de. (Stark och Wirsén, *System från havet*, 2015, 8)

Den ovan citerade dialogburna bilderbokstexten är barskrapad. Återgivningen utgår från Margaretas perspektiv, där hon ligger halvsovande i rummet intill och lyssnar, särskilt i meningar som: ”Mamma och pappa tittar på varandra”. *System från havet* gestaltar på detta

sätt i både text och bild ett barnperspektiv som stämmer väl överens med de unga protagonisternas förståelsehorisont. Den visuella kronotopen fungerar som förmedlare av en tidsbild, som då fyrtiotalets mediekanaler närvarar i boken i form av dagspress. Även radion, som under krigsåren axlade en central roll som nyhetsförmedlare finns med, tidstypiskt nog i form av att Margaretas pappa utför gymnastiska övningar utgående från en radioutsändning, en aspekt som används för att understryka skillnaden mellan det krigsdrabbade Finland och mottagarlandet Sverige, där folkhälsa förmedlas inom ramen för folkhemmet i radioutsändningar.

NATION, FAMILJ OCH SYSKONSKAP

De allra flesta krigsbarnen kom från de fattigaste och mest utblottade bland arbetarklassen. Krigsbarnsberättelsen blir därför också ofta bärare av en klassproblematik. Stark och Wirsén skildrar initialt det goda finska arbetarhemmet i ett idylliskt sken där harmoni och samhörighet råder: "Himlen är blå med små vita molntussar. Humlorna brummar. Mellan träden fladdrar nytvättade lakan" (Stark & Wirsén, *System från havet*, 2015,1). Den finländska familjen befinner sig utomhus, pappan lagar punkteringen på en tidstypisk cykel, mamman hänger tvätt klädd i klackskor och själva huset centreras på uppslaget. Det som gestaltas är lugnet före stormen, det annalkande kriget.

Ett exempel på hur den historiska bilderboken riktar sig till samtidsläsaren är användningen av ett fotografi. Stark och Wirsén överbryggar nämligen också tidsavståndet genom humoristiska detaljer som att exempelvis låta den finländska mamman i inledningsscenen ta ett gruppfoto genom att rigga en kamera på en stol, trycka på självutlösaren för att sedan springa och ställa sig tillsammans med de andra familjemedlemmarna: "Le säger hon. Just som hon säger det knäpps kortet. – Bilden av den lyckliga familjen, skrattar hon.

Så är det på den östra sidan av havet." (Stark och Wirsén, *System från havet*, 2015, 3) Dagens läsare associerar osökt till dagens bildkultur där familjer tar fotografier tillsammans med mobiltelefoner. Sörensson beskriver vikten av familjefotografiet så här: "ett litet tummat fotografi som blir en ikon för Sirkka".¹⁷ Sirkkas finländska familj framstår genomgående som strävsam arbetarklass. De har ett harmoniskt kärnfamiljeliv med klart utstakade könsroller. Återkomsten till familjeidyllen i Finland är så gott som helt smärtfritt för Sirkka, vilket kan tyckas vara en harmonisering jämfört med historiska återgivningar av traumatiska återföreningsprocesser. Flickornas krigsvardag ser således inledningsvis diametralt olika ut.

Det svenska hemmet, som kan läsas som en kommentar till och gestaltning av fyrtiotalets folkhem, skildras med fler spänningar och sprickbildningar inom den mottagande kärnfamiljen. En spricka är det faktum att Sirkkas ankomst inte förklaras för Margareta. Margareta framstår som ett bortskämt folkhemsbarn. Hon tjarar om att få en egen hund och stjäla rentav en hund som står bunden utanför en affär.¹⁸ De välmenande föräldrarna beslutar sig för att lindra flickans ensamhet och hundlängtan genom att ta emot ett finländskt krigsbarn. Margaretas besvikelse är stor då hon och mamman hämtar Sirkka på en överlämningscentral. Närhet och solidaritet är ett krav Margaretas föräldrar ställer på sin dotter. De framstår som psykologiska då de bemöter flickans hundlängtan med ett hemlighållande som försvårar krigsbarnets inträde i familjen.

– Imorgon kommer en överraskning, säger mamma.

– Vadå?

– Sa vi det skulle det ju inte vara en överraskning, säger pappa. Men det är nån som du kan leka med.

– Och ta hand om, va?

– Ja, men du måste vara snäll, lova det.

- Jag lovar. Åh, vad ni är snälla.
- Hon ger pappa en kram när han böjer på knäna. Hon slickar honom i ansiktet och säger: vaff! (Stark och Wirsén 2015, 12).

Det är uppenbart att föräldrarnas hemlighet, krigsbarnet, kolliderar med Margaretas hundlängtan och att de inte gör något för att korrigera hennes förhoppningar eller för att förbereda henne på vad som komma ska. Det övergripande kravet på henne är däremot anpassning och välvilja, men utan att hon får ta del av bakgrunden till barnflyttningen och hjälpbehovet. Undanhållandet påminner om hur avskedet ofta såg ut då krigsbarn lämnades bort för transport, med mammor som inte förberedde barnen inför avskedet. Här finns inget av dagen barnsyn med öppenhet och informativa samtal, tvärtom pekar föräldrarnas förhållningssätt mot en hierarkisk barnsyn av snittet far och mor vet bäst. De vuxnas idé om broderfolk och systerlig värme är svår att genomföra utan gnissel. Margareta Sörensson menar i sin recension av *System från havet* att tanken om mänskligt systemskap ”landar illa i verklighetens 1940-tal, där Margareta dittills varit ensam om föräldrarnas uppmärksamhet och kärlek”.¹⁹ Detta är uttryckligen den aspekt som gör Stark och Wirséns bok dynamisk. Motivet att det påtvingade syskonskapet skaver noterat även Boëthius i flickböcker från 1940-talet.²⁰

System från havet gestaltar i första hand flickornas antagonism. Margareta vill inte ha Sirkka i sitt liv, hon önskade ju sig en hund. Sirkka å sin sida har bestämt sig för att inte tala, trots att hon behärskar värdlandets språk. Att Sirkka kan svenska är en aspekt som inte vidrörs närmare i boken. Har hon skolkunskaper eller har hon i själva verket tvåspråkig bakgrund? Vändpunkten i flickornas relation kommer då Sirkka till Margaretas förtjusning skojar med språket, då hon låtsas kunna svenska sämre än hon gör då fostermamman ställer henne en direkt fråga: ”Och så ska du få en

tröja som jag har stickat. En tröja. Kan du säga det Sirkka? TRÖJA. – Blöja.” (Stark och Wirsén, *System från havet*, 2015, 30). Sirkka har gett sken av att inte tala svenska och i motståndet mot den välmenande svenska mamman knyts ett samförståndets band mellan flickorna.

Havet framträder också i den avgörande uppgörelsen mellan flickorna i en episod krig Margaretas dockskåp. Dockskåpet är en flickleksak laddad med föreställningar om hur flickor förväntas vara. Det utgör ett hem i miniatyr och associerar ursprungligen till högre samhällsklasser och de leksaker som förekommit i burgna hem.²¹ Margareta utfärdar ett förbud: ”– Det här får du i alla fall inte peta på”, säger hon till intränglingen Sirkka som hon förväntas dela hem och rum med (Stark och Wirsén, *System från havet*, 2015, 21). Uppgörelsen är ett faktum då Sirkka välter dockhuset över ända. Dockskåphaveriet får nämligen uttrycka frustrationen över den krossade familjeidyllen i hemlandet och kontrasterar mot allt det som Margareta tar för givet. I händelsen samlas Sirkkas vanmakt över att vara den som flyttats och den som är traumatiserad av det överhängande hotet. Ångesten sammanfattas i ett enda ord skrivet med versaler: ”BOMBEN vill Sirkka säga. Det var bomben som kom från luften.” (Stark och Wirsén, *System från havet*, 2015, 25). Men hon säger inget utan välter bara omkull dockhuset.

Efter konfrontationen då allt i dockhemmet välts omkull går Sirkka ut på stranden och står och betraktar havet med ryggtavlan vänd mot läsaren i en återgivning av krigsbarnets hemlängtan i en bild med efterklang av romantikens målningar med starkt symbolvärde av vandrare som konfronteras med havets upproriskhet som i Caspar David Friedrichs *Vandrararen över dimhavet* (1818). I kontrast till övriga havsbilder vilar havet blågrått och blankt mot en ljus himmel och antyder därmed lugn och försoning. Havet och båten blir en sinnebild för Sirkkas längtan: ”Sirkka sitter på en klippa

och ser ut över havet. Det är inte långt från havet. Hon har varit här förut när de har haft picknick. Men hon får inte vara här själv. För här är vattnet djupt och hon kan inte simma. Ändå går hon hit. För här kan hon längta ifred. [...] Hon låter blicken bli som en båt som åker över havet till andra sidan.” (Stark och Wirsen 2016, 32)

Vid stranden utspelar sig också försonings-scenen mellan flickorna. Sirkka råkar tappa sitt kära familjefotografi som mamman tog med självutlösarfunktionen och där familjeidyllen fångats i vattnet, men det är den simkunniga Margareta som hämtar bilden ur vågorna. Efter den händelsen förmår Sirkka anförtro sig om bombardemang, barntransport och hemlängtan. Tillsammans tittar flickorna på familjefotografiet: ”Medan de gör det berättar hon om deras hus. Och bomben. Om cykeln och om båten som hon kom med. Och om sin mamma och pappa.” (Stark & Wirsen 2016, 33). Efteråt lär Margareta Sirkka att cykla och ger henne ett plåster som tapperhetsmedalj. Genom leken bearbetar flickorna krigsupplevelserna och närmar sig varandra.

Den sista bilden av havet presenteras då Sirkka står med sin svenska fosterfamilj på kajkanten för att åka tillbaka till sitt hemland. Skyarna som nu är mörkgrå över ett hav i olika blå schatteringar markerar den sorg och saknad som uppbrottet från fosterfamiljen i sin tur innebär. Sirkka skänker Margareta den tyghund vid namn Toivo, vilket betyder hopp, som hon haft med sig under hela sin resa. På slutet har Margareta inte bara tyghunden Toivo utan även en riktig hund som hon går med för att titta ut över det hav hennes syster från Finland kom från. Vid krigsslutet vilar havet lugnt och stilla. Nation, familj och påtvingat syskonskap är de trådar som tvinnas samman i berättelsen. Havet återkommer som sammanlänkande metonymi och som den fond mot vilken krigets händelser, som de upplevs av barn, utspelar sig.

DET UTELÄMNADES LOCKELSE

Frågan om hur krigsbarnsberättelsen laborerar med gestaltningen av havet tangerar en rad forskningsområden som förintelseforskning, traumaforskning och studier om den i barnlitteraturen dominerande konventionen att gestalta utsatta barn, men här koncentrerar jag mig på de visuella och verbala berättartekniska aspekterna. Det berättargrepp som realiseras i både ord och bild är att utelämna delar av berättelsen. Greppet kallas inramad tystnad, *framed silence*, och det är denna berättarteknik som undersöks här. Begreppet inramad tystnad, som Lydia Kokkola myntar i sin forskning om hur förintelsen berättas för barn handlar om ett tillvägagångssätt för att förmå gestalta traumatiska händelser, ofta för en ung målgrupp. Kokkola menar att tystnad och informationsluckor kan vara ett effektivt sätt att berätta om svåra händelser. Det rör sig inte om att bara utelämna något, tvärtom förutsätter greppet att läsaren blir varse att något förtigs och utelämnas i berättelsen. För att inramad tystnad ska uppstå i ett verk måste läsaren således uppmärksammas på detta.²² Att exakt sätta fingret på hur utelämningar markeras verbalt och visuellt är vanskligt, men en av markörerna jag visar på i min inledande analys av *Systemen från havet* är användningen av reduktion, metonymi samt negativt bildutrymme, det vill säga omgivande vita ytor. Dessutom utnyttjas skissartad visuell karaktärsteckning där personerna gestaltas med öppna konturer.

Även Ulf Stark arbetar med inramad tystnad i den verbala berättelsen eftersom han tonar ner händelserna, något som får sin pendang i Wirsens bildberättande. Bilderna återges återkommande i negativt bildutrymme med utbredda vita ytor. Gestalterna avbildas inte heller i sin helhet utan antyds, samtidigt som färgsättningen gärna flyter ut över konturerna, som även de är upplösta. Wirsens bildstil erbjuder på detta sätt ett utrymme för förhandling och tolkning och kan knytas till det

berättargrepp som inramad tystnad utgör. Hon väljer en luftig stil full av antydningar och stiliseringar. Genom valet av akvarell och tusch, där färgerna får flyta ut, uppstår ett metafiktivt lager i berättelsen. Tuschytornas och akvarellernas suddighet anknäver dessutom till minnets konstitution, till det upplevda som förträngs eller tynar bort. Wirsens val av teknik uppnår en liknande effekt som Veronica Leos val av pointillistisk stil där bilden i krigsbarnsberättelsen *Ekorrhögon* (1990) byggs upp av suddiga prickar, fläckar och stänk i en gestaltning av vad det jag-berättande barnet ser. Maria Lassen-Seger visar i sin läsning av jagperspektivet som berättargrepp i *Ekorrhögon* hur minnesfragment fungerar just genom collagemetod och distanseringseffekter.²³ Också Wirsens skissartade personteckning, som karaktäriseras av det oavslutade momentet, är i mångt och mycket en pendang till och en kommentar till hur minnet och återberättandet färgas av det upplevda.²⁴

Den implicita vuxenläsaren förväntas ha kunskap om krigsbarnstransporterna under andra världskriget och därmed lätt identifiera historiska omständigheter som kriget i öst och barntransporterna i mörker. Genrens dramaturgiska delar som avskedet, överfarten i tystnad och mörker, ankomsten, hygiensaneringen²⁵, anpassningen och återanpassningen är närmast oundvikliga, eftersom de tillhör genrens själva essens och utgör byggstenarna i berättelsen om krigsbarn. Lydia Kokkola bygger vidare på Ernestine Schlants resonemang kring *contour avoidance*, det vill säga en förutsättning att bara den som har kunskap om ämnet kan upptäcka vad som fattas.²⁶ Kokkola hävdar att själva utelämnandet i sig utgör ett berättargrepp med stark känslöappell. Utelämnandet handlar således inte om att vilseleda, tvärtom används tystnaden i både visuell och verbal narration som ett skyddande filter mot ett skrärande material.²⁷

I *System från havet* i belyser begreppet inra-

mad tystnad hur gestaltningen av den mörka och hotfulla Östersjön fungerar metonymiskt som en bild av krig och flykt, där havet simultant utgör flyktmöjlighet och hot. Greppen som används är reduktion, nedtoning, inramning, utelämnning och att underförstå. Kritikern Pia Huss noterar de underskrivade greppen i både verbal och visuell stil i sin recension av *System från havet*:

När Stark och Wirsen klipper en bit ur historien håller de något igen sina respektive temperament. Ulf Starks text löper innerlig och varm, men utan de Starkska knorrar som annars får skeenden att blomma. Stina Wirsens illustrationer stillnar när de i sina dansande linjer underordnar sig fyrtytalets formspråk. Flickornas rosetter och stickekofter, den bulliga radioapparaten och de vuxnas brungrå ytterrockar.²⁸

Huss menar rentav att Wirsens formspråk andas tidstypiskhet. Detta stöds av klädsel, frisyre, hårrosetter, stickade kofter och heminredning som markerar tidsperioden. Här kan tilläggas att exempelvis färgvalet på de stickade koftorna, senapsgul, också markeras genom bokens senapsgula linnerygg, en detalj som återigen återkopplar till fyrtytalets färg- och formspråk.

Till det som omges av en inramad tystnad hör förutom barnets ångest och lidande i krigsvardagen i form av gestaltningarna av havet också konkreta realiteter som exempelvis ransoneringskort och mörkläggningsgardiner som historiskt sett förekom i Sverige, men utelämnas i berättelsen. Markeringen av det utelämnade sker subtilt, men framkallas bland annat av att en del krigsassocierade fenomen och föremål inkluderas, vilket indirekt pekar mot frånvaron av andra. I enlighet med begreppet inramad tystnad är det uttryckligen det bortlämnade, här särskilt den uppsjö av

vardagsdetaljer som förknippas med krigstiden som är relevant. Genom att sovra bland tidsmarkörerna förstärks nämligen koncentrationen på själva barnflyttningen.

Adresslappen runt halsen är den markör som starkast förankrar berättelsen om ensamkommande Sirkka i krigstiden, eftersom adresslapparna kommit att tillhöra den ikoniska bilden av det finländska krigsbarnet. Också adresslappen fungerar metonymiskt. Att adresslappen har valts som övergripande markör för kriget och mångfaldigas på de uppslag som gestaltar den skärrade och gråtande gruppen av barn som i mörker och tystnad genomlever överfarten över Östersjön understryker därmed krigsbarnets utsatthet. Övriga krigsrelaterade detaljer tonas tvärtom ner för att inte inkräkta på bokens huvudärende.

Överlag fungerar de utvalda krigsmarkörerna metonymiskt i boken. Ett exempel på frekvens är att Wirsén endast en gång gestaltar bombplan. Hennes bild påminner i hög grad om de autentiska barnteckningar som finns bevarade från krigstiden. Svenska Litteratursällskapets bok *Krigets barn* presenterar sådant bevarat material (barnteckningar, skoluppsatser och brev) som ingår i sällskapets arkiv.²⁹ Genom den bildmässiga anknytningen till barnteckningar kan den visuella dramaturgin sägas representera ett barnnära perspektiv i sin gestaltning av kriget. Wirsén använder sig därutöver av en realismeffekt eftersom hon skapar ett collage där hon infogar ett fotografi av ett bombplan, vilket förstärker anknytningen till en påtaglig och konkret krigsverklighet. *Systemen från havet* är en uppenbart stiliserad berättelse där krigstraumat, barnflyttningen, berättas genom reducerande grepp som utelämnning, metonymi och inramad tystnad, allt för att skona barnläsaren.

BILDERBOK PÅ HISTORISK GRUND

Norska Nasjonalbibliotekets temanummer "På flukt, på vent, på eventyr? Om krige i barne- og ungdomslitteratur" till minne av Kari Skjønberg, som var en föregångare då det gällde att undersöka tematiken barn och krig, ringar väl in de beståndsdelar som krigsbarnsberättelsen innehåller: flykt, väntan och även ett spänningsmoment.³⁰ Anna Karlskov Skyggebjerg understryker i volymen andra världskrigets framskjutna position i västvärldens kollektiva medvetna, som en historisk kärnhändelse som



gett upphov till en minneskultur såväl som till otaliga skönlitterära gestaltningar.³¹ Skyggebjerg menar att grundberättelsens dramaturgi med de byggstenar som tidigare nämnts då det gäller tematiken barn i krig är lätt identifierbar. Tendensen i senare tiders danska barnlitteratur är ändå att utprova nya vägar att berätta om kriget, där distanseringseffekterna är fler. Till distanseringseffekterna kan inramad tystnad direkt räknas. Elina Druker undersöker i en kommande artikel hur miniatyren använts i berättelser om flykt som distanseringseffekt

bland annat i finlandssvenska Solveig von Schoultz *Nalleresan* (1944) med illustrationer av Tove Jansson.³² Just att göra gestalterna små understryker deras situation i en osäker värld då deras litenhet konkretiseras och den förändrade synvinkeln blir därmed ett grepp för att föra fram ett nytt perspektiv.

Att de finländska barnen är vita barn på flykt är ett faktum som inverkar på mottagandet. *Systemen från havet* bemöter dagens flyktingfråga genom att barnet på flykt är ett nordiskt, vitt barn. I ljuset av dagens flyktingströmmar

Hon ger Sirkka en kram.

När tanten med armbindeln säger att de måste gå,
vänder mamma sig bort ett ögonblick. Så ger
hon Sirkka sin näsduk. Den är fuktig.

–Om du behöver snyta dej, säger hon. Kom
ihåg att vara snäll och prata deras språk.

Mamma ser efter hennes röda rosett.



där de som flyr oftast har en annan hudfärg, är de här flickorna extremt ljusa. Detta fokus på vithet tjänar till att förmedla vetskapen om att också i de nordiska länderna har barn tvingats på flykt för inte allt för länge sedan, vilket är en vädjan till solidaritet. Den historiska barnberättelsen betecknas därmed av att den fungerar som en projektionsyta för författarens samtidsförståelse. Att Stark och Wirsén, väljer att berätta om barn på flykt är ingen slump. Tvärtom är tematiken en av samtidens mest brännande och genom att placera en aktuell tematik på distans undviker de att begränsa sig till dagsaktualiteter. Boken tillägnas på efter-sättsbladet "alla barn, nu och då, som tvingas lämna sina familjer. Den här boken är tillägnad er". Dedikationen flankeras av flickorna Sirkka och Margareta, som står hand i hand iförda tidstypiska rosetter och hemstickade kofter, som en sinnebild av ett medmänsklig-hetens systemskap. Dedikationen tjänar som läsanvisning för den historiska bilderbokens kontaktytor till dagsaktuell politik. Att Stina Wirsén kom i skottgluggen för en debatt om hur ett mörkhyat barn kan gestaltas i bild åren före *System från havet* är förstås också en aspekt som spelar in i sammanhanget.³³

Den historiska barnboken betecknas av att den deltar i en dubbel diskurs i egenskap av fiktiv text och genom att ha ett innehåll med bäring utanför litteraturen.³⁴ Det är således en historiskt referentiell potential som närvarar vid läsningen av skönlitteratur. *Conradictio in adjecto*, självmotsägande utsaga, uppstår enligt Skyggebjerg eftersom historisk fiktion spetsar till det faktum, som historikern Hayden White påpekat, att en dramaturgisk tillrättaläggning och en subjektiv synvinkel alltid formar framställningen av historiska skeenden.³⁵ Detta gäller för *System från havet* där Stark och Wirsén skapar en verbal och visuell kronotop genom att förtäta skildringen av krigets tid och rum både i text och i bild. Krigsårens barntransporter betraktas på individnivå, samtidigt som barnets

position i berättelsen anknyter till mänsklig utsatthet under krig överlag. Perspektivet är ständigt flickornas krigsupplevelser. Genom de anspelningar på krigstiden under 1940-talet som tas i bruk är *System från havet* en historisk bilderbok. Samtidigt överskrids genrebeteckningen då berättelsen i själva verket aktiverar fler samtidiga tidsplan eftersom dagens läsare sannolikt associerar till dagens barn på flykt, vilket är en av genrens grundpremiss.

En del av krigsbarnlitteraturen karakteriserar Ulf Boëthius som debattinlägg i flyktingfrågan. Exempelvis gäller detta Veronica Leos självbiografiska bilderbok om tiden som krigsbarn, *Ekorrgögon*.³⁶ Leos bok är en personlig berättelse om ett konstnärskap i vardande, som gestaltar en flickas blick på sin omvärld, något som Maria Lassén-Seger poängterat att uttrycks genom ett genomfört visuellt jagperspektiv i bilderna.³⁷ Inte desto mindre är det möjligt att som Boëthius anföra bilderboken till pågående flyktingdebatt, det ena utesluter nämligen inte det andra. Stark och Wirséns bilderbok kan på motsvarande premisser uppfattas som ett inlägg i den pågående debatten om flyktingkrisen, som en plädering för systemskap på historisk grund. Jag väljer att kalla den relation som gestaltas och som på ett symboliskt plan understryks i berättelsen uttryckligen för ett systemskap. Det gör jag i samklang med litteraturkritiker Margareta Sörensson som i en recension av *System från havet* tar fasta just på begreppet systemskap. Hon visar på nämligen begreppets anknytning till en solidaritetsidé som omsattes under krigstiden, där den bärande tanken är att mänskligheten är en sammanhörande syskonskara. Sörensson kommenterar hur slagordet om frihet, jämlikhet och broderskap hemmahörande i franska revolutionen av den tyska feministiska språkvetaren Luise Pusch kommit att modifieras till att alla människor är systrar, "Alle menschen sind schwestern", en tanke som går igen i den aktuella bilderboken.³⁸ Med

sin genusinfärgning av syskonskapstanken vill Pusch blottlägga de maktstrukturer som den könsbestämde termen broderskap implicerar. Systerskapet som mänsklig angelägenhet och flickan som representant för krigshändelser är ett radikalt kliv på väg mot en normtjänning där också flickor figurerar som representanter för något utöver själva flickskapet, nämligen mänsklighet. Mänsklighet är den tankefigur som dessutom allra skarpast är under attack i det extrema tillståndet kriget utgör. En appell om medmänsklighet finns därmed inbakad i koncentrationen på just sisterskap.

BILDERBOKENS SAMTIDSAPPELL

Ulf Stark och Stina Wirséns skildring av ett finländskt krigsbarn är en berättelse om en farlig resa över Östersjön. Havet utnyttjas som dramaturgiskt medel i berättelsen. I den visuella berättelsen används havet metonymiskt som en bild för barnets oro och ångest över de traumatiska krigshändelserna under andra världskriget barntransporter mellan Finland och Sverige. Överlag fungerar reduktion, me-

tonymi och utelämnande som grepp i gestaltningen av krigsbarnets situation exempelvis får adresslappen beteckna krigsbarnsverkligheten. I egenskap av historisk bilderboksberättelse pekar berättelsen simultant i två riktningar. Dels som ett inlägg i nutidens brännande politiska fråga gällande humanitärt bistånd och flyktingströmmar, dels gestaltas ett historiskt skeende ur barnets perspektiv där individens och familjens realiteter visar på barntransporterna som en bricka i ett politiskt spel där krigstidens censur och propaganda också spelar in. I bilderboksberättandet länkas individen till familjen, familjen till fosterlandet och krigspolitikerna i en lager på lager formation, där flickornas perspektiv ställs i förgrunden. Det genomgående greppet som används är inramad tystnad, vilket stämmer överens med de berättarstrategier Kokkola har noterat i förintelslitteratur riktad till barn. Effekten av att det är vita barn som gestaltas ska inte heller underskattas, eftersom det i sig är en appell om sisterskap över konstlade nationsgränser, en sisterskaps poetik.

1. *65,3 miljoner på flykt i världen*, <https://sverigeforunhcr.se/blogg/653-miljoner-pa-flykt-i-varlden-fler-an-nagonsin-tidigare>. UNHCR, FN:s flyktingorgan. Hämtad 27.9. 2016. <https://unicef.se/fakta/barn-pa-flykt>. Hämtad 22.11.2016
2. Enligt Migrationsverket rör det sig i oktober 2016 om över 27 000 ensamkommande barn som för närvarande är inskrivna som asylsökande i Sverige. <http://www.migrationsverket.se/download/18.2d998ffc151ac38715915be4/1474031920048/10+Aktuellt+om+oktober+2016.pdf> Hämtad 11.10.2016
3. Marina Michaelidou-Kadi & Daniela Stramatiadi, *Sabellas röda klänning*, Stockholm: Bokförlaget Mirando, 2015, Viveka Sjögren, *Om du skulle fråga Micha*, Göteborg: Kabusa, 2015, Pija Lindenbaum, *Pudlar och Pommes*, Stockholm: Lilla Piratförlaget, 2016,
4. Kirsten Boie & Jan Birck, *Allt blir säkert bra igen*, Stockholm: Lilla Piratförlaget, 2016. Åsa Warnqvist, ”Jag fick en ny nalle. Jag fick ett nytt land.’ Skildringar av flykt från krig i svenska bilderböcker 2014–2016” i *TFL* 2016:3-4, diskuterar denna trend i termer av hem, hemlöshet och mobilitet.
4. Janne Teller *Hvis der var krig i Norden*, Köpenhamn: Dansk lærerforening, 2002. På svenska *Om det var krig i Norden*, Stockholm: Lilla Piratförlaget, 2012.
5. Se Elina Druker ”Berättelser om flykt. Miniatyren som samhällskritik” i Maria Andersson & Elina Druker (red.), *Mångkulturell barn- och ungdomslitteratur*, Lund: Studentlitteratur, [2017].
6. Ulf Stark & Stina Wirsén, *System från havet*, Stockholm: BonnierCarlsen, 2015. Hädanefter hänvisas till detta verk i brödtexten.

7. Exempelvis har den ikoniska bilden på den syriska treåringen Aylan Kurdi som drunknad flöt i land på en strand i Medelhavet och som publicerades 2 september 2015 väckt debatt och reaktioner inom många områden, inklusive konstvärlden.
8. Sandra Beckett, *Crossover Picturebooks. A Genre for All Ages*, New York: Routledge, 2012.
9. Nelli Laitinen & Pia Lindholm, *Krigets barn. I Finland – till Sverige*, Helsingfors & Stockholm: Svenska Litteratursällskapet i Finland & Bokförlaget Atlantis, 2014.
10. Erik Carlqvist, *Solidaritet på prov. Finlands-hjälp under vinterkriget*, Stockholm: Allmänna förlaget, 1971, s. 16f.
11. Pertti Kavén, *70 000 små öden. Finlands krigsbarn*, Ojalampi: Sahlgren, 2004, s. 198. Se även *Krigsbarnen. Förväntningar och verklighet 2011*, en svensk översättning av Kavéns doktorsavhandlingen *Sotalapset. Toiveet ja todellisuus*, Helsingfors: Minerva, 2011.
12. *Ibid.*, s. 87ff
13. Ulf Boëthius, ”Hemma längtar jag bort, borta längtar jag hem”. Andra världskrigets finska krigsbarn i svensk barn- och ungdomslitteratur”, i *Barnboken* 2010:1, s. 17–32. Marita Rajalin, ”Då allt blev annorlunda. Om krigskildringar i den finlandssvenska barn- och ungdomslitteraturen”, i *Osnimanni* 2009:3, s. 21–26, är en annan artikel som behandlar tematiken.
14. Boëthius 2010, s. 18
15. Krigsbarnstematiken berättas ändå initialt i den könssegregerade flick- och pojkbokens form, och Ulf Boëthius 2010 konstaterar att krigsbarnstematiken har varit en angelägenhet främst för kvinnliga författare som gestaltat flickor under kriget.
16. Mikael Byström, *En broder, gäst och parasit. Uppfattningar och föreställningar om utlänningar, flyktingar och flyktingpolitik i svensk offentlig debatt 1942–1947*, Stockholm: Stockholms universitet, 2006, s. 24f., beskriver att det var annorlunda för de judiska flyktingbarn som ville komma till Sverige.
17. Margaretha Sörensson, ”Syskon på flykt över det stora havet”, i *Expressen* 15.08.2016
18. Motivet är en hommage till Barbro Lindgren och Eva Eriksson och deras berömda gestaltning av Vilda bebins hundlängtan i *Vilda bebins får en hund*, Stockholm: Rabén & Sjögren, 1985, och är också en tematik som Ulf Stark återkommer till i sina verk.
19. Sörensson 2016
20. Boëthius 2004, 24.
21. Vivi Edström, ”Fångenskapssymboler i ungdomsboken”, i Kristin Hallberg (red.), *Läs mig – sluka mig!*, Stockholm: Natur & Kultur, 1998, s. 181–210.
22. Lydia Kokkola, *Representing the Holocaust in Children's Literature*, New York & London: Routledge, 2003, s. 25
23. Maria Lassén-Seger, ”Bilderbokens jag i text och bild. Veronica Leos ekorrögon”, *Horisont* 2010/1, s. 26.
24. Tzina Kalogirou & Vasso Economopoulou, ”Questioning Identities through War. Representations of Victimized Children for Young Readers”, i Åse Marie Ommundsen (red.), *Looking Out and Looking In. National Identity in Picturebooks of the New Millennium*, Oslo: Novus Press 2013.
25. Hygiensaneringen utelämnas av Stark och Wirsén och kan därmed tillskrivas greppet inramad tystnad medan exempelvis Solveig von Schoultz & Tove Janssons, *Nalleresan*, gestaltar processen.
26. Ernestine Schlant, *The Language of Silence. West German Literature and the Holocaust*, New York: Routledge, 1999; Kokkola 2003, s. 25; Schlant 1999.
27. Kokkola 2003, s. 26.
28. Pia Huss, ”Stilla omfamningar för alla som tvingas lämna sina familjer”, i *Dagens Nyheter* 02.02.2015.
29. Laitinen & Lindholm 2014.
30. Anne Kristin Lande & Sofie Arneberg (red.), *På flukt, på vent, på eventyr? Om krige i barne- og ungdomsliteratur*, Oslo: Nasjonalbiblioteket, 2015, file:///C:/Users/Linda%20Pfister/Downloads/7355 Hämtad 11.10.2016.
31. Anna Karlskov Skyggebjerg, ”Historieformidling og fiktion. Contradictio in adjecto”, i Anne Kristin Lande & Sofie Arneberg (red.), *På flukt, på vent, på eventyr? Om krige i barne- og ungdomsliteratur*, Oslo: Nasjonalbiblioteket,

- 2015, s. 9, file:///C:/Users/Linda%20Pfister/Downloads/7355. Hämtad 11.10.2016; Hayden White, *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth Century Europe*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1993.
32. Drucker [2017].
33. Mia Österlund "Att formge en flicka. Flickskapets transformationer hos Pija Lindenbaum och Stina Wirsen", i Eva Söderberg, Mia Österlund & Bodil Formark (red.), *Flicktion. Perspektiv på flickan i fiktionen*, Malmö: Universus Academic Press, 2013, s. 168–187. Margaretha Rönnerberg, "Lilla hjärtat är en mullvad!" – *Nä, en penguin!* En studie av kontroversen kring Stina Wirsen's filmfigur, Visby: Filmförlaget, 2013.
34. Skyggebjerg 2015, 9.
35. White 1993, s. 9.
36. Veronica Leo, *Ekorögon*, Stockholm: Natur & Kultur, Stockholm, 1990. Maria Lassén-Seger, 2010, konstaterar att Leo löser dilemmat med barnläsarens förmodade okunskap kring krigshändelserna med ett efterord i ord och bild som i korta meningar berättar om krigsbarnsupplevelserna. Det finns samband på detaljnivå mellan *Ekorögon* och *System från havet*, exempelvis genom den ekorre som finns på försättsbladet till Stark och Wirsen's bok som kan läsas i relation till ekorren i *Ekorögon* som beskrivs som "väktare mot allt det hemska där ute och dess blick kan ge det otrygga magiskt sken."
37. Lassén-Seger 2010.
38. Sörensson 2016; Luise Pusch, *Alle Menschen werden Schwestern. Feministische Sprachkritik*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990.

SUMMARY

United and Divided by the Baltic Sea: Framed Silence in the Depiction of Finnish War Children during the Second World War

Set in the 1940s, during the Second World War, Ulf Stark and Stina Wirsen's picturebook *System från havet* (*The Sister from the Sea*, 2015) uses the Baltic Sea as a central referent in the story of a Finnish girl evacuee sent off to Sweden. Drawing on Lydia Kokkola's theory of "framed silence" in the narration of traumatic war memories for children, this article investigates how the wordless depiction of the Baltic Sea functions as a metonym for a child's war experience. Wirsen's reductive visual style makes use of contour, negative space and space in order to frame the silent parts of the narration considered too traumatic to reiterate to a young audience.

The concept of "framed silence" traces absences and reductions in the narration, and seeks to discover the meaning of what is left out or told via metonymy. In this article, I argue that Stark and Wirsen's picturebook encapsulates an implied story about the most extensive evacuation of children during wartime in European history. The war-child genre is contextualized within the framework of this historical picturebook, but the narrative also alludes to contemporary issues, such as European migration and refugee crises.

Keywords: war children, the Baltic Sea, framed silence, Ulf Stark, Stina Wirsen.

ÅSA WARNQVIST

”JAG FICK EN NY NALLE. JAG FICK ETT NYTT LAND.”

Skildringar av flykt från krig i svenska bilderböcker 2014–2016

Sirkka står tillsammans med en massa andra barn i ett stort rum på båten. De är på väg till väster. Där utanför är havet. De kan inte se det. Men de känner det, för det gungar.

(Ur *System från havet* av Ulf Stark och Stina Wirsén)

Under andra världskriget skickades 70 000 finska krigsbarn till Sverige. Likt Sirkka i Ulf Starks och Stina Wirséns bilderbok *System från havet* (2015), som skildrar just ett av dessa barns öden, färdades de i båt över Östersjön mot en okänd tillvaro i en svensk familj tills kriget var över. Denna kollektiva massförflyttning av barn undan kriget genererade en rad barn- och ungdomsböcker där krigsbarnens upplevelser gestaltades.¹

Flykten är ett vanligt motiv i barn- och ungdomslitteraturen, inte minst inom fantastiken och deckargenren. Skildringar av flykt som kan kopplas konkret eller symboliskt till en krigs-tematik är inte lika vanligt, men tenderar att öka i utgivningen när det finns en reell motsvarighet i verkligheten, vilket har varit fallet på senare år då en ny våg av människor på flykt har satt prägel på vår samtid. Mer än 60 miljoner människor har de senaste åren befunnit sig på flykt i världen och under 2015 sökte mer än 160 000 av dem asyl i Sverige. Denna flykting-

våg har satt spår i den svenska utgivningen av barn- och ungdomslitteraturen.² Antalet verk för barn och unga där flykt, flyktingars vardag och mottagande skildras har successivt ökat de tre senaste åren. Särskilt gäller det utgivningen av verk för små barn.

Mot bakgrund av ökningen undersöks i denna artikel hur erfarenheter av flykt skildras i den samtida svenska bilderboken, med fokus på det narrativa grundmönster som är återkommande i dessa verk och hur upphovspersonerna hanterar flykten från kriget som trauma. Berättarmönstret har sin utgångspunkt i familjers flykt från sina hem och deras etablerande i mottagarlandet, vilket motiverar en närmare granskning av vilka föreställningar kring hem, hemlöshet och familj som verken förmedlar. Artikeln hämtar därmed sin teoretiska fördjupning från forskning kring hem, hemlöshet och mobila gestalter. Utgångspunkten för analysen är 17 bilderböcker, både översatta och svenska original, som har utkommit i Sverige under åren 2014–2016 och i vilka jag vid genomgång av den totala utgivningen av bilderböcker har identifierat en tematik kopplad till flykt från krig. Den absoluta majoriteten, elva stycken, har utkommit under 2016.³

Tidigare forskning kring skildringar av flykt från krig i den svenska utgivningen finns det

inte mycket av. Staffan Thorsons avhandling *Barnbokens invandrare. En motivstudie i svensk barn- och ungdomslitteratur 1945–1980* (1987) tar upp en del verk med flykttematik, men fokus ligger på skildringar av invandrarens situation. Den intresserade är hänvisad till enstaka artiklar och antologibidrag, varav den med tydligast fokus på flykt och krig är Ulf Boëthius artikel från 2010, som tar upp just barn- och ungdomslitterära skildringar av de finska krigsbarnens upplevelser under andra världskriget. Även Elina Drukers bidrag i antologin *Mångkulturell barn- och ungdomslitteratur. Analyser* (2017) har beröringspunkter med detta. Druker undersöker miniatyrfigurens potential för samhällskritik i fyra bilderböcker utgivna 1944–2005 där flykt och hemlöshet står i fokus, dock inte enbart flykt från krig. De senaste årens svenska utgivning som har tagit intryck av den pågående flyktingkrisen diskuteras endast i ett par sammanhang, dels i Mia Österlunds analys av Starks och Wirséns *Systemen från havet* i detta nummer av *TFL*, dels i en kandidatuppsats av Linda Pfister från 2016. Pfister tar upp tre bilderböcker, men uppsatsen har språkvetenskapligt fokus och är inriktad på multimodal språkanalys, vilket gör den mindre intressant för mina syften här.⁴

FRÅN KRIG TILL TRYGGHET: ÖVERGRIPANDE NARRATIVA MÖNSTER

Ulf Boëthius har i sin studie av skildringarna av de finska krigsbarnen konstaterat att de har en uppsättning gemensamma teman och, framför allt, en gemensam grundberättelse. Denna kan delas in i två delar, där den första spänner över livet i Finland och upplevelsen av kriget, separationen från föräldrarna, resan till Sverige, mötet med fosterfamiljen och integrationen i Sverige. I den andra delen skildras återvändandet till Finland, försöket till återanpassning och slutligen antingen en integration i den finska familjen eller ett återvändande till fosterfamiljen i Sverige.⁵

Denna grundberättelse ligger nära det mönster som huvuddelen av de flyktskildringar som studeras här följer. Den yttre handlingen kretsar i majoriteten av dessa verk kring resan från oron i det krigsdrabbade landet till etableringen och tryggheten i mottagarlandet. Elva av bilderböckerna följer detta mönster och ytterligare flera ligger mycket nära. Majoriteten skildrar en enskild familjs flykt, en flykt som vanligen går över havet. Verk som följer detta mönster är exempelvis Mia Hellquist Forss *Flykten – en bok om att tvingas lämna allt* (2014), Marina Michaelidou-Kadis och Daniela Stamatiadis *Sabelles röda klänning* (2015), Kirsten Boies och Jan Bircks *Allt blir säkert bra igen* (2016) och Johanna Sandbergs och Torsten Larssons *Flykten* (2016).⁶ Dessa fyra verk skildrar människors flykt, men persongalleriet kan även utgöras av förmänskligade djur. I Fredrik Kellins *Flyktfåglarna som inte kunde flyga* (2016), Pija Lindenbaums *Pudlar och pommies* (2016) och Henrik Wallnäs och Matilda Rutas *Åka buss* (2016) hittar vi samma grundmönster, men persongalleriet består av fåglar, hundar respektive katter.⁷ Då antropomorfa djurgestalter ofta används för att gestalta allvarliga existentiella frågor i barnlitteraturen är det inte förvånande att vi finner dem också här.⁸ I ett fall, Viveka Sjögrens *Om du skulle fråga Micha* (2015), skildras personerna i boken som saxar, vilket kan tolkas som en önskan från upphovspersonens sida att symboliskt förstärka den söndertrasade tillvaro som kriget för med sig.⁹

Platsen är av stor betydelse i dessa skildringar, men både när det gäller det krigsdrabbade landet och mottagarlandet är platsen vanligen ospecifik. Möjligen beror detta på att de allra flesta bilderböcker som tar upp temat krig riktas till barn i åldern 3–6 år. Det finns en tydlig tendens i materialet att eftersträva allmängiltighet, sannolikt för att göra flykten begriplig för denna ålderskategori, varför angivelsen av en konkret krigsplats blir mindre relevant. Platsangivelser är däremot vanligare i flyktskildringar för äldre

barn och ungdomar. Det enda av ovan nämnda verk där platser anges, *Allt blir säkert bra igen*, är också marknadsförd mot ålderskategorin 6–9 år. Bilderboken baseras på den sanna berättelsen om hur tioåriga Rahaf och hennes familj flyr från Homs i Syrien till Tyskland.

Platsen kan också tydliggöras indirekt genom paratexter och detaljer i bilderna, vilket sker i Ilon Wiklands och Rose Lagercrantz' återutgivna *Den långa, långa resan* (1995, 2015) och Ulf Starks och Stina Wirséns *Systemen från havet* (2015).¹⁰ Båda är historiska skildringar som utspelas under andra världskriget och de enda i materialet, förutom Annika Thors och Maria Jönssons *Flickan från långt borta* (2014) som jag återkommer till nedan, som skildrar ett ensamkommande flyktingbarn. *Den långa, långa resan* har en självbiografisk utgångspunkt; Wikland skildrar sin egen flykt som barn från Estland till Sverige under kriget. Stark och Wirsén skildrar som ovan nämnts ett finskt krigsbarn som kommer till Sverige och sedan återvänder hem till sin finska familj. Bilderboken skiljer ut sig i materialet såtillvida att det är det enda verket där den som har flytt återvänder till sitt hemland.

Även om flykten från krig till mottagarland är det mest framträdande narrativa mönstret finns det vissa verk som har fokus endast på en del av denna process. Ett par titlar, *Det flygande tältet. Drömmar från ett flyktingläger* (2016) av Rania Issa och Sawzan Nourallah och *Fyra fötter, två sandaler* (2016) av Karen Lynn Williams, Khadra Mohammed och Doug Chayka, utspelas helt och hållet i flyktingläger och skildrar således ett utsnitt ur flyktupplevelsen genom att de börjar efter att flykten har påbörjats och slutar innan en etablering i ett mottagarland har skett. Även Francesca Sannas *Flykten* (2016) slutar innan mamman och hennes två barn når fram till det land som är deras mål. Sanna lämnar dem på tåget med en förhoppning om att de ska hitta ett nytt hem där de kan känna sig trygga och "börja om på nytt".¹¹

I materialet finns också verk som knyter an till en flykttematik mer bildligt än bokstavligt. Kriget är inte explicit närvarande i Annika Thors och Maria Jönssons *Flickan från långt borta* (2014) och Lena Arros och Emma Gimbergssons *Mille och den stora stormen* (2016), men båda handlar om mottagandet av en person som kommer någon annanstans ifrån och det ligger således nära till hands att tolka in en flykttematik. I *Mille och den stora stormen* är det en storm som orsakar att Mille ger sig iväg på flykt, vilken också kan tolkas symboliskt som en bild för kriget.

En liknande utgångspunkt finns i Pija Lindenbaums redan nämnda *Pudlar och pommes*, där levnadsvillkoren som leder fram till flykten primärt förändras av en torka, men där även en krigshandling antyds genom att "[n]ån har slängt en stor bumling i poolen så att den har spruckit". Också detta verk har i första hand fokus på mottagandet i det nya landet som hundarna kommer till, och främlingsfientlighet är här ett tydligare tema än i Thors och Jönssons och Arros och Gimbergssons verk. Lindenbaum tar upp integrationsproblemet genom "dumma pudelns" motvilja mot att dela med sig och att välkomna de hundar som flytt in i pudlarnas gemenskap. Mottagande och främlingsfientlighet står i centrum även i Lasse Anrells och Anna-Karin Garhamns *Vi och dom andra* (2016). Denna bilderbok utspelas på en balkong där två blåmesar och deras vänner huserar. Det uppstår en konflikt i gruppen när en skock lilafåglar vill söka skydd hos dem undan en hagelstorm.¹²

Ett annat verk som helt utspelas i mottagarlandet är Rose Lagercrantz' och Tord Nygrens *Hemlig* (2016), som skildrar en flickas tillvaro som illegal och gömd flykting. Vanligen är det den väpnade konflikten som underförstått är orsaken till att huvudpersonerna och deras familjer flyr sina hemländer, men i *Hemlig* är förklaringen specificerad med att pappan, som fortfarande befinner sig i hemlandet, har

”skrivit något som var förbjudet” och hamnat i fängelse. Denna bilderbok skiljer också ut sig genom att den inom fiktionsramen inte skildrar flykten *till* mottagarlandet, men däremot en flykt *i* mottagarlandet. Också här sker flykten över vatten. Protagonisten Mariam och hennes mamma flyr till en ö efter att de har fått sitt utvisningsbeslut. Där bor de hos en kvinna vid namn Kerstin.¹³

Som genomgången här visar är ett grundläggande motiv i skildringarna av flykt från krig att tvingas lämna sitt hem och sitt hemland för att bygga upp en ny tillvaro någon annanstans. Hemmet och hemlösheten är således centrala teman i denna kategori verk. I det följande diskuterar jag därför flyktskildringarna utifrån teoretiska perspektiv på just hem och hemlöshet i barn- och ungdomslitteraturen.

HEM OCH HEMLÖSHET SOM TEORETISK INGÅNG

Mavis Reimer är en av de ledande forskarna internationellt som har studerat hur hem och hemlöshet gestaltas i barn- och ungdomslitteraturen. Hem, menar Reimer, är så centralt i barn- och ungdomslitteraturen att det påverkar även den akademiska diskussionen om den:

”Home” is an auratic term in children’s literature generally. The primary setting of children’s books typically is the dwelling in which the protagonist lives, usually with members of her or his family. Narrative adventures and misadventures that take a child away from home often are resolved with the child’s return to it, so that theorists of children’s literature sometimes use ”home” to describe the full narrative closure of conventional texts for children [...].¹⁴

Som Reimer påpekar utgår barnlitteraturens grundläggande berättarmönster från hemmet. Det har sin utgångspunkt i folksagan och har, bland annat av Vivi Edström och Maria Nikolajeva, sammanfattats i den progressiva struk-

turen hem–uppbrott–äventyr–hemkomst.¹⁵ Det kan också sammanfattas i den kortare varianten hem–bort–(nytt) hem, som tydligare markerar att det hem som protagonisten slutligen kommer till kan vara det ursprungliga, men också ett annat. Fortsättningsvis kommer jag att hänvisa till denna förkortade variant, som bättre stämmer in på det material jag här ägnar mig åt.

Orsaken till att protagonisten lämnar sitt hem är en annan i krigsrelaterade flyktskildringar än vad som har varit gängse i barnlitteraturen. Maria Nikolajeva menar att hemmet i barnlitteraturen generellt ”erbjuder en trygghet, men hjälten måste ge sig iväg, för hemma händer det ingenting. Borta är det spännande, men farligt, och då måste hjälten återvända hem, ofta efter att ha förvärvat skatter eller nya kunskaper.”¹⁶ I flyktskildringarna händer det tvärtom mycket hemma, och schemat är det direkt motsatta. Kriget tvingar protagonistens familj på flykt, och det sker en rörelse från den spänning och kaos som präglar utgångsläget i hemlandet till det lugn och ro som tillvaron i det nya landet erbjuder. Men även om flyktskildringarna följer ett annat orsaksschema är den grundläggande narrativa strukturen hem–bort–(nytt) hem densamma som för barn- och ungdomslitteraturen i övrigt.

När det gäller barn- och ungdomslitteraturen i stort ser vi en tendens till att författare i allt högre grad söker förnya barnboken genom att utmana den narrativa grundstrukturen. Den svenska bilderboken har de senaste åren genomgått en konstnärlig förnyelse som även har påverkat berättarstrukturer och tematik. Dagens bilderbok tar upp svåra ämnen, problematiserar traditionella normer och mönster, till exempel kärnfamiljen, och kan även gå emot det inom barnlitteraturen nästan obligatoriska lyckliga slutet. Detta är en del av en större internationell tendens, observerad bland andra av Sandra Beckett.¹⁷

Även Mavis Reimer har studerat brott mot

grundmönstret bort–hem–(nytt) hem. I analysen av skildringar av det hon kallar ”mobile child subjects”, till exempel immigranter och flyktingar, har hon funnit att dessa narrativ bildar en ny trend i den internationella barn- och ungdomslitteraturen genom att de frångår mönstret och i stället kännetecknas av nya förhållningssätt till hem, hemlöshet och familj. Hemlösheten är där inte längre ett hot utan kan vara något för protagonisterna att föredra. I denna självvalda hemlöshet skapas nya relationer och familjekonstellationer, där utgångspunkten för gemenskapen är det egna valet och inte släktband. Reimer menar att detta är ett tecken i tiden med globaliseringen som fond.¹⁸

Det är intressant att ställa de samtida flyktskildringarna som ges ut för yngre barn i Sverige mot dessa tendenser. Bilderböckerna skildrar i högsta drag mobila gestalter – familjerna befinner sig ju de facto på flykt – men berättelserna följer nästan undantagslöst grundschema hem–bort–nytt hem. I samtliga fall utom ett – Stark och Wirséns *System från havet* där Sirkka återvänder till sitt finska hem – är hemmet en annan plats i berättelsens slut än det var vid dess början, men hemmet konstrueras på samma sätt och nästan undantagslöst med kärnfamiljen som dess centrum.

Tydligt är alltså att förståelsen av hem i krigsskildringarna är kopplad till traditionella värden som stabilitet, kärnfamilj och ett lyckligt slut. Det är detta som progressionen i verken rör sig mot, och det är också detta som med några enstaka undantag uppnås. I majoriteten av verken kretsar berättelsen kring en kärnfamilj där protagonisten och ofta även fokalisatorn är ett barn i denna familj. I vissa fall splittras familjen på grund av att en förälder, alltid fadern, blir kvar i det krigshärjade landet alternativt dör i kriget, medan mamman och barnet/barnen flyr. Det förstnämnda sker i Henrik Wallnäs och Matilda Rutas *Åka buss* och Rose Lagercrantz och Tord Nygrens *Hemlig*, som slutar i återföreningen av familjen,

det sistnämnda i Franscesca Sannas *Flykten*, där pappan dör i kriget, samt utanför fiktionsramen i *Fyra fötter, två sandaler* av Karen Lynn Williams, Khadra Mohammed och Doug Chayka, där det framgår att de två flickorna som står i centrum båda har lidit förluster; den ena flickans fader och syster har dött i kriget och att den andra berättar att hon endast har sin farmor kvar i livet.

Då kärnfamiljen är det nav kring vilken berättelsernas föreställningar om hem kretsar, är dessa skildringar av förluster av familjemedlemmar signifikanta. Det markerar upphovspersonernas önskan att skildra krigets och flyktens svåra sidor. Men denna typ av splittring av kärnfamiljen är ovanlig och skildras endast i dessa fyra verk. I övriga kommer den familj som lämnade hemlandet tillsammans också fram tillsammans. Till skillnad från den internationella trend med rörliga subjekt som kan välja både hemlöshet och en alternativ familj problematiserar alltså inte de flyktskildringar som ges ut för små barn i Sverige traditionella normer och mönster kring hem och familj i något större utsträckning. Snarare är det så att grundmönstret är så starkt att det tar över och täpper till dessa möjligheter. En central fråga är då: gör det gestalterna mindre mobila och mindre i samklang med globaliseringens nya berättarstrukturer? I det följande söker jag svaret på den frågan genom att närmare studera hur flyktupplevelsen problematiseras genom enskilda motiv, som skildringen av mottagarlandet och det nya hemmet samt flyktens symbolik och bildspråk.

MOTTAGARLANDET: NYTT HEM OCH LYCKLIGT SLUT

Flyktskildringen ligger nära två andra litterära genrer med långa traditioner: reseberättelsen och äventyrsberättelsen. I likhet med Ulf Boëthius' studie av skildringar av andra världskrigets finska krigsbarn visar min analys att de samtida verk som har producerats under den

pågående krisen i liten utsträckning faktiskt problematiserar upplevelsen av att fly från ett krig och att komma till ett annat land.¹⁹ I stället söker de göra flykten begriplig för yngre barn just genom att låta rese- och äventyrsmotiven och det lyckliga slutet tydligt träda fram.

Piia K. Posti har, med utgångspunkt i ett urval samtida svenska barnlitterära verk, visat hur just traditionen från rese- och äventyrsberättelsen påverkar gestaltningar av ”annanhet” och främmande platser i dessa verk. Det finns, menar Posti, en tendens att betona det främmande och hon menar att de därmed ingår i en annanhetsdiskurs (”discourse of otherness”). Hon poängterar även att denna annanhet inte behöver vara negativ.²⁰

I de samtida bilderböckerna på temat flykt lyfts denna annanhet fram primärt genom skildringen av mottagarlandet, som får beteckna det Andra. Det är inom fiktionsramen flyktingarna som antar den betraktande subjektpositionen och som har tolkningsföreträde. I deras tolkning av den nya platsen och människorna där framstår dessa som exotiska. I de allra flesta fall är mottagarlandet inte specificerat, men utifrån miljöbeskrivningar, skildring av klimat samt detaljer i bilderna och namnval kan i flera fall utläsas en tydligt svensk eller nordisk kontext. I Johanna Sandbergs och Torsten Larssons *Flykten* framgår också tydligt i både text och bild att familjen har kommit till just Sverige.

Som en förstärkning av skillnaderna mot det land protagonisten familj har flytt från förläggs ofta ankomsten till det nya landet till vintern och flyktingarnas ovana vid kyla poängteras. ”Det är kallt. Snö på marken. Svarta träd utan löv”, observerar till exempel protagonisten Jonas i Mia Hellquist Forss egenutgivna *Flykten – en bok om att tvingas lämna allt*. Jonas slutliga acceptans av den nya tillvaron i mottagarlandet binds också symboliskt till vintervädret. Bilderboken avslutas med att han och hans nyvunna vänner övervinner sin rädsla för att gå ut i kylan när de genom fönstret ser några barn göra en

snögubbe. På sista uppslaget har de själva gått ut och är i färd med att rulla snöklot.

I skildringarna av mottagarlandet finns en tydlig tendens till fokus på progression fram mot integration, acceptans av den nya tillvaron och ett lyckligt slut. Särskilt gäller detta den del av utgivningen som inte har utkommit på reguljära förlag utan via publiceringstjänster och på eget förlag. Tendensen att inte nämnvärt problematisera krigs- och flyktupplevelsen i vare sig text eller bild är över huvud taget starkast i dessa verk. De tenderar att i stället återger de yttre händelserna kring hur det är att fly och komma till ett land som flykting. Det gäller framför allt Johanna Sandbergs och Torsten Larssons *Flykten* och Fredrik Kellins *Flyktfågeln som inte kunde flyga*, som har givits ut av Whip media respektive Idus, två hybridverksamheter som ägnar sig åt både traditionell bokutgivning där förlaget tar hela kostnaden och erbjuder utgivningstjänster som författaren själv betalar helt eller delvis.²¹

I *Flykten* lever ett barn ”ett vanligt liv” med sin mamma och sin pappa i ”ett land långt borta”. När kriget kommer närmare och bomberna börjar falla flyr de. Handlingen drivs sedan framåt av kortfattade förklaringar av varje steg under flykten, som innefattar en resa på en överfull båt där huvudpersonen tappar sitt mjukdjur Habibi i havet. Från ett läger kommer de sedan vidare till Sverige. Berättelsen avslutas på följande vis:

Vi hade hört talas om ett kallt land i norr.
Där var människor snälla. Där fanns inget krig.
Landet vi skulle till hette Sverige.

Det var en tisdag i oktober som vi såg vårt nya land.
Äntligen var resan slut. Vi grät och skrattade.

Det kändes bra men konstigt. Vi förstod inte svenskarnas språk.
De förstod inte vårt. Det gjorde inget, vi kunde prata ändå.

Nu har vi har (sic!) bott här några år.
Pappa och mamma har fått jobb och jag går i skolan.

Jag har många vänner och jag förstår vad de säger. Jag fick en ny nalle. Jag fick ett nytt land.

Flyktfågeln som inte kunde flyga är en djurberättelse där, i likhet med Lasse Anrells och Anna-Karin Garhamns *Vi och dom andra*, fåglar används allegoriskt. Berättelsen bygger på namnvisar och ordlekar som har sin utgångspunkt i likheten mellan orden "flytt" och "flykt". Protagonisten Felix bor på Hemmaön med sina föräldrar Frans och Filippa. När Bovfinkarna invaderar ön måste de fly och blir således "flyktfåglar". Fågeln på ön hör till en art som inte kan flyga och de måste därför resa över havet till Bortaön, där de får bo på stranden tills de får träffa Asylstaren. Därefter vandrar de till en fågelby, Lägerelden, där de väntar i tre månader på beskedet att de får stanna. Samtliga detaljer i skeendet under flykten och flyktingboendet är fågelvärldens motsvarighet till flyktingens upplevelser. Bland annat får familjen i lägret bo i specialbyggda jättebon där flera familjer bor, vilket således ska motsvara verklighetens flyktingbaracker. När Asylstaren har lämnat beskedet att familjen får stanna avslutas berättelsen på följande sätt:

Felix och hans föräldrar dansade runt och sjöng av glädje. Felix kände en härlig känsla av lycka som spred sig ändå ut i stjärnfjäderna. [---]

Felix började skolan och han lärde sig snabbt det språk som talades på ön. Han fick också en massa härliga vänner.

Frans och Filippa skaffade sig jobb och snart kunde de köpa ett eget hem och börja spara fågelfrön igen.

Frans och Filippa drömde sig ibland tillbaka till Hemmaön, men Felix kände alltmer att Bortaön var hans nya hemmaö. [---] Själv kände han sig inte längre som en flyktfågel, utan snarare som en framtidsfågel!

Som dessa båda exempel illustrerar finns här mycket lite problematisering av den traumatis-

ka vägen fram till tryggheten. Varken text eller bild ger några indikationer på att de flyende familjerna saknar sitt tidigare hem, sina vänner eller släktingar. Föräldrarna får arbete direkt, de lär sig det nya språket, familjen får nya vänner och de materiella förluster som de har lidit återställs till utgångsläget. Flyktingupplevelsen framställs således som solskenshistoria och den nya tillvaron i mottagarlandet romantiseras. Den verklighet som möter många flyktingar, med långvarigt boende i flyktingförläggningar, språkbarriärer, väntan på visum eller utvisningsbeslut, hög arbetslöshet och främlingsfientlighet berörs i mycket liten utsträckning.

Dessa båda verk är de med starkast slagsida mot en positiv gestaltning av tillvaron i det nya landet, det Andra, men tendensen är också stark i materialet i stort, vilket väcker frågan om vem det är som står bakom dessa verk där flyktingens perspektiv lyfts fram. Av den information som finns tillgänglig i verkens paratexter framgår att det i nästan samtliga fall är inhemska upphovspersoner som inte själva har gått igenom den typ av upplevelser som de skildrar, även om vissa har hämtat inspiration i reella flyktingupplevelser. Upphovspersonernas bakgrund kan således ha påverkat annanhetsdiskursen, eftersom det främmande mottagarlandet för dem inte är främmande. Förutom att dessa skildringar riktas till små barn är möjligen detta en förklaring till slagsidan mot positiv gestaltning av mottagarlandet och flyktingarnas förutsättningar i det nya landet.

En brist på problematisering av traumat betyder emellertid inte att verken inte tar temat flykt på allvar. Anna Karlskov Skyggebjerg och Tonje Vold diskuterar de senaste decenniernas danska respektive norska utgivning av krigs- och flyktberättelser i två artiklar i ett temanummer från det norska Nasjonalbibliotekets Kari Skjønbergdagar 2015. Båda konstaterar att danska och norska författare och bilderbokskonstnärer utforskar nya sätt att skildra krig, särskilt med distanseringseffekter som

ironi och satir. Vold, som enbart analyserar bilderböcker, konstaterar att detta sker även i litteratur för små barn.²² Med undantag för Fredrik Kellins *Flyktfåglarna som inte kunde flyga* finns i stort sett inte något motsvarande i den svenska utgivningen. Humoristiska inslag finns i några av verken, men överlag präglas de flyktskildringar som ges ut i Sverige av ett allvar inför ämnet.

FLYKTENS SYMBOLIK: HAV, FÅGLAR, FÄRGVAL OCH TYSTNADER

Ett av bilderbokens kännetecken är att texten i regel är kort, av konstnärliga, pedagogiska, psykologiska eller utrymmesskäl. Valet att inte gå djupare in i svåra upplevelser i texten kan vara kopplat till detta. Men exemplen från den icke-reguljära utgivningen ovan har också det gemensamt att de även i bild saknar gestaltning och symbolisk fördjupning av det trauma som en flykt innebär. Här finns en tydlig skillnad mellan denna utgivning och de verk som utkommer på reguljära förlag. Även om i stort sett samtliga verk, oavsett förlag och upphovspersoner, följer samma grundmönster med fokus på kärnfamiljens återförening och det lyckliga slutet i det nya landet, finns en fördjupning i de reguljära förlagens utgivning genom den symboliska gestaltning av upplevelsen av flykt som samspelet mellan text och bild skapar.

Denna fördjupning sker primärt på metaforisk, metonymisk eller symbolisk nivå och det finns en uppsättning tecken som upphovspersonerna återkommer till, som hav, fåglar, tystnader och vissa färger. Mia Österlund har studerat Östersjöns funktion i Ulf Starks och Stina Wirséns *System från havet* och hennes slutsatser kan sägas gälla även för hur havet används i mitt större material. Österlund skriver:

Till berättelserna om barn på flykt hör ett mönster av metonymier, där delen får beteckna en större helhet. Greppet används för att mildra de traumatiska upplevelser av krig som gestaltas.

Den dominerande metonymin är havet, och den används av Wirsén för att gestalta krigets fasa och flickans oro över att vara på flykt, skild från sin familj.²³

Ett exempel på en liknande användning finns i Francesca Sannas *Flykten*, som också utgör ett undantag till regeln om det lyckliga slutet i mottagarlandet, då familjen fortfarande befinner sig på flykt när bilderboken slutar. Verket hör också till de som har tillkommit genom kontakt med flyktingar. I bilderbokens efterord framgår att den bygger på Sannas samtal med människor på flykt, bland annat två flickor på en flyktingförläggning i Italien. *Flykten* hör till de verk som i minst utsträckning har tillrättat innehåll för den yngre målgruppen, men även här får metonymin havet gestalta krigets faser. Färghantering och storleksförskjutningar används här genomgående för att tala till läsarens känsloupplevelser.

Bilderbokens första uppslag skildrar familjen på stranden under en helgvistelse i sitt hemland. På uppslagets högra kant avbildas havets vattenkant, och även om detta svarta vatten endast täcker en bråkdel av uppslagets yta ger sättet det är skildrat på känslan av att det när som helst kommer att välla hotfullt in över sidan (bild 1). I texten konstateras: "Förra året hände något som ändrade våra liv för alltid..." På nästa uppslag har de svarta vågorna ändrat form och stäcker nu ut sig som händer långt in över uppslaget. Hela högersidan är svart och på vänstra sidan krossar händerna den stadsvy som på uppslaget innan var intakt. Av texten framgår att kriget har kommit och att det börjar hända "hemska saker runt omkring oss varje dag". Det tredje uppslaget är helt svart. Endast några enstaka förlorade ting, bland annat ett par glasögon, flyter i det svarta vattnet. Den enda textraden på uppslaget lyder: "Och en dag tog kriget min pappa." Användningen av havet för att gestalta krig och hot går igen på ett liknande sätt och i andra troper i hela verket.

Upphovspersonerna använder även ofta fåglar som representation för människor på flykt. Förutom de verk där förmänskligade fåglar utgör personregistret kan Francesca Sannas *Flykten* tjäna som exempel också på detta. Protagonisten flyr med sin mamma och ett syskon över havet och sedan med tåg. Under tågresan reflekterar jagberättaren själv kring fåglarna på himlen och deras symboliska relevans: ”De ser ut att följa efter oss... De flyttar, precis som vi. Och deras resa är också väldigt

lång, men de behöver inte passera några gränser. Jag hoppas att vi också ska hitta ett nytt hem, precis som fåglarna.”

Symboliska nivåer kopplade till färghantering och tystnader är också utmärkande för flera av berättelserna. Åtskilligt fler exempel än havet finns på hur upplevelsen av krig och flykt kan förklaras och bearbetas genom färghantering i bilderna. Ett snölandskap kan till exempel färg- och stämningmässigt utgöra en bildmässig motpol till ursprungslandet. Så används färg-



Bild 1. Ur Francesca Sannas *Flykten* (2016).

sättningen i till exempel Henrik Wallnäs och Matilda Rutas *Åka buss* och Ilon Wiklands och Rose Lagercrantz' *Den långa, långa resan*.

I den förstnämnda präglas de bilduppslag som skildrar kriget och flykten av starka färger, medan tillvaron i det nya, snötäckta landet har en nedtonad färgskala dominerad av grått och vitt och skildras i bilder som andas enslighet. Färgen återkommer inte förrän fadern har anslutit sig till modern och barnet i det nya landet. Det ligger nära till hand att tolka färgskiftningarna som en symbolisk gestaltning av barnets inre tomhet och längtan efter fadern, men de korresponderar också med den rörelse från kaos till lugn som, som ovan nämnts, präglar dessa berättelser.

I Wiklands och Lagercrantz' bilderbok skildras det hotfulla med en nedtonad färgskala. Bilderboken har som nämnts utgångspunkt i Wiklands egen flykt från Estland under den sovjetiska ockupationen under andra världskriget och färganvändningen speglar protagonisten Ilons upplevelse av kriget. Tillvaron framställs som grå på uppslag där kriget kommer nära genom pansarvagnar och flyganfall, liksom på de uppslag där flykten över havet sker och protagonisten Ilons första tid på sjukhuset därefter skildras. Dessa bilder, gjorda huvudsakligen i svart krita mot grå bakgrund, står i kontrast mot bland annat färgstinna sommarbilder där Ilon plockar hallon eller leker med sina kamrater.²⁴

Ett annat exempel på hur färg används symboliskt är *Sabelles röda klänning* av Marina Michaelidou-Kadi och Daniela Stamatidi. Här utnyttjas färganvändningen för att förstärka längtan till hemlandet och den mormor som finns kvar där. När Sabelle flyr med sina föräldrar får hon ta med sig en sak till det nya landet och hon väljer en röd klänning som hon har fått från sin mormor. Denna vill hon sedan ha på sig varje dag. Bilderna är uppbyggda av svarta pennstreck på vit botten. Förutom omslaget och en inledande och avslutande bild i

färfärg, är den röda klänningen genomgående det enda färgelementet på uppslagen, vilket förstärker dess symboliska värde.

I denna bilderbok är målande kopplat till tystnad. Sabelle kan inte prata om sitt hemland eller förklara för skolkamraterna varför hon har sin röda klänning på sig varje dag. Det som hjälper henne ut ur det traumat är att rita sina hemtrakter och sin mormor. En liknande tematik finns i *Den långa, långa resan*, där ritandet också har en förlösande kraft. Som Helena Bodin har visat i sin analys av bilderboken tar sig flickans sjukdom när hon kommer till Sverige uttryck som frånvaron av färg.²⁵ "Det var som om alla färgerna höll på att ta slut", konstaterar berättaren innan flickan svimmar. När hon vaknar upp på sjukhuset framstår tillvaron som färglös för henne och den symboliska avsaknaden av färg illustreras med ett sjukhusrum dominerat av vitt och ljusgrått (bild 2). Tillfrisknandet tar sin början när fastern kommer med färgkritor och som Bodin poängterar understryker texten flickans behov av att rita och måla.²⁶ Berättaren benämner alla färger inte bara en gång, utan två: "Hon fyllde vartenda papper hon fick med rött, gult, grönt, blått och lila. Hon målade så att lakanen blev röda också och gula och gröna och blå och lila." Genom målandet sker här, liksom i *Sabelles röda klänning*, en bearbetning av krigsupplevelsen och flykten. Det kan också ses som en frigörelsetaktik, en strategi för att rita sig fri, för att tala med Mia Österlund i hennes analys av ritande flickors frigörande aktörskap genom kreativitet.²⁷

Även i Ulf Starks och Stina Wiršéns *System från havet* och Viveka Sjögrens *Om du skulle fråga Micha* spelar tystnaden roll, men här fungerar tystnaden som motstånd.²⁸ När Sirkka kommer till den nya familjen i Sverige trivs hon inte, och vägrar att kommunicera med dem, trots att hon förstår vad de säger. Även Micha väljer att vara tyst i skolan som en protest mot det nya sammanhanget.



Bild 2. Ur Ilon Wiklands (bild) och Rose Lagercrantz' (text) *Den långa, långa resan* (2015 [1995]).

FLYKTEN SOM TROP: ALTERNATIVA NARRATIV

Ovan nämnda fördjupning av flyktproblematiken i bild saknas alltså i de bilderböcker som hör till den icke-reguljära utgivningen, men också i den reguljära utgivningen är de verk som i grunden omformulerar eller utmanar barnlitteraturens traditionella narrativ få. De titlar som slutar innan en etablering i ett mottagarland har skett, på grund av att de till exempel helt och hållet utspelas i flyktingläger, kan egentligen inte sägas utmana själva grundmönstret, eftersom målet för flyktingarna fortfarande är ett nytt hem.

Det finns endast två exempel på skildringar vars narrativa struktur bryter mot det förväntade. Det ena är Annika Thors och Maria Jönssons *Flickan från långt borta*, den andra Lena Arros och Emma Gimbergssons *Mille och den stora stormen*. Båda handlar om mottagandet av en person som kommer någon annanstans ifrån och knyter på så sätt an till en flykttematik, men bildligt snarare än bokstavligt. Själva flykten fungerar här som trop.

I *Flickan från långt borta* knackar en flicka på hos Den Gråa en snöig kväll och ber att få komma in och värma sig. Hon har ”gått i många dagar. Först längs floden och sen över slätten och sist genom skogen.” Varifrån flickan kommer är inte utsagt och orsaken till varför hon har lämnat denna plats beskrivs vagt. Hon säger själv att hon var ensam och att det inte fanns någon som kunde ta hand om henne längre, vilket ger läsaren möjlighet att tolka in flera olika scenarier, varav flykt från ett krig är en. Den Gråa, som föredrar ensamhet och inte är van vid besök, släpper motvilligt in flickan och låter henne stanna över natten. En bindning till barnet tar form, gestaltad i bild genom att den röda färgen som dominerar flickgestalten successivt blir mer och mer framträdande i Den Gråas ansikte, men flickan får trots detta inte stanna. ”Det här är mitt hus och här ska ingen annan bo”, klargör Den Gråa och flickan ger

sig åter ut i snön. När Den Gråa upplever att hemmatillvaron inte längre är densamma utan flickan ger hon sig iväg efter henne, hinner ifatt och meddelar att hon trots allt får stanna.

I detta skede i berättelsen slutar de allra flesta av flyktskildringarna, men Thors och Jönssons fortsätter. Flickan berättar i sömnen om den plats hon kommer ifrån, vilket skapar en längtan också hos Den Gråa efter denna plats, som präglas av gemenskap:

Till slut somnade Den Gråa och började också drömma.

Hon drömde om ett ställe där hon aldrig hade varit.

Där fanns barn som lekte och vuxna som skrattade tillsammans.

Där fanns hus som inte liknade hennes men som ändå var som hemma.

I drömmen förstod hon att hon alltid hade längtat dit.

Drömmen ”set in motion the desire to wander”, för att tala med Mavis Reimer,²⁹ och tillsammans ger sig flickan och Den Gråa iväg till fots mot den plats som flickan kommer ifrån. Det är här, vid starten på denna nya resa, som berättelsen slutar. Som citatet visar skiljer denna bilderbok även ut sig när det gäller fokalisering. Thor har valt att skildra händelserna utifrån Den Gråas, alltså mottagarens, perspektiv och inte ur den ankommandes, vilket är ovanligt.³⁰ Snarare än fokus på trygghet, etablering i ett nytt land och ett nytt hem är det längtan bort och resan *från* det trygga hemmet *till* något okänt som denna bilderbok i grunden handlar om. Drömmen om den plats som flickan kommer ifrån bär med sig ett löfte om nya gemenskaper, vilket gör detta verk till ett av få som kan läggas till de nya narrativ som Mavis Reimer har observerat, där mobila gestalter skapar nya, egna sammanhang och familjekonstellationer. Liksom Reimers protagonister väljer Den Gråa och flickan både hemlöshet och sin egen familj.

I *Mille och den stora stormen* möter vi ytterligare en variant på upplösning. Här skildras en flicka vars hus blåser iväg i en storm. Stormen driver flickan på flykt och kan tolkas symboliskt både som krig och som en naturkatastrof. Att det i grunden handlar om kulturmöten signalerar berättarens konstaterande att allt Mille har kvar efter förlusten av huset är ”en pellifår, en kvorka och en liten tibelutt”. Dessa ting med obekanta namn markerar annanhet. De skapar en distans mellan protagonisten och läsaren och kan läsas som den kulturella skillnad som uppstår i mötet mellan flyktingen och det nya landets invånare. Mille knackar på i tre gårdar omgärdade av murar eller stängsel och frågar om hon får bo där. Tre olika monster öppnar och säger i samtliga fall att det inte går. ”Här bor ju vi”, lyder det första avvisandet. ”Du ser inte ut som vi. Det är bättre att du går hem till dig”, blir budskapet i den andra gården. På tredje stället framgår att Milla kommer från fel plats och inte kan släppas in av det skälet. Avvisandet sker således med en tydlig vi och dem-retorik.

När ytterligare en gård dyker upp finner Mille att det inte är någon idé att knacka på. I stället klättrar hon över muren och ramlar rakt på Bestegårdsmonstret. Men i stället för att besvara hennes fråga om hon får stanna där intresserar sig detta monster för Millas flöjtliknande tibelutt. Hon förklarar att det är ett instrument och att ”[m]an spelar på den när man är ledsen så blir man glad igen.” Bestegårdsmonstret vill försöka, spelar förfärligt, men blir glad av musiken ”och det var ju huvudsaken”. Där, med en dans, slutar berättelsen. Slutet utgör en form av avrundning så till vida att musiken har fungerat förlösande och ett kulturmöte har uppstått, men Mille befinner sig fortfarande i hemlöshet. Vi får inte veta om hon har hittat ett nytt hem i Bestegården eller inte, vilket var utgångspunkten för hennes vandring. Det faktum att samtliga närvarande, inklusive Mille själv, trots detta förefaller vara

tillfreds med tillvaron gör att även *Mille och den stora stormen* kan sägas utmana det traditionella grundmönstret. Den nya gemenskapen har fungerat kompensatoriskt.

HUR MOBILA ÄR BILDERBOKENS GESTALTER PÅ FLYKT?

I denna artikel har jag visat hur den flyktingvåg som vi har sett de senaste åren har satt spår i den svenska barnlitteraturen. Utgivningen av verk där flykt, flyktingars vardag och mottagande skildras har ökat de senaste tre åren, särskilt under 2016 och framför allt i utgivningen av bilderböcker. Upphovspersonerna till dessa verk har över lag valt att skildra flykten från krig som en rese- eller äventyrsberättelse med lyckligt slut snarare än att fokusera flykten som trauma. Konsekvensen blir att det i dessa verk finns ett övergripande förhållningssätt till hem och hemlöshet som går emot den internationella utveckling mot nya narrativ som bryter barnlitteraturens grundläggande schema bort–hem–(nytt) hem och i globaliseringens spår kännetecknas av nya förhållningssätt till hemlöshet och mobilitet. De samtida bilderböcker som ges ut för små barn i Sverige knyter i de allra flesta fall i stället an till en äldre tradition med en konservativ syn på hem, kärnfamilj och det lyckliga slutet. Författare och bilderbokskonstnärers strategier för att göra flykten begriplig för yngre barn är således att fokusera stabilitet och traditionella värden.

Flyktskildringarna har också gemensamt med de barnböcker om finska krigsbarn som utkom under andra världskriget, att de sällan konkret problematiserar upplevelsen att fly och att komma till ett annat land. Särskilt stark är denna tendens i verk utgivna av icke-reguljära förlag. Den fördjupning av ämnet som förekommer sker primärt i utgivningen på de reguljära förlagen och då primärt på metaforisk, metonymisk eller symbolisk nivå i bilderna, till exempel genom färghantering.

Gör då den traditionella inramning som

majoriteten av bilderböckerna har, att flyktskildringarnas gestalter är mindre mobila än de rörliga subjekt i den internationella utgivningen som själva väljer hemlöshet och alternativa gemenskaper? Svaret på den frågan är nej, men deras mobilitet visar sig inte på samma subversiva sätt som i den utgivning som Mavis Reimer har studerat. Även om flyktskildringarna kan ses som naiva i sin önskan att tillgodose ett tryckt och lyckligt slut, kan den inställning som de förmedlar, det vill säga att allt som inte är kopplat till kärnfamiljen är

utbytbar, i högsta grad sägas vara förenligt med Reimers idé om den mobila gestalten. Gestaltnas osentimentala syn på vänner och materiella tillhörigheter som ersättningsbara och hemmet som återskapningsbar plats, gör dem kanske rentav till det främsta exemplet på genuint mobila gestalter. Att i slutändan befinna sig i mobilitet är inte möjligt i ett narrativ som följer mönstret hem–bort–nytt hem, men paradoxalt nog är själva förutsättningen för mönstrets existens i flyktskildringarna ett starkt mobilt och fritt subjekt.

1. Jfr Ulf Boëthius, ”Hemma längtar jag bort, borta längtar jag hem’, Andra världskrigets finska krigsbarn i svensk barn- och ungdomslitteratur”, i *Barnboken – tidskrift för barnlitteraturforskning*, 2010:1, s. 17–32.
2. Se t.ex. Svenska barnboksinstitutet, *Bokprovning på Svenska barnboksinstitutet: En dokumentation. Årgång 2015: 15 mars–21 april 2016*, Stockholm: Svenska barnboksinstitutet, 2016, s. 10. http://www.sbi.kb.se/Documents/Public/Bokprovning/Dokumentation/Bokprovning_Argang_2015.pdf. Hämtad 22.12.2016.
3. Majoriteten av de verk som behandlas är opagerade. I dessa fall ges inte sidhänvisningar i löpande text.
4. Staffan Thorson, *Barnbokens invandrare: En motivstudie i svensk barn- och ungdomslitteratur 1945–1980*, Göteborg: Tre böcker, 1987; Boëthius 2010, s. 17–32; Elina Druker, ”Berättelser om flykt: Miniaturen som samhällskritik”, i Maria Andersson & Elina Druker (red.), *Mångkulturell barn- och ungdomslitteratur. Analyser*, Lund: Studentlitteratur, 2017, s. 201–216; Mia Österlund, ”Havet som förbinder och skiljer åt. Inramad tystnad i skildringen av andra världskrigets finländska krigsbarn”, i *Tidskrift för litteraturvetenskap*, 2016:3-4, s. 35–49; Linda Pfister, *Barn på flykt – temporärt rotlösa men aldrig röstlösa: En multimodal textanalys av tre samtida svenska bilderböcker*, Kandidatuppsats, Umeå: Institutionen för språkstudier, Umeå universitet, 2016.
5. Boëthius 2010, s. 20.
6. Kirsten Boie och Jan Birck, *Allt blir säkert bra igen*, orig. *Bestimmt wird alles gut*, varianttitel: *Hatman al-ghad afdal*, paralltext på arabiska och svenska, övers. till arabiska Mahmoud Hassanein, övers. till svenska Erik Titusson, Stockholm: Lilla Piratförlaget, 2016; Marina Michaelidou-Kadi och Daniela Stamatidi, *Sabelles röda klänning*, orig. *To kokkino forematis Savel*, övers. Alexandra Pascalidou, Stockholm: Mirando, 2015; Mia Hellquist Forss, *Flykten – en bok om att tvingas lämna allt*, varianttitel: *al-Hurüb – qışat an al-idtirär li-tark kull shay!*, parallelltext på arabiska och svenska, övers. till arabiska Razak Aboud, Malmö: Mia Hellquist Forss, 2014; Johanna Sandberg och Torsten Larsson, *Flykten*, Helsingborg: Whip media, 2016.
7. Fredrik Kellin, *Flyktfåglarna som inte kunde flyga*, Lerum: Idus, 2016; Pija Lindenbaum, *Pudlar och pommes*, Stockholm: Lilla Piratförlaget, 2016; Henrik Wallnäs och Matilda Ruta, *Åka buss*, Stockholm: Natur och Kultur, 2016.
8. Jfr Druker 2017, s. 101.
9. Viveka Sjögren, *Om du skulle fråga Micha*, Göteborg: Kabusa böcker, 2015.
10. Ulf Stark och Stina Wirsén, *Systemen från havet*, Stockholm: Bonnier Carlsen, 2015; Ilon Wikland och Rose Lagercrantz, *Den långa, långa resan*, Stockholm: Bromberg,

- 2015 [1995]. Jfr Österlund 2016, s. 36; Helena Bodin, ”Den kyrkan är vackrast i världen: Den ortodoxa kyrkan och ikonerna i Ilon Wiklands barndomsskildring och bildskapande”, i *Barnboken – tidskrift för barnlitteraturforskning*, 2015(38), s. 7 f.
11. Rania Issa och Sawsan Nourallah, *Det flygande tältet. Drömmar från ett flyktingläger*. Variant-titel: *Li-mmā țarat al-Khaymah*, paralltext på arabiska och svenska, övers. Anton Klepke, Stockholm: Bonnier Carlsen, 2016; Karen Lynn Williams, Khadra Mohammed och Doug Chayka, *Fyra fötter, två sandaler*, orig. *Four Feet, Two Sandals*, övers. och bearbetn. Anna Braw, Stockholm: Verbum, 2016; Francesca Sanna, *Flykten*, orig. *The Journey*, övers. Lisa Bjärbo, Stockholm: Rabén & Sjögren, 2016.
 12. Lasse Anrell och Anna-Karin Garhamn, *Vi och dom andra*, Stockholm: Hippo, 2016.
 13. Rose Lagercrantz och Tord Nygren, *Hemlig*, Bromma: Opal, 2016.
 14. Mavis Reimer, ”Introduction: Discourses of Home in Canadian Children’s Literature”, i Mavis Reimer (red.) *Home Words. Discourses of Children’s Literature in Canada*, Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, 2008, s. xiii.
 15. Vivi Edström, *Barnbokens form. En studie i konsten att berätta*, Stockholm: Norstedts akademiska förlag, 2011 (1980), s. 25; Maria Nikolajeva, *Barnbokens byggklossar*, Lund: Studentlitteratur, 2004, s. 57 f.
 16. Nikolajeva 2004, s. 57 f.
 17. Sandra Beckett, *Crossover Picturebooks: A Genre for All Ages*, New York: Routledge, 2012, s. 2 och passim. Se även t.ex. Martin Hellström, ”Värdet av vänskap. Eva Lindströms flyktiga bekantskaper”, i *Barnlitteraturens värden och värderingar*, Lund: Studentlitteratur, 2012, s. 167–180; Eva Heggstad, ”Regnbågsfamiljer och könsöverskridande barn. Bilderbokens nya invånare”, i *Sammlaren* 2013 (134), s. [222]–250.
 18. Mavis Reimer, ”No Place Like Home: The Facts and Figures of Homelessness in Contemporary Texts for Young People”, i *Nordic Journal of ChildLit Aesthetics*, 2013:4, s. 1–10, citatet s. 2.
 19. Boëthius 2010, s. 17–32.
 20. Piia K. Posti, ”Resor, äventyr och den andre. Exotism och det främmande i samtida svensk barnlitteratur”, i Maria Andersson & Elina Druker (red.), *Mångkulturell barn- och ungdomslitteratur. Analyser*, Lund: Studentlitteratur, 2017, s. 183 ff.
 21. Whipmedia: hem, <http://whipmedia.se/> Hämtad 21.12.2016; Idus förlag, Bokutgivning, <http://www.idusforlag.se/bokutgivning> Hämtad 21.12.2016.
 22. Anna Karlskov Skyggebjerg, ”Historieformidling og fiktion. Contradictio in adjecto”, i Anne Kristin Lande & Sofie Arneberg (red.), *På flukt, på vent, på eventyr? Om krige i barne- og ungdomsliteratur*, Oslo: Nasjonalbiblioteket, 2015, s. 6–19; Tonje Vold, ”I krig, på flukt, på eventyr? Norske samtidsbilderbøker”, i Anne Kristin Lande & Sofie Arneberg (red.), *På flukt, på vent, på eventyr? Om krige i barne- og ungdomsliteratur*, Oslo: Nasjonalbiblioteket, 2015, s. 20–37.
 23. Mia Österlund, ”Havet som förbinder och skiljer åt”, 2016, s. 38.
 24. Jfr Bodin 2015, s. 9.
 25. Bodin 2015, s. 20 f.
 26. Bodin 2015, s. 20 f.
 27. Mia Österlund, ”Flickan ritar sig fri. Det naiva barnperspektivet i den postmoderna bilderboken”, i *Tidskrift för litteraturvetenskap*, 2009:1, s. 19–33.
 28. Jfr Boëthius 2010, s. 22 och Mia Franck, ”Öronbedövande tystnad. Flickskildringen i Peter Pohls Anette-böcker”, i *Barnlitteraturanalyser*, 2008, s. 149–161.
 29. Mavis Reimer, ”Mobile characters, mobile texts. Homelessness and intertextuality in contemporary texts for young people”, i *Barnboken – tidskrift för barnlitteraturforskning*, 2013 (36), s. 3.
 30. Det sker i övrigt endast i Lasse Anrells och Anna-Karin Garhamns *Vi och dom andra* samt delvis i Ulf Starks och Stina Wirséns *System från havet* och Pija Lindenbaums *Pudlar och pommor*. I de två sistnämnda är perspektivet dubbel, alltså både den ankommandes och den mottagandes.

SUMMARY

"I got a new teddybear. I got a new country": Depictions of Escape from War in Swedish Picturebooks, 2014–2016

This article analyzes 17 picturebooks depicting escape from war, all of which were published in Sweden between 2014 and 2016. Much like children's books about Finnish child refugees of the Second World War, these picturebooks seldom problematize the actual experience of escaping war and arriving in a new country. My analysis shows how the authors and picturebook illustrators of these works generally choose to depict escape from war as a form of travel, or adventure story with a happy ending, rather than focusing on escape as a trauma. Overall, the works adhere to an older tradition, demonstrating a conservative view of the home and nuclear family. The authors' and illustrators' strategy to make such an escape comprehensible to younger children is thus to focus on stability and traditional values. However, as this article shows, this traditional framework does not necessarily make the picturebooks' characters any less mobile than the mobile child subjects of international children's and youth literature. According to recent scholarship, such literature challenges previous patterns by foregrounding homelessness and the formation of affiliations through choice, rather than filial ties.

Keywords: refugees, war escape, home, homelessness, family, picturebooks.

MARTIN HELLSTRÖM,

tillsammans med Hedda Aldén Björäng, Tekla Hagberg, Albert Hellström, Hjalmar Hellström, Ellen Linde, Felix Noske och Carl Wistedt

”MIN FAVORITFIGUR ÄR MARIA GRIPE. ÄR DET OKEJ OM JAG KALLAR HENNE GIBBAN?”

Ett medforskande litteratursamtal kring
Maria Gripes *I vår lilla stad*-trilogi

Maria Gripes debutroman *I vår lilla stad* (1954) och de följande delarna i trilogin om den lilla staden, *När det snöade* (1955) och *Kung Laban kommer* (1956), får ett kort omnämnande i beskrivningar av författarskapet. De har setts som ”en gullig och inte särskilt märkvärdig historia om påklädda djur” av Birgitta Fransson och Ying Toijer Nilsson skriver att Maria Gripes genombrott inte skedde med böckerna från 1950-talet utan först med *Josefin* från 1961.¹ Toijer Nilssons monografi ägnar sexton sidor åt 1950-talet och de fokuserar främst på att finna de teman som återkommer i de senare romanerna. Även i översikten *Från fabler till Manga* förläggs genombrottet till 1960-talet och *I vår lilla stad* ses närmast som en epigon på Gösta Knutssons smådjursberättelser.² Detta drag framhålls också av Toijer Nilsson genom de recensioner som såg verken som bleka kopior av bland annat *Nalle Pub*. Intresset har riktats mot de senare verken. Kortfattat kan man säga att de verk som kan knytas till Gösta Knutssons *Nalle Lufs* har lägre status medan de verk

som står i förbindelse med Jungs symbolvärld förärats egna studier.³ Det är också de senare verken som kommit i nytugåva, även om förlaget Modernista tar ett kliv något längre bakåt i sin återutgivning av en större del av författarskapet, med *Pappa Pellerins dotter* (1963) och *Glasblåsarns barn* (1964) som första titlar, utgivna 2016.

Till största delen är det vuxna som tolkat Gripes författarskap. Endast Gudrun Fagerström har ställt frågor till barn i studien *Maria Gripe, hennes verk och hennes läsare* (1977). Barnens tolkningar jämfördes med ”en till viss grad normerande uppfattning om böckernas innehåll” som hittades i forskarens ”egen på textstudium grundade och här förut redovisade tolkning”.⁴ Fagerströms studie handlar egentligen om huruvida barnen uppfattar texten på forskarens sätt, inte om den tolkning som barnen gör.

Sedan våren 2015 har arbetet med ett projekt kring Gripes författarskap i sin helhet fortgått. Avsikten är att genomföra en läsning från de

första verken till de sista, tillsammans med sju barn som vid starten av projektet var i åldrarna tio till tolv år, och att låta samtalen om verken utgöra tolkningen av dem. Dels leder detta till en mer sammanhängande bild av författarskapet än som tidigare givits, men det förflyttar också perspektivet från en vuxens tolkning till barns tolkning. Det vidare syftet med detta tillvägagångsätt är att etablera en metod som gör att barn i högre grad än vad som nu sker kommer till tals i forskningen om den litteratur som är skriven för dem.

Projektet ska i sin helhet presenteras i monografiform och avsikten med den här artikeln är att diskutera den teori som projektet grundar sig på och den metod som utvecklas genom projektet. Den tolkning som barnen gjort av de tre första verken presenteras också, som ett exempel på vad man kan uppnå med metoden. Gruppens sammansättning och hur de utifrån metoden arbetar med projektet ska också tydliggöras.

TEORETISKA UTGÅNGSPUNKTER

Perry Nodelman beskriver hur vuxenvärlden tolkar och definierar barns kultur och på olika sätt försöker hindra dem från att komma till tals. Vuxna tycker sig ha en kunskap som förlämnar oss den makt varifrån vi tolkar och förstår såväl barndom som barnkultur, resonerar Nodelman på grundval av Edvard Saids studie över orientalismen. I Nodelmans beskrivning är det barnet som är "den andre."⁵ Nodelman problematiserar relationen mellan forskaren, barnkulturen och barnen, och artikeln kan ses som ett inlägg i debatten om hur forskningen överlag kan demokratiseras och bättre tillvarata kunskaper och upplevelser som finns utanför den akademiska världen. Ett svar på detta ges genom projekt som kategoriseras under begreppet Citizen science, vilket står för att inbegripa människor utanför forskarvärlden för att både formulera frågor och söka svar. I många fall rör det sig om iakttagelser och mätningar som be-

höver göras över en stor yta eller en lång tid och där personer med lokalkännedom och daglig närvaro på platserna av intresse kan spela en stor roll. I artikeln "Can we understand citizen science?" skriver Bruce V. Lewenstein att viljan att inbegripa samhället och dess medborgare i forskningen är en av de större metodologiska förändringarna för forskningen på senare tid. Artikeln väcker frågor om huruvida citizen science är ett eget forskningsfält eller snarare ett nytt sätt att uppfatta vad forskning är och hur den bör utformas, vilket har betydelse för alla ämnen och discipliner. Forskningen kan genom detta tillvägagångsätt demokratiseras, uttrycker Lewenstein det.⁶ Därmed anknuter han indirekt till det som Nodelman efterfrågar genom sin kritik av att vuxna tar sig företrädet att förstå och tolka barns kultur då Lewenstein hävdar att citizen-science-perspektivet gör det fullt möjligt att inbegripa dem som frågorna rör i forskningsprocessen, utan att de för den skull blir studiens empiri.

Hur detta kan göras tillsammans med barn har främst visats av Mary Kellett. I artikeln "Just teach us the skills please, we'll do the rest': empowering ten-year-olds as active researchers" beskrivs hur hon på Centre for Childhood vid The Open University arbetat tillsammans med en grupp barn som formulerat sin frågeställning, utfört undersökningen och i artikeln också presenterar sina resultat på det sätt som de själva valt.⁷ Artikeln beskriver således både en teoretisk grund för en metod, själva metoden och ett resultat av den forskning som utförts med metoden. Kellett går ett steg längre än vad som är gängse inom de projekt som kan sorteras in under rubriken citizen science, då barnen i hög grad är aktiva i själva frågeformuleringen. I den ofta använda åttastegstrappa som Roger Hart sammanställt i *Children's Participation: The Theory and Practice of Involving Young Citizens in Community Development and Environmental Care* (1997) som visar på barns delaktighet i forskning, från

barn som dekoration till att barn initierat och styrt hela processen, hamnar Kelleths projekt ofta på de översta stegen. I inledningen till sin artikel knyter hon an till barnkonventionens paragrafer om barns rätt till delaktighet i det som rör dem och efter det beskriver hon hur man kan komma runt ett flertal av de hinder som tycks uppstå då barn ska driva projekt. Den ojämna kunskapsfördelningen är en sådan del och hur man ska se på barns kompetens. Det är en fråga som följer med i Kelleths artiklar, fram till konstaterandet att barn har kompetenser just genom att de är barn, värda att ta vara på. De kompetenser barn har bör betraktas som annorlunda, inte i första hand som mindre. Barn är experter på barns liv och om frågorna berör dessa aspekter kan barn vara kompetenta att arbeta med dem.⁸ I Sverige är det främst Sandra Hilléns avhandling inom sociologi, *Barn som medforskare – en metod med potential för delaktighet* som diskuterar barns medverkan i forskning. Hillén brukar begreppen medforskning om det som barnen gör, och barnen kallas för medforskare, vilket tydliggör både det sätt som barnen deltar i projektet och relationen till forskaren.⁹

Läsforskning är ett brett fält och en av de senare större studierna presenteras i *Litteraturen på undantag? Unga vuxnas fiktionsläsning i dagens Sverige* från 2015, resultatet av ett projekt med Vetenskapsrådsstöd.¹⁰ Det kan tyckas att studier som intresserar sig för barns läsning skulle ha stor betydelse för föreliggande projekt men eftersom det är läsaren och läsningen som står i centrum och inte verken i sig finns få beröringspunkter. Läsarna är anonymiserade och deltar inte som medforskare och deras läsupplevelse bedöms återkommande som ”oförenlig med det förmedlade innehållet som helhet”¹¹ eller så ställs deras beskrivning av läsningen gentemot de som en ”mer litterärt kompetent läsare” gör.¹² Här är inte platsen för att diskutera huruvida ett forskningsintresse för barn och ungdomars läsning behöver leda till en vär-

dering av deras kompetenser i relation till den professionella litteraturvetarens, utan det räcker med att konstatera att det är ett förhållningssätt oförenligt med Kelleths beskrivning av hur barn har andra kompetenser än den vuxna. Dessa kompetenser brukas i föreliggande studie för att nå fram till en förståelse av verken som läses. Indirekt presenteras naturligtvis barnens uppfattning av texten, precis som en vuxen forskares studie presenterar forskarens läsförståelse. Men det är texterna som är det centrala i projektet.

Närmast beskrivs en didaktisk metod inom litteraturundervisningen som har betydelse inom det här projektet, litteratursamtalet, vilket leder fram till en term på projektets metod: det medforskande litteratursamtalet.

METODEN: DET MEDFORSKANDE LITTERATURSAMTALET

Som grund för den metod Aidan Chambers utvecklat och beskrivit i *Tell me: children, reading and talk*, på svenska *Böcker inom oss: om boksamtal* (första svenska utgåvan 1994) ses Wolfgang Isters beskrivning av hur en läsare fyller texten med mening utifrån det som läsaren lägger in i det som kan kallas för textens luckor. Texten har inte någon betydelse innan denna process och således finns i texten inte en fixerad mening.¹³ Boksamtalets syfte är därför att blottlägga de strukturer i vår läsning som gör att vi kan uppleva en text som meningsfull. Det görs genom att i grupp samtala kring texten som har lästs, och centralt är att samtalsledaren inte ställer kontrollfrågor utan frågor vars svar man är genuint intresserad av. Samtalet struktureras kring fyra frågor. De två första värderar verket genom samtal om det fångslande liksom om det som upplevs som främmande, vilket leder till ”att utbyta frågetecken”, som tillsammans reds ut, och att ”utbyta kopplingar” vari annan läsning och erfarenhet vävs samman till en förståelse. Allt är värt att sägas, understryker Chambers och i en erfaren grupp behandlas frågorna parallellt.

En lärares syfte med detta är att eleverna ska bli bättre läsare, vidga sin analytiska förmåga och sin kompetens då det gäller att möta olika texttyper. Den forskning som gjorts om boksamtalen i praktiken visar dock på att svensklämnens lärandemål och lärarens inneboende känsla för vad som är relevanta och ickerelevanta uttalanden om en bok ställer sig i vägen för det samtal man hade för avsikt att föra.¹⁴ Det som är Chambers viktigaste fråga, den öppna ”jag undrar” frågan visar sig allt för ofta med ett underliggande facit.

Det medforskande boksamtalens grund finns i viljan att komma till rätta med den ojämlikhet Nodelman utpekar då det gäller forskning om barns kultur, och det utgår från de ställningstaganden som kan ses inom citizen science och inom den medforskningstradition som Mary Kellett utvecklade, att barn har en kompetens som är värd att ta vara på inom forskningen. Det medforskande boksamtalens arbetssätt grundar sig på Chambers boksamtalsmodell eftersom det är en form som gör tolkningen synlig genom dialog, samt ger utrymme för prövning och värdering genom det möte som uppstår mellan de olika läserfarenheterna.

PROJEKTETS FÖRUTSÄTTNINGAR

Upprinnelsen till detta projekt kom ur det faktum att ett författarskap som länge setts som viktigt och betydelsefullt allt mer kommit i skymundan. Ett aktuellt helhetgrepp saknades. Därtill uppmanade äldre studier vari barn setts som korrelerat till vuxnas uppfattningar att söka efter nya metoder för litteraturforskningen varigenom en förståelse som ligger närmare den grupp som texterna är skrivna för kan presenteras, utan att texterna för den skull hamnar i skymundan för mer allmänna frågor om barns läsning och textförståelse.

I studien är det barnen som ställer frågorna och genom sin dialog formar tolkningen. Det gör att man i ett inledningsskede inte kan beskriva vilka teman, motiv eller framställnings-

sätt som studien kommer fokusera på, utan det är något som efterhand tydliggörs genom dialogen. Denna öppenhet leder till att projektet kan placeras på det sjätte steget i Harts åttastegstrappa, projekt där frågeställningar formuleras av de deltagande och där svar söks av dessa. Högre upp i trappan placeras projekt som initierats av barn som sedan tagit kontakt med vuxna.

I det här fallet är författarskapet valt av mig och det är jag som har frågat barnen som deltar om de vill vara med. Barnen ingår i en befintlig grupp som sysslar med teater och som jag därigenom träffat sedan tidigare. Sju barn ville medverka i projektet medan några barn valde att inte delta. Genom att tillfråga en befintlig grupp hittade jag en konstellation som är vana vid att arbeta tillsammans, som är intresserade av berättelser och berättande och som inte satts samman av skolan eller anmälts av föräldrar som önskar att deras barn ska vara med (de har däremot gett sitt tillstånd till barnens deltagande).

Gruppen har sedan april 2015 träffats en eftermiddag i veckan i olika perioder. Vi fikar och ägnar oss åt mycket annat än just själva projektet vilket skapar en samhörighet som är nödvändig. Vissa av verken har barnen läst själva innan vi samtalat om dem och vissa har jag läst högt. Vi samtalat mellan tjugo och fyrtio minuter vid varje tillfälle, och dessa samtal spelar jag in. Jag försöker ställa så få frågor som möjligt under samtalen utan eftersträvar att medforskarna i hög grad är de som genom sina påståenden om texten uppmanar övriga att svara an, ge andra förklaringar eller i sin tur öppna för andra aspekter på texten. Jag lyckas inte alltid och tyvärr saknas inte ledande frågor i samtalen inspelade kring de första böckerna.

Metoden leder till en öppenhet i frågeställningen: vilka berättelser framställer Gripe, hur är de konstruerade, vilka karaktärer möter läsaren och vilka teman uppfattas? Vilka kopplingar är möjliga att göra mellan verken och till

andras verk, för att använda Chambers term. Mer precisa frågor kan samtalsledaren tillika forskaren inte sätta upp inför läsningen. Huruvida barnen ser det som andra uttolkare sett kan bara indirekt besvaras eftersom exempelvis en efterfrågad jämförelse mellan *I vår lilla stad* och *Nalle Pub* styr tolkningen. Metoden fråntar tolkningen från forskaren och så även privilegiet att forma de övergripande och inledande frågeställningarna.

För presentationen av resultatet är jag i inledningen av projektet mer aktiv än jag möjligen kommer att vara i dess slutskede. När vi når fram till Maria Gripes ungdomsböcker är det möjligt att vi finner det mera lämpligt att medforskarna enskilt eller tillsammans skriver olika avsnitt som vi sedan fogar samman. Kanske kommer litteratursamtalet spela ut sin roll, men just nu är det i de inspelade samtalen som tolkningen ligger. Medforskarnas arbetsinsats ses i detta material medan det återstår för forskaren att transkribera och sammanställa detta till en text vari tolkningar och slutsatser blir tydliga. Möjligtvis är detta något som gruppen senare kommer att kunna utföra själva, men i dagsläget är det jag som står för detta. Den färdiga texten läses sedan av alla, diskuteras och får sin slutgiltiga utformning, vilket är en garant för att tolkningsföreträdet behålls hos medforskarna.

Medforskarnas läsning hindrar också forskaren från att skönmåla processen och anpassa resultatet till det förväntade, något som ses som en risk med forskning tillsammans med barn.¹⁵ Tidsinvesteringen kan leda till att forskaren vill framhålla processen som lyckad och att ”röran som uppstått [städas] upp i slutpresentationen” skriver Sandra Hillén.¹⁶

Man kan ställa frågor om projektet i sig ändå inte har en didaktisk potential, även om det inte är avsikten att utbilda barnen eller göra dem till mer medvetna läsare. Anne M. Land-Zandstra ser i artikeln ”Motivation and

learning impact of Dutch flu-trackers” att citizen science-projekt som resulterar i det hon kallar för riktig forskning har en högre potential att utveckla deltagarnas kunskap om det de undersöker, än då projekten är utformade som övningsobjekt för deltagarna.¹⁷ Det är något som inte kan undersökas gällande det här projektet eftersom dess fokus inte ligger på medforskarnas kunskapsutveckling. Men det är en inte allt för vild gissning att kunskapsutvecklingen i detta projekt är likartad med den som ses i Land-Zandstras artikel, projekt vars slutmål är att presentera ny kunskap för omvärlden och som därigenom också ger deltagarna nya erfarenheter och kunskaper som de inte tillägnat sig om syftet för verksamheten enbart var den egna utbildningen. Från det perspektivet öppnar föreliggande projekt för att också utveckla nya presentationsmodeller av det som skolans litteratursamtal leder fram till, som sträcker sig bortom skolans kontext och det egna lärandet. På så sätt är projektet relevant för att se hur genuina frågor – som inte handlar om den tillfrågade individens texttolkningsförmåga – utvecklar just denna förmåga.

”How much a participant learn from a CS project depends on factors such as the level of interaction between the scientific staff and the participant, and how clear it is made to participant how their contributions relate to the scientific process” skriver Land-Zandstra.¹⁸ En skola fylld av litteraturforskares projekt är en utopisk tanke, men det är inte omöjligt att inom den didaktiska forskningen finna fram till modeller där barn får förmedla kunskap om litteratur skriven för dem. Om barn tillåts lära oss vuxna något så lär de sig också själva.

Följande del, om *I vår lilla stad*-trilogin, har lästs, diskuterats och utformats av projektets medforskare, och de kan ses som avsnittets författare: Albert Hellström, Carl Wistedt, Ellen Linde, Hedda Aldén Björäng, Hjalmar Hellström, Felix Noske och Tekla Hagberg.¹⁹

DEN LILLA STADENS INVÅNARE, KONSTRUKTIONEN AV DERAS VÄRLD OCH VERKENS GENRETILLHÖRIGHET

Vi vet en del om Maria Gripe innan vi börjar vår läsning av hennes böcker. Några av oss har läst *Hugo och Josefin* eller *Tordyveln flyger i skymningen* och någon annan kommer ihåg en bild av henne som finns på biblioteket. Vi pratar om vad vi behöver veta om Maria Gripe men blir mest nyfikna på omslaget till den första av hennes böcker, *I vår lilla stad*. Martin läser det första kapitlet och sedan försöker vi komma på vilka som är huvudpersonerna i boken. Det blir en av våra återkommande frågor, att reda ut vilka som är de tre böckernas viktigaste figurer. Den frågan hör också samman med det som vi kommer att diskutera mest, vilken genre som de tre verken tillhör. Vi försöker förstå det redan vid vårt möte med omslaget till den första boken. På bilden finns många figurer och Harald Gripe har inte gjort det så lätt för oss att förstå vilka som boken kommer att handla om. Vi får intryck av att grisen med sparkcykeln är central, eventuellt även borgmästaren och polisen. I det första kapitlet får vi reda på figurernas namn och en del om vad de gör i staden, deras yrken exempelvis, och hur staden grundats av Kung Laban, som sedan försvunnit. Främst handlar kapitlet om miss Äppelblommas ankomst. Det är en karaktär som skiljer ut sig gentemot de andra. Det ses i omslagsbilden och blir tydligt i beskrivningen av hennes kinesiska namn som ingen kan uttala.²⁰

Hur dessa djur ska förstås är en fråga vi ställer. De kanske är som Herr Nilsson påstår en av oss och en annan sjunger sången om Teddybjörnen Fredriksson. I inledningen är det otydligt om figurerna ska ses som förmänskligade djur eller levande gossedjur.

Hj: Vissa är gossedjur och vissa är riktiga djur. [...] Det kan ju vara gossedjur som trillat ur barns väskor i skogen (T: Ja)

C: Ja, som i *Lego Movie* [...] Det är en lego-

värld i en riktig värld, och här som att det var en gossedjursvärld i en riktig värld. (Hj: Ja!)

M: Hur måste vi tänka om att boken fortsätter för att det ska vara en gossedjursvärld i en riktig värld? Vad är det som behöver hända då?²¹ (Hj: Att dom inte går ut ur den där staden. C: Att det finns en gräns)[...] Och hon från Kina, hur går det till?

C: Det är som ett annat bord (syftar på *Lego Movie*) och hon är från bordet på andra sidan rummet (H: Ett fint bord med kinesisk duk på).²²

Jämförelsen med *Lego Movie* leder till att vi ser djuren som gossedjur i en värld parallell med den mänskliga. Miss Äppelblomma ses komma från ett annat bord, för att jämföra med *Lego Movie*, som visar på Äppelblommas nationalitet genom den kinesiska rekvisitan. Frågan är om hon ska ses som en kinesisk docka eller som en människa. ”Hj: Det kan vara en docka, en kinesisk docka. H: Jag tycker att det är som en sagovärld och då får det ... Hj: Då får det plats en människa där.”²³ Något tydligt svar ger inte verket i sin inledning, vilket leder till att det är svårt att uppfatta vilken genre verken tillhör:

H: Det är inte en fabel. [...] Den är för lång, det är inga ... (T: Är inte en fabel talande djur?) Nej inte bara. En fabel är en kort historia som man ska lära sig nåt av. Ofta innehåller den talande djur. (T: Nästan som en fabel då.) [...]

M: Om ni säger att det inte var en fabel kan man säga att det var nån annan slags... (H: Det är en berättelse. T: En saga. H: En saga är en. Nej det är en berättelse. C: Vad är saga för nånting? T: Det ska vara udda tal). När ska det vara udda tal?

H: Det är ingen saga. Den är lite kortare. (Hj: En saga är kort) Den är lite för lång för att vara en saga. (Hj: Och så ska den vara gammal.) Nej vi skrev sagor i skolan. Som H.C. Andersen.

M: Tänker man på H. C. Andersen när man hör det här? (H: Nej) Tänker man på någon annan berättelse? (Hj: Jag tänker på typ Pippi. H: Va? C: Jag förstår inte varför?).²⁴

Även Lewis Carolls *Alice i underlandet* diskuteras. Alice får man följa på ett äventyr medan man i *I vår lilla stad* "Bara är med i deras liv." Ett samtal om huruvida verket saknar huvudpersoner inleds, liksom om vad som varit viktigt i berättelsen.²⁵ Halvvägs i *I vår lilla stad* framstår Jeppe och Rotta som huvudpersoner, liksom badvakten Nöffe som tappar sin väckarklocka i bassängen. En scen utanför Mor Moppelins affär ses också som viktig genom den komik som skapas i diskussionen om vilka varor som inbegrips i ordet "diverse". Samtidigt blir det tydligt att episoderna inte i sig själva kan visa på vilka som är huvudpersoner, och vi talar om vilka figurer vi gillar, vilket är ett sätt att se vad det är i berättelsen som engagerar. "E: Carl gillar henne. T: Han är kär i Miss Äppelblomma. F: Ja han är kär. C: Kom igen, hon är rolig. [...] Hon är så tydligt kinesisk. H: Ja så här, tjing tjong tjong. T: Tjing tjong tjong, slonpedidong."²⁶ En sång beskriver de personer som är av betydelse: "T: Rotta satt och filosoferade. Då kom Nöffe in och sjöng: vad ska vi göra idag. Det äventyr som väntar, bara lite framme på de mest omöjliga stället. Dom letade dagen lång, och stöter på Jeppe som rotade efter Rotta. Och han hade tur, han hittade Rotta som följde med. Och dom letade och letade och sen hittade dom, ett äventyr, som dom väntade på."²⁷

Ett annat sätt att beskriva den lilla staden är att tänka sig hur ett leklandskap liknande Astrid Lindgrens värld skulle se ut. Detta samtal inleds då vi lekt berättelsen utomhus i en park.

T: Det skulle finnas, så här att man kunde gå in i Rottas lilla hål. Och så skulle man hjälpa till, och så skulle man kunna sitta med Miss äppelblomma och dricka te och klappa Puttiplong.

E: Ja, och sen så fanns det där badhuset och så fick man ha med sig en liten Nöffe, eller när man kom in fick man en mininöffe som man skulle träna att simma.

T: Ja, det var så där jättemodernt, så kunde man inte simma så fick föräldrarna hjälpa till,

om man inte kunde simma ner till botten så där jättebra.

H: Jag tycker att det skulle vara som en vanlig simhall som det beskrevs i boken. Och så skulle det vara nån som klädde ut sig till Nöffe och som sa 'Nej, jag har tappat min väckarklocka!'

T: Och så kommer det en massa folk och hjälper honom med klockan, men sen när de stuckit så kastar han i den igen.

Hj: Och så kan man bo på botellet för där är det hotellrum. [...] (E: Så finns det såna där bilar som på Legoland. T: Och så kan man köra runt, och kör man för snabbt hamnar man i Joakim Skutts bok.) [...] Ja sen skulle man typ kunna gå till det här stället där dom köpte sin mat [...] (H: Sen kunde man få gå in med ficklampa i... E: Matkällaren) [...] Man skulle lysa med ficklampan och då skulle det vara helt svart och så skulle man lysa med ... [...]

H: Jag tycker om den här sparkcykelidén. (...) Och den här bäcken måste ju bara vara med.

T: Man får göra en konstgjord bäck. (M: Ja det är mycket med att bygga upp allt det här. Och en hamn måste det väl va med?) Och där hoppar en groda, och så bara, det där måste vara rätt groda och så var det nån som hade busat och satt på, så kom det dit en större groda som såg ut exakt som grodan i boken, och bara... (M: Var det en groda med i... F: Ja! C: Ja men Martin! H: Hoppilandkalle) [...]

E: Ska jag säga vad jag har skrivit ner ska finnas på världen? (M: Ja) Moppelins restaurang. Hitta puttiplong. Botellet. Nöffes simhall. Rottas mushål. Husen, alltså staden med hus som man kan gå in i. Skutts polisstation. Jepes alltiallo (C: Vad är allt i allo? Hj: Allt till alla. M: Allt i allo, vad gör man där då?) Man kan göra lite allting.

F: Du kan du skriva dit spelhus där så kan man ... (T: Ja det kan ju va i allt i allo. H: Fast inte sånt spel. E: Mer gammeldags. T: Flipperspel å... H: Ja flipperspel. Hj: Jaa (ohörbart).

T: Då är det Nöffe som ska fånga väckarklockan. E: Det får va inne i Jeppes allt i allo).

Här ses vilka platser som är betydelsefulla i berättelsen, genom att vi beskriver hur de skulle fungera i ett lekland. De platser som är viktigast för berättelsen är de som vi ägnar oss mest åt i leken och de händelser som är komiska framstår som de viktigaste. Det blir genom vår lek och vårt samtal om leken tydligt att det snarare är kring en plats än kring vissa personer som handlingen spinner.

ETT BROTT MOT FÖRVÄNTNINGARNA

Leklandet är det som diskuteras mest. Efter det kommer frågan om hur Äppelblommas fågel Puttiplongs försvinnande, som många av kapitlen i *När det snöade* handlar om, ska förstås.

E: Det känns bara så konstigt när en bok precis ändrar spår. (H: Det är ju jättebra). Det är konstigt.

C: Ja tänk så här, tänk en Pippibok, och så typ går dom och badar och dom är jätteglada, och sen precis när dom ska gå upp ur vattnet så kommer det en meteorit och slår sönder jorden. Men hörni, det är lite samma princip... (H: Nej det ä det inte). Jo. (H: Nej det är skillnad! E: Nej men det är typ samma princip).

T: Säg att Nalle Puh går och badar och helt plötsligt kommer det en haj och dom blir jagade över hela vattnet och sen blir Nalle Puh öra avbitet, tror ni det är, det är lite samma princip, är det bra? [...]

H: Men asså, det här är en ny bok (menar *När det snöade*), det förra var en annan bok, det här är en ny bok. Det här är samma personer, men jag tycker fortfarande att det är så här, det händer ju inte så mycket. Okej, han försvinner, Puttiplong försvinner och då så blir alla jätteoroliga så här, var är han, men det är inte så jättekonstigt i den här boken, sen så kommer Joakim Skutt, han måste ju vara med, jag tycker inte att det är så stor skillnad.

E: Jag tycker fortfarande att det är konstigt, jag gillar inte böcker som helt byter spår.

(T: Nej man ska känna genren tydligt eller hur). Nej men om man har börjat läsa en bok och tänker att nu tänker jag att den är bra, och så blir den plötsligt helt annorlunda, då vill man ju inte fortsätta läsa den. [...]

Hj: Tänk om jag skulle skriva en deckare och helt plötsligt i en deckare så skulle de åka till andra sidan tiden på fem sekunder och sen skulle de åka till mars och jaga marsvarelser? (H: Det där är inte alls samma sak). Nej inte samma sak men det är typ samma genrebyte. (H: Nej för det är samma genre, det är ingen deckare. E: Det är absolut en deckare).

C: Först får man intrycket att alla gubbar är galna och pratar "faxist" och sånt. Jeppe säger så, faxist. Sen blir alla bara så här smarto, "ja det tar jag hand om chefen". (H: Nej det är inte så). Jo. Personerna ändras också. Det blir jättekonstigt. (H: Nej dom har inte ändrats ett dugg. E: Jo det har dom. H: Vem har ändrats?) Joakim Skutt. (T: Ja han blev helt plötsligt jättejättesmart. H: Som om han inte varit det innan) Nej men han har varit en skvallerbytta. [...] (härmar) "Jag skriver upp det i boken", "Jag får titta överallt..." (H: Ja men han är ju polis, vad tror du han ska göra, dom har inga bilar). Nej sparkcyklar, men snälla, fem kilometer i timmen. "Nej det räcker, man får bara köra fem, inte åtta." Det känns bara så fel [...] (H: När Puttiplong försvinner, ska alla bara bli "åhåhåhå, vad ska vi göra", så, förvirrat? (alla skrattar)) Ja, dom är ju så, dom är ju så. (E: Dom är såna personligheter. Den enda som är lite smart är Jeppe) [...]

H: Men vad ska hända då när Puttiplong försvinner, ska alla liksom (C: Kunde man inte bara skippat det. E: Ja precis. Det skulle varit mycket bättre om han inte försvann från första början) Så allt bara flyter på? Så här "Oj jag trillade visst. Och där flyger en fågel" (E: Men låt mig prata klart först. Om det skulle varit som förut och inte Puttiplong skulle försvunnit, skulle Puttiplong köpt glass i en glasskiosk och sedan flugit hem igen, det skulle varit mer "dom") Det skulle va tråkigt (E: Jag håller med dig Hedda,

det skulle vara tråkigare, men det skulle varit mer ”dom”) Jag gillar inte böcker som bara, ”oj nu hände det, jaha, sen hände det”. Sen hände det nåt nytt (T: Så Ellen bytte helt sida?) Det händer ju ingenting, det är bara som en vanlig vardag (T: Bytte du helt sida Ellen?).²⁸

Teklas fråga till Ellen om hon bytt till Heddas åsikt tydliggör vad vår diskussion handlar om. Ellen svarar att hon håller med Hedda om att det blir mer spännande, och att de löskyta händelser som innan utgjort berättelsen nu bytts till ett spännande händelseförlopp. Hennes argument mot skildringen av Puttiplongs försvinnande kommer sig inte av att det är tråkigt utan av det som sagts tidigare: ”Man ska känna genren tydligt.” Händelsen passar inte in eftersom den bryter av mot det förväntade såsom ett meteoritnedslag hos Pippi, en haj i Nalle Puh, eller en rymdfärd i en deckare hade gjort, exempel som ges i samtalet.

I diskussionen framkommer att också karaktärerna förändras på ett sätt som gör att de faller ur ramarna de tidigare fått. Virrighet byts mot struktur och ordning. Konstapeln som varit allas fiende deltar nu i sökandet och organiserar det. I diskussionen av händelsen tydliggörs också hur karaktärer kan finnas med enbart för att öka spänningen i en enskild situation – Beata Prunk från Peking som tagit in på botellet är den personen och mot henne riktas misstankarna. Detta diskuteras inte vid det första tillfället då Puttiplongs försvinnande berörs, utan i sammanfattningen av trilogin då vi ritar och skriver på ett långt papper för att summera. Vi kommer fram till att den första boken är gullig, mittenboken mest spännande och när det kommer till den sista, *Kung Laban kommer*, uppfattas just ankomsten som det centrala i verket, men att det inte tillför trilogin i sin helhet så mycket. Och varför kung Laban spionerar på repetitionerna av den föreställning som ska välkomna honom är svårförståeligt.²⁹ Hans ankomst blir inte så som vi tänkt oss den utifrån det som berättats i de två första böckerna.

RESULTAT

Det som vårt litteratursamtal beskriver är en trilogi med en mängd komiska karaktärer. Beskrivningen av den stad som de bor i lockar till inlevelse av det slag som gör att man vill träda in i miljön. Främst sker denna presentation av staden genom olika underhållande händelser, särskilt då det gäller den första boken.

På vilket sätt karaktärerna och staden ska uppfattas är däremot svårare att förstå. Det är inte självklart att de är vare sig förmänskligade djur eller levande leksaker, och det vi först tänkte om staden, att det var en plats som existerade parallellt med vår egen, är inget som bekräftas i de två följande böckerna. Kung Laban som vi som läsare väntat på, tillför ingen mer förståelse för miljön och en stor del av händelseförloppet i det tredje verket uppfattar vi som en utfyllnad fram till kungens ankomst.

Vi säger flera gånger i vårt samtal att det är tre böcker som passar för mindre barn. Främst beror det på djurens gullighet och de roliga händelserna. Ett brott mot förväntningarna sker då den andra boken skiftar, från att bestå av en mängd roliga kortare händelser till en längre berättelse som mer gör verket till en detektivberättelse än vad det första verket är. Vi tydliggör detta genom att jämföra med andra berättelser som tillhör en särskild genre och inte växlar mellan flera genrer på det sätt som gäller för I vår lilla stad-trilogin.

Vi tänker att detta kan bero på att de tre böckerna är författarens första, och att Maria Gripe inte riktigt visste vilken slags berättelse det var som hon skulle skriva.

DET MEDFORSKANDE LITTERATURSAMTALET FÖRDELAR

Den avslutande delen som följer är författar av mig eftersom det är min värdering av vad metoden leder till i jämförelse med andra sätt att skriva om I vår lilla stad-trilogin eller författarskapet i stort. I en större presentation är ambitionen att medforskarna också står för

sådana avslutande delar, skrivna tillsammans eller individuellt. Ur deras perspektiv är det exempelvis mer relevant att ställa texterna i samband med den biografiska informationen om Maria Gripe, i relation till andra texter de läst, eller beskriva hur verken kan förstås ur ett mer personligt perspektiv, som inte alltid kommer fram genom dialogerna.

I det här sammanhanget är det mest intressant att försöka utröna vad metoden lett till för resultat i jämförelse med tidigare framställningar om *I vår lilla stad*, och om skillnaden är så pass omfattande att det motiverar den använda metoden.

Tidigare beskrivningar av *I vår lilla stad*-trilogin har i hög grad sett verken som en epigon på andra berättelser om levande gossedjur såsom *Nalle Puh* eller *Pelle Svanslös*, vilket visades i inledningen på den här artikeln. I de värderande omdömena har texterna setts ha en mindre betydelse på grund av detta.

Genom medforskningens läsning konstateras det omvända, att författaren i allt för liten grad studerat och försökt efterlikna andra berättelser med talande djur och levande gossedjur. Det är genom en osäkerhet i hur genren fungerar som det stora brottet skapas. En episodisk framställning byts mot en progressiv, då allt handlar om sökandet efter en enda gestalt i den andra boken. Argumenten för att detta bryter mot den överenskommelse mellan författaren och läsaren som skapats i den tidigare delen, är att verkets figurer snabbt ändrar sin personlighet för att passa samman med den intrig som författaren skapat.

Undersökningen av verkens genretillhörighet och hur figurerna ska uppfattas skiljer sig

från det etablerade – det äger bland annat rum genom lek och sång. Medforskarna kommer fram till vad som är verkens centrala delar genom att fokusera på det som de gärna iscensätter i form av lek. Därigenom tydliggörs vilka karaktärer som är viktiga och vilka platser som är av avgörande betydelse. Man kan se det som ett sätt att rekapitulera det man minns av texten utan att ha den framför sig, och därigenom komma fram till det centrala. Denna lekmetod hade varit svår att genomföra vid ordinarie universitetseminarier.

Uppreppningsbarhet och metodbyte för att bekräfta ett resultat är inte litteraturvetenskapens starka sida. Ändå bör man fråga hur verken tolkats med andra tillvägagångssätt och närmast till hands ligger en reflektion över hur verken uppfattats om de lästs på ett traditionellt sätt, med utgångspunkt i tidigare forskning. Komparationen och jämförelsen med *Nalle Puh* hade kunnat utvecklas, liksom de ståndpunkter som tidigare framlagts om verkens osjälvständighet. Men ett sådant konstaterande hade inte tillfört någon ny kunskap om verken och den orsak som här presenterats till att trilogins intrig kan uppfattas som bristfällig hade inte blottlagts – att de i hög grad inte efterliknar de klassiska nalleberättelserna gör att de tappar kontakten med läsarens förväntan. Det medforskande litteratursamtalet har visat på detta, genom dialog, sång, lek och genom den vilja till att säga det oväntade som ses i det citat som utgör denna artikels rubrik. På en av medforskarnas frågor om de andras favoritkaraktär i trilogin svarar en annan: ”Min favoritfigur är Maria Gripe. Är det okej om jag kallar henne Gibban?”³⁰

1. Birgitta Fransson, *Barnboksvärldar. Samtal med författare*, En bok för alla 2001, s. 69.
Ying Toijer Nilsson, *Skuggornas förtroigna. Om Maria Gripe*, Bonniers 2000, s. 26.

2. Ann Boglind och Anna Nordenstam, *Från fabler till manga*, Gleerups 2010, s. 238.

3. Se främst Ying Toijer Nilsson, men också Carina Lidströms *Sökande, spegling, meta-*

- morfos. *Tre vägar genom Maria Gripes skuggserie*, Symposion 1994.
4. Gudrun Fagerström, *Maria Gripe, hennes verk och hennes läsare*, Bonniers 1977, s. 179.
 5. Perry Nodelman, "The Other: Orientalism, Colonialism, and Children's Literature", i *Children's Literature Association Quarterly*, vol 17. nr 1 1992 s. 29–35.
 6. Bruce V. Lewenstein, "Can we understand citizen science?", i *Journal of Science Communication* vol. 15, nr 1 2016 s. 1–5.
 7. Mary Kellett, Ruth Forrest, Naomi Dent, Simon Ward, "'Just Teach Us The Skills Please, We'll Do The Rest': Empowering Ten-Year-Olds as Active Researchers", i *Children & Society* vol. 18, nr 5 2004 s. 329–343.
 8. Mary Kellett, "Empowering Children and Young People as Researchers: Overcoming Barriers and Building Capacity", i *Child Indicators Research* vol. 4, nr 2 2011, s. 205–219, se särskilt s. 207.
 9. Sandra Hillén, *Barn som medforskare. En metod med potential för delaktighet* (Göteborgs universitet ht 2013).
 10. Torsten Pettersson, Skans Kersti Nilsson, Maria Wennerström Wöhrne, Olle Nordberg, *Litteraturen på undantag? Unga vuxnas fiktionsläsning i dagens Sverige*, Makadam 2015.
 11. Maria Wennerström Wöhrne, "Begär eller uppror? Attityder till läsning inom tre gymnasiegrupper", i *Litteraturen på undantag?* s. 224.
 12. Olle Nordberg, "Endast avkoppling från uppkoppling? Svenska tonåringars attityder till fiktionslitteratur", i *Litteraturen på undantag?* s.202.
 13. Wolfgang Iser, *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response*, The John Hopkins University Press Baltimore and London 1978.
 14. Se Katarina Erikssons *Life and Fiction. On Intertextuality in Pupils' Booktalk* (diss Linköpings universitet 2002).
 15. Lesley-Anne Gallagher och Michael Gallagher, "Methodological Immaturity in Childhood Research?: Thinking through 'participatory methods'", i *Childhood* 15:4 2008, s. 499–516.
 16. Hillén s. 32.
 17. Anne M. Land-Zandstra, Mara M. van Beusekom, Carl E. Koppeschaar and Jos M. van den Broek, "Motivation and learning impact of Dutch flu-trackers", i *Journal of Science Communication* vol. 15, nr 1 2016, s. 1–26.
 18. Land-Zandstra s. 4.
 19. Frågor kan väckas kring varför barnen inte deltar under pseudonym, och frågan har återkommande diskuterats, med barnen, föräldrarna och i informell muntlig kontakt med ledamöter i etikprövningsnämnderna i Linköping och Göteborg. För barnen är det viktigt att deras deltagande ges betydelse genom att de själva är synliga i projektet. Då den forskning de deltar i inte handlar om dem eller på något sätt faller under de punkter som tas upp i "Lag 2003:450 om etikprövning av forskning som avser människor" har jag funnit det möjligt att betrakta barnen som författare av artikeln och därför stå med under sina egna namn. Lag 2003:450, som är styrande för etikprövningsnämndernas arbete, talar om att en ansökan ska göras om forskningen berör känsliga personuppgifter, uppgifter om lagöverträdelse, innebär ett fysiskt ingrepp på en forskningsperson eller riskerar att påverka forskningspersonen fysiskt eller psykiskt. Inget av detta är aktuellt här, och en fråga om bruket av pseudonym eller inte faller utanför etikprövningsnämndernas område. Ändå har jag fattat mitt beslut om att inte anonymisera barnen utifrån dessa riktlinjer eftersom jag med hjälp av dem kan bedöma att projektet är oproblematiskt gällande integritet. Problem uppstår istället om barnens namn skulle bytas ut eftersom det skulle ge signaler om att deras arbetsinsats är mindre värd än min egen, eller att de som individer är betydelselösa och skulle kunna bytas ut mot vilka barn som helst. Jag låter mitt beslut vila på den tradition Mary Kellett utvecklat, gällande att låta barn stå som författare till forskningsartiklar. När det kommer till barn och litteratur finns inga tidigare studier att luta sig mot. Däremot har journalisten Ylva Mårtens ingående diskuterat frågan om publiceringen av barns namn i boken *Vad säger barnen?* (Atlas 2015). Mårtens har i ett flertal omgångar varit producent för P1-programmet *Barnens romanpris* vari barn, under sina egna namn, diskuterar skönlitterära verk. Mårtens betonar särskilt att barnkonven-

- tionen i lika hög grad betonar barns rätt att komma till tals i frågor som berör dem, som deras behov av skydd (s. 126).
20. Sammanfattning av inspelning 24.04.2015. När samtalen återges här i artikeln markerar parenteser () i repliken att något utelämnats. Hakparenteser anger att flera replikskiften har utelämnats. När någon av oss gör ett kort inpass i det någon annan säger har det lagts in i repliken från den som berättar. Vi har delvis omformat dialogerna till skriftspråk. Initialerna motsvarar våra namn, och att Albert saknas i dialogen beror på att han främst skötte kameran under dessa inspelningar.
 21. Frågan är bitvis ledande. Den intresserar sig för reflektioner över de regler som omger de konstruktioner som en fantasivärld är. Det är inget som gruppen visat intresse för, men de fortsätter med ett svar på detta.
 22. Samtal 01.05.2015.
 23. Samtal 01.05.2015.
 24. Samtal 01.05.2015.
 25. Samtal 01.05.2015.
 26. Samtal 22.05.2015.
 27. Samtal 22.05.2015.
 28. Samtal 05.06.2015.
 29. Antecknat vid samtal 18.07.2015.
 30. Samtal 22.05.2015.

SUMMARY

"My favorite character is Maria Gripe. Is it okay if I call her Gibban?" Co-Researching Literary Conversations about Maria Gripe's I vår lilla stad Trilogy

This article studies Maria Gripe's first three novels, *I vår lilla stad* (*In Our Little Town*, 1954), *När det snöade* (*When it Snowed*, 1955) and *Kung Laban kommer* (*King Laban Comes*, 1956).

The study involves a group of children, all of whom have read these works, and describes a method that facilitates the use of children's interpretations of children's literature within the field of academic literary studies. As a point of departure, the method focuses on the standpoints found within the field of Citizen Science, which allows people outside academia to contribute to science through their own experiences. In this case, this concerns the experience of being a child and being part of the target group for the texts used in this study. Aidan Chambers' "book talk" method was used to gather the children's interpretations of the works. Conversations were recorded and transcribed, and interpretations were put together through quotations from the dialogues, and via summaries and analyses of the book talks.

With regard to Maria Gripe's first three works, Chambers' book-talk method (whereby students take an active part in the research) revealed that the violation of genre-conventions in these works lead to an insecurity on the part of the reader; namely, readers weren't sure how to approach the works. Previous research and reviews have claimed that these works are unoriginal in relation to other stories with live cuddly toys. By contrast, Chambers' book-talk method illustrates that, in the first part of the trilogy, Gripe's violation of the division into separate episodes (in favor of a detective plot) generates confusion on the part of the reader regarding which genre the work falls into. It also leads to difficulties in understanding whether, for instance, the animals are to be regarded as speaking animals, or as living cuddly toys.

This article is the first result of a long-term study which intends to analyze Gripe's authorship in its entirety through Chambers' version of book talks.

Keywords: Maria Gripe, book-talk, Citizen Science.

"SKOTT, JAG TROR JAG HÖR SKOTT"

Bruket av repetition i Monika Fagerholms roman *Den amerikanska flickan*

Något låter från skogen i Trakten. "Skott, jag tror jag hör skott", lyder texten i början av Monika Fagerholms roman *Den amerikanska flickan* (2005).¹ Orden beskriver samtidigt läsoplevelsen av romanen; i *Den amerikanska flickan* är gevären, pistolerna och ljudet av skott ständigt återkommande. Meningen "Skott, jag tror jag hör skott" kommer att repeteras i flera olika versioner och ljudet av skottet – "pang" – förekommer så ofta att det till slut ekar genom sidorna.

I litteraturens värld är repetitionen vida utbredd inom poesin och barnlitteraturen, medan ett stilfullt bruk av variation fram till modernismens intåg varit idealet inom prosan.² Men hur fungerar repetition i den senmoderna romanen, och vad kan dess funktion vara?³ I denna artikel ska jag se närmare på repetition i *Den amerikanska flickan* av den finlandssvenska författaren Monika Fagerholm (f. 1961). Repetitioner är flitigt förekommande i romanen: de återfinns på ord- och satsnivå men har även betydelse för själva narrativet. I den nyligen publicerade *Novel Districts. Critical Readings of Monika Fagerholm* (2016), där ett antal forskare och litteraturvetare tagit sig an Fagerholms författarskap, konstaterar redaktörerna Kristina Malmio och Mia Österlund redan i introduktionen att Fagerholms romaner har ett multisekventiellt, repetitivt språk och

är högst intertextuella.⁴ Vad är syftet med detta ständiga repeterande av ord, fraser och händelser – och hur kommer det sig att de så ofta kan förekomma utan att läsaren tröttnar? Genom en tematisk undersökning av repetitionens roll i *Den amerikanska flickan* vill jag blottlägga dess användningsområden och hur läsaren uppfattar bruket av den, på en berättarteknisk, stilistisk och en psykoanalytisk nivå.

Monika Fagerholms romaner har under de senaste åren blivit allt mer populära i den akademiska världen.⁵ Föga förvånande, då de är tacksamma studieobjekt. Pia Ingström menar till exempel i *Nordisk kvinnolitteraturhistoria* att Fagerholm förnyar själva berättelsekonventionerna genom att bryta mot tematiska och språkliga normer, samtidigt som hon kombinerar en experimentell prosa med en läsarvänlig realism.⁶ Inom tidigare forskning är det i synnerhet den banbrytande *Diva* (1998) som har blivit studieobjekt.⁷ Här bör nämnas Pauliina Haasjokis avhandling *Häilyvyden liittolaiset. Kerroman ja seksuaalisuuden ambivalenssit* (2012), som fokuserar på ambivalens, sexualitet och normbrytande i *Diva*, samt Maria Margareta Österholm som ägnar en stor del av avhandlingen *Ett flicklaboratorium i valda bitar. Skeva flickor i svenskspråkig prosa från 1980 till 2005* (2012), om skevhet och gurlesk

estetik, åt romanen.⁸ Även Alva Dahl har i sin avhandling *Iskriftens gränstrakter. Interpunktions funktioner i tre samtida svenska romaner* (2015) tagit sig an *Diva* och undersökt litterärt språkande som en interaktiv process genom att använda sig av det bachtinska begreppet dialogism.⁹ Dahl menar att det omstörtande språket i *Diva*, inklusive interpunktionen, skapar ett slags anti-system och ett queert alternativ genom att överträda de konventionella stilgränserna. Dahl intresserar sig även för de repetitioner som förekommer i romanen och konstaterar bland annat att de kan liknas vid minimalistiska musikslingar.¹⁰

Någon som istället har valt att fokusera på *Den amerikanska flickan* är Bo G. Jansson i essäboken *Ljuga vitt och brett utan att ljuga* (2013), där titeln också är ett citat från *Den amerikanska flickan*.¹¹ Jansson har läst romanen som ett typuttryck för det han kallar den post-moderna skärmkulturen: den kultur som följt på scenkulturen och bokkulturen, och som till skillnad från den senare har stora inslag av muntlig tradition och interaktion. Ett uttryck för detta, menar Jansson, är hur Fagerholm återanvänder och repeterar populärkulturella referenser och citat i sina romaner.¹²

Den tidigare nämnda *Novel Districts* tillgängliggör forskning om författarskapet för en internationell publik och är samtidigt en av de mest omfattande studierna. Många bidrag har haft relevans för min egen undersökning, däribland Lena Kårelands, Kaisa Kurikkas, Kristina Malmios och Anna Helles artiklar, som jag har anledning att återkomma till.¹³ Flera har poängterat förbindelsen mellan musik och det Fagerholmska språket. Den förbindelsen uppmärksammar även Julia Tidigs i föredraget *Vad har de gjort åt min sång? Återvunnet språk i Monika Fagerholms Den amerikanska flickan* (2016).¹⁴ Tidigs ingång är flerspråkighet och översättning. Hon har studerat hur Fagerholm använder sig av musik och andra populärkulturella referenser i romanen, och framhäver de

intertextuella och intermediala kopplingarna. Tidigs menar att upprepning med variation är *Den amerikanska flickans* modus.¹⁵

Bruket av repetition är inte något unikt för *Den amerikanska flickan*, utan förekommer i de flesta av Fagerholms romaner. Redan i genombrottsromanen *Underbara kvinnor vid vatten* (1994) finner Ingström att ”den ritualmässiga upprepningen av nyckelreplikor och -uttryck, fäster läsarens uppmärksamhet vid att detta är en roman också, och i högsta grad, i bemärkelsen litterär artefakt [...]”.¹⁶ I påföljande *Diva* är repetitionerna än mer frekventa. Jag kommer till viss del att använda mig av forskningen som finns att tillgå om *Diva* eftersom romanerna språkligt har vissa beröringspunkter, men även eftersom forskningsmaterialet om *Diva* är betydligt mer omfattande än det som hittills författats om *Den amerikanska flickan*.

Som Malmio och Österlund konstaterar i introduktionen till *Novel Districts* har Fagerholms verk skärskådats med hjälp av en mängd teoretiska ingångar, vilket visar på romanernas nyskapande kvaliteter och deras styrka som litterära artefakter.¹⁷ Flera har tagit sig an Fagerholms repetitioner genom att framför allt uppmärksamma de meningar som är citat och populärkulturella referenser. Men jag vill mena att bruket av repetition i *Den amerikanska flickan* märks och är betydelsefull på fler sätt än på satsnivå. Genom att utforska romanen berättartekniskt och stilistiskt, men samtidigt tillfoga en psykoanalytisk läsning främst utifrån Sigmund Freuds teorier om upprepningstvånget, vill jag visa hur Fagerholm inte bara repeterar och omformar ett lånat språk, utan hur hela romanen, i tematik och ända ner på karaktärsnivå, andas detta uttryck.

DEN AMERIKANSKA FLICKAN ANLÄNDER

Den amerikanska flickan är berättelsen om Trakten – en thriller med flera gåtfulla dödsfall men också en berättelse om kärleken och vän-

skapen mellan flickorna Sandra och Doris. Boken är uppbyggd icke-linjärt, har en allvetande berättare och rör sig i flera olika tidsplan. Sommaren 1969 drunknar den amerikanska flickan Eddie de Wire i Bule träsket samtidigt som hennes pojkvän Björn hänger sig. Historien om den amerikanska flickan och dess möjliga versioner blir en röd tråd genom boken och ur dessa händelser springer romanens berättelser. För Sandra och Doris, som läsaren följer några år efter Eddies död, blir berättelsen en lek som de kan förenas i. Rekonstruktionerna och lekarna slutar dock i tragedi: den sextonåriga Doris skjuter sig på Loreklippan vid Bule träsket efter att flickorna har glidit isär.

Redan ett par sidor in i *Den amerikanska flickan* har tre personers död berörts: Eddies, Björns, och Doris, och det görs tydligt i anslaget att Fagerholms roman är en återberättelse. I den formen är det naturligt att återkomma till särskilda scener eller punkter i tiden och Fagerholms bruk av repetition får en berättarteknisk förklaring i den icke-linjära strukturen. Lingvisten Jean Aitchison menar i samlingsvolymen *Repetition*, resultatet av ett schweiziskt symposium, att repetitionen har tre överlappande ändamål: Den utvidgar vårt språk genom att intensifiera och peka framåt.¹⁸ Men den kan likaså ge textuellt sammanhang och visa hur det vi säger eller skriver kan vara besläktat med andra ord, på samma sätt som akademiska texter kan vara besläktade med varandra genom att de använder sig av samma bibliografiska referenser. Slutligen menar Aitchison att repetition även kan användas för att öka vår förståelse i till exempel våra passager av text. För att läsaren ska kunna följa med i händelseförloppet i *Den amerikanska flickan* krävs det att denne minns tidigare händelser. Hos Fagerholm är det i berättelsens början som repetitionerna förekommer flitigast, vilket pekar på denna funktion: repetition som ett sätt att förstå och minnas det som är viktigt. Men även om repetitionerna *endast* skulle existera i

ett verk som ett slags påminnelser (vilket jag dock inte menar är fallet hos Fagerholm) får dess förekomster texten att förändras. För, nog sker det något med de ord och meningar som repeteras om och om igen – och förstås, i förlängningen: något händer med oss som läser.

Bland det viktigaste beträffande repetitionen är dess förmåga att skapa emfas, menar Bruce F. Kawin, professor i engelska och filmvetenskap, i boken *Telling it Again and Again. Repetition in Literature and Film* (1989).¹⁹ Emfasen kan jämföras med det Aitchison kallar intensifiering. Emfas är nästan alltid ett uttryck åt frustrationen över bristen i det enkla uttalandet att uttrycka erfarenhet, att ha förstått något slags sanning. Kawin skriver: "We can only hint at what we cannot say – can only emphasize until emphasis itself communicates."²⁰

Enligt Kawin kan repetitionen som konstnärlig devis eller strategi delas upp i en konstruktiv och en destruktiv variant. Den destruktiva repetitionen är tvångsmässig och ofruktbar, och har paralleller till upprepningstvånget liksom till vanans makt. Just vanan och rutinen leder till den mest destruktiva effekten av repetition i skriften: det Kawin kallar *repetitiveness*.²¹ *Repetitiveness* inträder då läsaren, på grund av tidigare hågkomster och förväntningar, känner att den utveckling som fordras inte äger rum. Den större riktningen saknas och följderna blir en svagare effekt för varje förekomst av det repeterade. I litteraturen syns *repetitiveness* i känslolösheten, klichéerna och de döda orden. Repetitioner som använts av uppfinningsbrist eller av slarvighet kan betecknas som *repetitious*. Men när något repeterats allt för många gånger förlorar orden till slut sin ursprungliga betydelse. Kawin liknar det vid en tom vägg, ett förfalskat minne, en kliché eller ett surrande ljud. Efter att ha skridit över denna gräns kan repetitionen åter igen bli en kraft: ett sekulärt mantra. Som motsats till det Kawin kallar *repetitiveness* visar han fram begreppet *repetitiveness*, ett ord eller erfarenhet som åter-

kommer med samma eller kraftigare styrka vid varje förekomst, just genom emfasen.²²

På försättsbladet till *Den amerikanska flickan* står en rad av Tennessee Williams: "Ingen kände min ros i världen utom jag". Meningen kommer att upprepas många gånger i romanen och förekommer första gången några sidor in i berättelsen:

Hon var nitton, Eddie. Edwina de Wire. Det var konstigt. När han senare såg hennes namn i tidningar var det som om det inte alls var hon.

"Jag är en främmande fågel, Bengt. Är du det med?"

"Ingen kände min ros i världen utom jag."

Hon hade pratat så, med underliga ord. Hon hade varit en främling där, i Trakten.

Den amerikanska flickan. Och han, han hade älskat henne. (s. 9)

Meningen är ett typexempel på hur Fagerholm arbetar med repetition på satsnivå. De absolut mest använda, söndertuggade orden ska få upprättelse och laddas på nytt. Detta grepp, att använda sig av "lånade" populärkulturella fraser, uppmärksammar bland annat Julia Tidigs och Bo G. Jansson. Tidigs tar avstamp i en av de andra flitigt repeterade fraserna i romanen: "*Titta mamma, de har förstört min sång*" (s. 8), som hon tolkar som en översättning av Melanie Safkas låt "What Have They Done To My Song, Ma". Tidigs visar hur Safkas originalsång har kopplingar till händelserna i *Den amerikanska flickan* och menar vidare att frasen både uttrycker och förebådar. Den anknyter till mödrar, fostermödrar och modersgestalter.²³ Liksom Safka-frasen är Tennessee Williams-frasen en översättning från engelskan, och mycket av det som i romanen kan upplevas som banalt i ordval eller -sammansättning har sin rot i översättningen. På engelska är fraserna visserligen en smula banala i sig, men översatta framstår de som än mer skruvade. Samtidigt är fraserna kongeniala med den som uttalar dem.

För många av de översatta meningarna gäller att är det en främling, Eddie, som talar, och i hennes mun blir det märkliga språket samtidigt en markör för hennes främlingskap.

Tidigs menar att det variationsrika repeterandet av Safka-frasen som vandrar mellan olika personer i romanen ger karaktärerna en möjlighet att förvandlas.²⁴ Det samma kan sägas om Williams-frasen, så väl som Eddies andra uttryck. I sin tur repeterar Sandra och Doris Eddies formuleringar i sina lekar och de blir ett sätt för dem att kliva in i ett rollspel; att förvandlas.

Medan Eddies uttryck oftast blir Sandras repliker, står Doris för flera andra repeterade fraser i romanen. Doris har en förkärlek till överdrivet använda talesätt, som "Den enes bröd, den andres död" (s. 11) och vissa sånger hon ständigt spelar på sin kassetbandspelare, som "Vår kärlek är en kontinental affär" (s. 123). De återkommande fraserna hjälper till att även skissa fram Doris som person. I kontrast till Sandra, som kommer från en finare familj, är Doris ett maskrosbarn och lägger inte vikt vid vad som anses fint eller fult. Klichéerna och de döda orden som Doris använder sig av hjälper till att placera henne i en sociologisk kontext.

Bo G. Jansson finner Fagerholms bruk av ramsor och schlagerrefränger, liksom leken med höga och låga textformer, som ett uttryck för nutidssamhällets metaorientering och en nymuntlig, postmodern konst. Han menar att i ett skärmkulturellt samhälle som är en följd av främst TV-mediets framväxt, spelar det muntliga uttrycket ofta större roll än det skriftliga.²⁵ Denna "nymuntlighet" som Jansson finner i *Den amerikanska flickan* kan även förstås genom hur musik används i romanen. Det är möjligt att se berättelsen som ett musikstycke med återkommande verser och refränger – något som Fagerholm själv öppnar för genom att inleda romanen med: "Här börjar musiken." (s. 7)

Språkets närhet till musik har flera forskare varit inne på, bland annat Kaisa Kurikka som

i artikeln "Becoming-Girl of Writing" tar sig an *Diva* genom Gilles Deleuze och Félix Guattaris resonemang om deterritorialisering och en mindre litteratur (*une littérature mineure*).²⁶ Kurikka ser en koppling mellan språkets musikalitet och ritornellen, en musikterm för att beskriva ett avsnitt som återkommer flera gånger i ett musikstycke. Som nämnts intresserar sig även Julia Tidigs för Fagerholms bruk av översatta sångtexter och menar att frasen "Här börjar musiken" inte är något annat än en läsanvisning. Läsaren uppmanas att "lyssna" till boken som om den var en sång.²⁷ Att Fagerholms språk ligger nära musiken är med andra ord något de flesta är ense om, både ur ett lingvistiskt perspektiv och genom de många referenser till sånger som förekommer i romanen. Musikförbindelserna här i funktionen att skapa intensifiering och textuellt sammanhang, för att tala med Aitchison. Men vad gör närheten till musiken med läsoplevelsen? Julia Tidigs menar att effekten av romanens överflöd av referenser, klichéer och upprepningar blir att läsaren börjar tolka även sådana fraser som inte är hämtade ur andra verk som om de vore lån eller översättningar; som del av ett kollektivt och använt språk – vilket språket i slutändan också är.²⁸ Hennes angreppssätt blir att se repetitionerna som delar av ett mönster av intertexter och ett slags förbindelser ut i världen. Samtidigt betonar Tidigs att det inte handlar om att läsaren ska "avkoda" texten, snarare att det visar att den är född i översättning.²⁹ Alva Dahl å andra sidan menar att de repeterade formuleringarna i *Diva* får en minskad betoning genom repetitionen, åtminstone att deras referentiella innehåll får en lägre vikt. Dahl fortsätter: "De blir som återkommande musiklingor: strukturerande former lika mycket som meningsbärande enheter."³⁰ Beträffande läsarens upplevelse av det referentiella innehållet är jag här benägen att hålla med Dahl: i den värld Fagerholm bygger upp förlorar de repeterade meningarna sin ursprungliga betydelse

och laddas om, genom det Kawin betecknar emfas. I *Den amerikanska flickan* blir ursprunget till meningen "Ingen kände min ros i världen utom jag" allt mer ovidkommande ju fler gånger frasen återkommer.³¹ Läsaren tränger igenom den tomma vägg som Kawin talar om. Klichéerna blir istället *repetitive*, de blir till mantran.

Men förekomsten av repetitioner ger även mystifierande och mytskapande effekter i romanen. Platsen där handlingen utspelar sig är inte vilken trakt som helst, utan Trakten, och då "huset i den dyigare delen av skogen" (s. 13) – en högst central plats som återkommer romanen igenom – omnämns förkortas det på sin höjd till "huset i den dyigare delen" (s. 88). Även Jansson uppmärksammar detta epitet som han menar är "av närmast homeriskt slag".³² Det han benämner som nymuntlighet manifesteras här tydligt i texten. Genom emfasen som skapas av de ständigt återkommande epiteten blir platserna mytiska. Jag menar att hos Fagerholm finns även förklaringen till detta mytskapande hos själva romanpersonerna. Leken står i centrum boken igenom. Med ett barns utgångspunkt och sätt att ta sig an språket, bygger Fagerholm upp Trakten genom epiteten till en fantasivärld där leken blir möjlig. Likaså, och med samma effekt, arbetar hon med epitet på personer. Det främsta exemplet är förstas "den amerikanska flickan", Eddie de Wire, vars epitet innehåller både en nyfikenhet och ett främmandegörande. Ett annat exempel är då flickorna tillsammans kallas Doris Natt&Sandra Dag, Syster Natt, Syster Dag. Repeterandet av dessa epitet hjälper till att förstärka upplevelsen av deras symbios: den ene kan inte nämnas utan den andre. Den maniska användningen av epitet hjälper till att skapa det textuella sammanhang som Aitchison talar om, där det repeterade arbetar inomtextligt och bygger upp myter runt platser, företeelser och personer. På detta sätt frambringas en egen värld i romanen.

ATT BYGGA TID

Hittills har jag kommenterat repetitionens berättartekniska funktion i *Den amerikanska flickan*, liksom dess förmåga att omskapa klichéer och lånade fraser tills de uppfattas som sekulära mantran. Men repetition kan också ha förmågan att skänka oss upplevelsen av ett evigt nu, eller en illusion av ett meningsfullt framåtskridande. Kawin väljer att kalla fenomenet för konstruktiv repetition, och menar att den förekommer i två olika estetiker: den ena, som han benämner *repetition without remembering*, äger rum i pågående tid, tid som alltid är i ett nu. Här behandlas varje enhet som en ny upplevelse och läsaren upplever mer av kontinuitet än av repetition. Där bildkonsten arbetar med simultan tid måste den sekventiella konsten – litteraturen, filmen och musiken – närma sig denna simultanitet genom att *man börjar om igen*.³³ En variant av denna tanke återfinns hos Kristina Malmio i artikeln ”A Portrait of the Technological Sublime”.³⁴ Malmio analyserar *Divas* narrativa struktur med koppling till den digitalisering som ägde rum på nittioalet, och menar att Fagerholm skriver ”multisekventiellt” i romanen *Diva*.³⁵ Multisekventialitet förklaras hos Malmio som en samling enskilda sekventiella delar som är avsedda att läsas i olika följder varje gång, ibland till och med i slumpmässig ordning. Malmio menar att man kan se *Diva* som en allegori för internet och använder sig även av Deleuze och Guattaris begrepp *rhizom* för att beskriva strukturen.³⁶ Även Kaisa Kurikka belyser hur *Diva* går bortom den traditionella textens uppbyggnad med början, mitt och slut i artikeln ”Becoming-Girl of Writing”.³⁷ Hon läser *Diva* som en roman i ett läge av ständig transformation. Ett liknande resonemang kan anas hos Pauliina Haasjoki, refererad i Malmio, som menar att *Diva* uppmanar läsaren att läsa inte bara horisontellt, det vill säga i riktning med handlingen, kunskapen och kontrollen, utan även vertikalt; mot öppenhet och ambi-

valens.³⁸ En form av läsande som går bortom det linjära berättandet och som föreslår ett nytt sätt att ta sig an text.

Som motsats till detta eviga nu finns enligt Kawin en estetik där repetitionerna bygger på varandra för en slutgiltig effekt. Han kallar det *repetition with remembering* och arbetar med ett ökande; den *bygger tid*, det vill säga den har en historia och rör sig från ett förflutet, till nutid och till framtid. Som exempel på ett verk som arbetar med denna typ av uppbyggande repetitioner tar Kawin Shakespeares *King Lear*. Dramat reflekterar sig själv och de moraliska poängerna görs tydliga genom att de små skillnaderna uppmärksammas, vilket sker genom särskilda nyckelord och -bilder som återkommer i pjäsen. För att publiken ska kunna uppfatta dessa alluderande skikt krävs det att de har hela pjäsen i huvudet medan de ser den.³⁹

I kontrast till vad Malmio och Kurikka anser om *Diva* – en multisekventiell berättelse – menar jag att *Den amerikanska flickans* struktur snarare springer ur den uppbyggande repetitionen, trots att de båda verken till så stor del bygger på repeterade fraser. Till exempel skriver Fagerholm flera gånger ut årtalen vilket förtydligar kronologin i fabulan, samtidigt som den narrativa strukturen är fortsatt icke-linjär. Pia Ingström är inne på samma spår i *Nordisk kvinnolitteraturhistoria* då hon skriver: ”Tidsnivåerna skiftar och hoppar, men inte vilt utan de kronologiska kasten kan uppfattas som normal ’foreshadowing’ och läsaren kan luta sig mot en känsla av lineärt tidsförlopp.”⁴⁰ Även Fagerholms sätt att bygga på texten genom att pytsa ut information, liksom att hänvisa till det tidigare skrivna, talar för en *repetition with remembering*-estetik. Ett bra exempel på detta återfinns i en scen där Doris och Sandra kysser varandra. ”Ingen kan kyssas som vi” (s. 256) kommenterar Doris det hela. Strax efteråt, då de ska ligga med varandra, står följande (vilket jag tolkar som Doris tankar): ”[S]amtidigt föll lusten över Doris Flinkenberg igen. Och kärle-

ken. / Ingen kan älska som vi. / Nej, verkligen” (s. 271). Då Doris en tid senare blir tillsammans med Micke, förut flickornas pest och hatobjekt, viskar han samma sak i Doris öra: ”Ingen kan älska som vi” (s. 292, 314).

Här använder sig Fagerholm till en början av en banal mening men som i inledningsfasen ändå kan upplevas som äkta (läsaren vet att det är så här Doris uttrycker sig). Denna mening byggs sedan upp genom att ”kyssas” ersätts med ”älska”. När sedan Micke säger samma ord – en mening som står och faller på sitt unikum – blir den en kliché: den blir *repetitious* och hjälper till att framställa Micke som ganska pinsam. Genom att lita på att läsaren minns det tidigare skrivna förändras betydelsen i den repeterade frasen från att vara *repetitive* till *repetitious*. Här arbetar alltså Fagerholm med ett uppbyggande som förändrar upplevelsen av orden alltmedan läsningen pågår.⁴¹

Ett annat exempel på Fagerholms bruk av uppbyggande repetitioner är ordet ”pang” som repeteras genomgående i romanen, omväxlande versalt och gement. ”Pang”-repetitionerna har i min mening även en berättarteknisk funktion; de är en lek med en känsla av ödesbestämmdhet som berättelsen kan arbeta med tack vare sin icke-linjära uppbyggnad. Likaså hjälper dessa repetitioner till att peka framåt i berättelsen. Läsaren vet redan efter de första sidorna att Doris har skjutit sig – det som väcker nyfikenheten är orsaken och bakgrunden till handlingen. Fagerholm ger oss små pusselbitar genom repeterandet av ett och samma ord, vilka pekar bakåt på Doris självmord som nämns i början av boken, och framåt, då läsaren ska förstå omständigheterna kring dödsfallet. Även Anna Helle kommenterar de ständiga påminnelserna om Doris död i sin artikel ”When Love and Death Embrace”.⁴² Helle visar hur Fagerholm använder sig av melodramats karaktäristik och typiska drag, men leker med och dekonstruerar dem. Hon nämner inte just ”pang”-repetitionerna men väl andra återkommande ord och

fraser, och finner att hela romanen är berättad som om läsaren inte visste om Doris öde. I sin artikel betonar Helle döden som ett av de bärande temana i romanen.⁴³ Denna närhet till döden är även intressant ur en psykoanalytisk vinkel, vilket jag kommer att återkomma till.

Kawin menar att när något repeterats tillräckligt, ett ord eller en idé eller bild, kommer det att dominera oss så pass att vi antingen får välja att ”stänga av”, eller gå med på dess angelägenhet.⁴⁴ Liket ett Tjechovskt gevär på väggen som ska avfyras före pjäsens slut (något som Fagerholm dessutom metafiktivt kommenterar (s. 283)), förstår läsaren genom den emfas som ”pang”-repetitionerna bygger upp att dessa måste vara av yttersta vikt och att de förebådar den scen där Doris skjuter sig. Scenen i sig arbetar också repetitivt genom att Fagerholm bygger upp själva händelseförloppet fragment för fragment:

Skott, jag tror jag hör skott. / Det ekade i skogen, överallt. (s. 12)

Och pang. Såg Sandra också hur Doris sköt sönder ringklockan vid ingången till huset i den dyigare delen den där sista sommaren då allt tog slut. (s. 89)

Och så skulle det vara under de följande åren fram till att Doris Flinkenberg en mörk novemberdag ganska lik den här novemberdagen när de första gången träffades, gick upp på Loreklippan, hade pistolen (den riktiga) med sig, höjde den mot sin tinning och tryckte av. (s. 103)

Och hösten hade framskridit till november månad då Doris Flinkenberg tog Ritas pistol och begav sig ut i mörkret en tidig lördagskväll. Gick till Bule träsket och sköt sig där. (s. 328)

Allt eftersom läsaren kommer längre in i texten staplas fragmenten på varandra, avtäckar mys-

terierna och bygger slutligen samman berättelsen. Kontentan blir att ljudet av skott ekar genom hela romanen.

LÄCKANDE SANNINGAR

Man brukar säga att en ofta upprepad lögn riskerar att bli till en sanning. Talesättet sätter fingret på hur det ständigt repeterade kan störa våra minnen och vårt intellekt, och ruska om det människan tar för verkligt. Kawin framhåller just repetitionens destruktiva inverkan på minnet. Han menar att samma ”halvt sanna” stilart som uppstår i skrivandet av en självbiografi hela tiden händer med våra minnen. I minnet arbetar människan kontinuerligt med en förfalskning av sin verklighet, och till skillnad från vad man kanske trodde om den, fungerar repetitionen som förstörande och inte bevarande för människans minnen.⁴⁵ Hos Fagerholm förekommer ofta denna typ av verklighetsförfalskning. Ibland till och med i öppna dagar, som då Sandra och Doris iscensätter Sandras mammas försvinnande i en lek: ”*Låt oss kalla henne Lorelei Lindberg, hade Doris sagt i lekens början. 'Alla heter Lindberg i grannkommunen och eftersom hon inte var härifrån så kan man anta att hon var därifrån.'*” (s. 120) Det namn som flickorna använder på Sandras mamma i romanen igenom, Lorelei Lindberg, visar sig alltså här vara uppdyktat. Om inte ens namnet stämmer, vad säger egentligen att resten av berättelsen är sann?

Förfalskningarna av verkligheten sker dock i många fall på så vis att läsaren kanske inte fullt ut uppmärksammar dem förrän vid bokens slut, då vissa av berättelserna faktiskt visar sig vara fantasier. Men inte med självklarhet ens då – för berättelsen om Trakten tar sig nämligen ut ur boken och läcker över till ett systerverk. På samma sätt som till exempel Marguerite Duras arbetar med omtagning och korrigering som sträcker sig över flera verk, arbetar Fagerholm vidare med sin berättelse om Trakten i *Glitterscenen* (2009).⁴⁶ Båda verken ingår i en större

berättelse med namnet *Slutet på glitterscenen* som från början var ämnad att bli en enda bok.⁴⁷ Med den vetskapen är det inte märkligt att böckerna berör varandra och att händelser och livsberättelser vävs samman. Men om *Den amerikanska flickan* främst är Doris och Sandras berättelse, blir de endast bipersoner i *Glitterscenen*. Läsaren får viss information om den vuxna Sandras liv som sångerska i USA vilket också antyds i slutet på *Den amerikanska flickan*, liksom Doris uppväxt, men här sett ur styvsyskonens perspektiv. Däremot är Eddie de Wires död likafullt närvarande i Trakten genom nya generationers fascination för berättelsen. Tuva Korsström skriver om *Glitterscenen* i *Från Lexå till Glitterscenen* (2013): ”[G]enom att hela tiden vrida på perspektivet, cirkla runt skenbart triviala händelser och bitvis avslöja nytt, ta steg tillbaka, hopp framåt, upprepa, upprepa skapar hon en mångbottnad, mörk och eggande helhet.”⁴⁸ Berättelsetekniken är densamma, men här sker alltså ett perspektivbyte. Fagerholm berättar om historien om den amerikanska flickan i *Glitterscenen* och förskjutningar i händelseförloppet sker mellan de olika verken. Gamla lögnerna upprepas, men så småningom läggs även nya fakta till som förändrar berättelsen. I *Den amerikanska flickan* berättas det att det är Eddies moster, friherrinnan, som vid ett bråk knuffar Eddie i vattnet vid Bule träsket den där ödesdigra sommarmorgonen (se s. 440–452). Men i *Glitterscenen* får läsaren en annan version av händelseförloppet: I det avslutande kapitlet ser läsaren händelserna ur Doris styvsyster Solveigs perspektiv och det framkommer att det är Doris och Solveigs trygga styvmamma, ”kusinmamma”, som har knuffat i Eddie, något som Doris på ett plan verkar förstå men inte får full klarhet i förrän veckorna före hon begår självmord.⁴⁹

Fagerholm osäkrar sanningsbegreppet och får oss att ifrågasätta vår tilltro till det skrivna. Anna Helle menar att de många dödsfallen i

Slutet på glitterscenen-diptyken och repetitionerna i samband med dem visar fram berättelsen som en postmodern melodram. Bland annat skruvar Fagerholm till den moraliska poängen, som är vanligt förekommande i traditionella melodramer, genom att inte ge några tydliga svar: "The novels ask moral questions about who is responsible for the deaths, but they offer only partial, contradictory or incomplete answers and therefore leave the reader in a state of confusion."⁵⁰ Läsaren slår igen boken utan att ha fått full kännedom om vad som skett. Att ett postmodernt grepp tagits om "sanningen" blir allt mer uppenbart ju noggrannare utsagorna granskas. Maria Margareta Österholm skriver å andra sidan, apropå berättarjagets sanningsanspråk i *Diva*: "För att kunna hänga med i det universum som Diva berättar fram måste, enligt min mening, utgångspunkten vara att hon talar sanning, även när just det begreppet ifrågasätts."⁵¹ Och ja: det är förstås svårt att läsa även *Den amerikanska flickan* utan att försöka lita till att det som berättas har skett. Men samtidigt blir läsaren hela tiden uppmärksam på opålitligheten i det skrivna. När *Glitterscenen* skriver om berättelsen i *Den amerikanska flickan* riskerar Fagerholm att få läsaren att känna sig vilseledd och kanske narrad. Samtidigt kan man efter läsningen av romanerna förstås fråga sig: vad säger att versionen i *Glitterscenen* är den "sanna"? För att den berättades sist i ordningsföljden?

Den intertextuella repetitionen i *Den amerikanska flickan* påverkar alltså ursprungstexten, modellen, i den grad att de tidigare antydda skeendena vid omtaget avslöjar sig som fantasier, och människors berättelser visar sig vara högst friserade. Det Kawin kallar *repetition with remembering* syns med andra ord även i denna intertextuella repetition i sin fulla kraft. Berättelsen stannar inte vid bokens slut utan tar sig vidare in mellan nya pärmar, där den fiktiva världen expanderar.

ONDA CIRKLAR

– UPPREPNINGSTVÅNG I ROMANEN

Det är svårt att tala om repetition utan att nämna Sigmund Freud, begreppet *upprepningstvång* och de idéer som har påverkat den moderna människans sätt att tänka om och tolka det som repeteras. Kawin inleder till exempel hela sin studie av repetition med ett citat av Freud, och återkommer genomgående i boken till Freuds teorier som han länkar till sitt eget begrepp *repetitiousness* och den destruktiva repetitionen.⁵²

Inom psykoanalysen uppfattas i regel en upprepning som "det förflutnas spår i nuet, något som drar till sig det nuvarande", som Carin Franzén skriver i artikeln "Att komma utöver sig själv: Om upprepning hos Freud, Kierkegaard och Lacan" (2009).⁵³ I "Erinring, upprepning och genomarbetning (Ytterligare råd om den psykoanalytiska tekniken: II)" (1914) diskuterar Freud innebörden av minnen och erinringens betydelse, och för första gången etablerar han där begreppet *upprepningstvång*.⁵⁴ Freud förklarar begreppet genom att peka på hur analysanden i vissa fall omedvetet reproducerar det bortträngda hos sig som handling istället för minne. Han kopplar upprepningstvånget till överföringen, och som exempel på detta fenomen beskriver han en situation där analysanden inte berättar att han minns sitt föräldratrots och problem med auktoriteter, utan istället upprepar detta "minne" genom att på samma sätt trotsa läkaren, det vill säga överföra neurosen till relationen mellan analytiker och analysand. Freud menar att själva den psykoanalytiska kuren påbörjas med en upprepning i form av denna överföring. Till slut, genom det psykoanalytiska arbetet, förstår analysanden att detta är hans sätt att "minnas".⁵⁵ Men vad upprepar då analysanden, frågar sig Freud: "Svaret är att han upprepar allt det som redan har banat sig väg från hans bortträngdas källor till den natur han inte kan dölja, sina hämningar och obrukbara inställningar, sina

patologiska karaktärsdrag.”⁵⁶ Tvånget att upprepa ersätter impulsen att minnas, och analytikerns uppgift blir att återföra minnena till det förflutna.

I ”Bortom lustprincipen” (1920) utvecklar Freud sina tankegångar om upprepningstvånget tillsammans med sin driftsteori.⁵⁷ Han menar här att till den uppbyggande livsdriften – sexualdriften och självbevarelsedriften – finns en motsats, nämligen dödsdriften, som representerar det nedbrytande. Trots kontrasterna är målet för dem detsamma: ett strävande efter frid och avspänning. Hos Freud motiveras dödsdriftens existens genom de exempel då upprepningstvånget hos analysanden inte kan förklaras till något försök att uppnå lust. Freud utgår här från tanken att människan inte med självklarhet söker sig till njutning och lycka, utan ständigt återkommer till destruktivitet, död och smärta.⁵⁸ Allt levande strävar tillbaka till ett utgångstillstånd, menar Freud, där våra behov, begär, lusten och lidandet utsläcks: ”Målet för allt liv är döden, och för att blicka bakåt: *Det livlösa fanns före det levande.*”⁵⁹ Det är alltså i brist på detta ursprungliga utgångstillstånd som människan är dömd till upprepning. Upprepningstvånget är ”det bortträngdas kraftyttring”, det sätter sig över lustprincipen (som bygger på vår strävan mot omedelbar driftstillfredsställelse och att undvika olust) och pekar istället på dödsdriften.⁶⁰ Freud menar att draget att kunna njuta av en upprepning försvinner med att vi lämnar barndomen: ”Nyheten kommer alltid att vara en förutsättning för njutningen.”⁶¹ Kawin invänder dock mot denna tanke och påpekar att upprepning i natur, konst eller samtal kan vara mycket njutningsfulla även för den vuxne. Måhända, fortsätter Kawin, är denna njutning ett uttryck för att människan aldrig helt lämnar sin barndom.⁶²

Freud menar alltså att den tvångsstyrda upprepningen inte handlar om det vi kan erinra oss; att erinra sig något innebär att häva upprep-

ningen. Villkoret för att kalla det upprepning är att det är bortträngt. Kan man då ens tala om ”upprepningstvång” i en roman? Vad kan ses som ”bortträngt” i fiktionen?

Den scen där Doris och Sandra på riktigt inleder sin vänskap utspelar sig i huset vid den dyigare delen av skogen, Sandras hem. På botten av den torrlagda bassängen hittar Sandra den djupt sovande Doris i sin sovsäck. För att väcka henne ställer sig Sandra vid bassängkanten och riktar pekfingeret som ett vapen: ”Pang! Du är död! Dags att vakna nu!” (s. 102)

”Pang”-repetitionerna som jag redan nämnt i samband med *repetition with remembering*, ska här visa sig ha ytterligare en betydelse. Variationer av just denna scen återkommer nämligen flera gånger i romanen. Först får läsaren den i en variant där pappan Ålänningen, försupen och nyss lämnad av frun, riktar sitt jaktgevär mot ett ”hon” i bassängen, troligtvis syftande på Sandra, men sedan ångrar sig och faller i gråt (s. 120f). Det hela berättas kursivt, vilket kommer visa sig vara av vikt. Ett hundratal sidor senare kommer ytterligare en variant: denna gång befinner sig Doris i bassängen och Sandra riktar pistolen (nu en riktig) mot henne. Ur romanen: ”Sandra stod på bassängkanten som en gång för länge sedan, höjde handen och siktade på Doris med pistolen. ’Pang pang, du är död.’” (s. 267) Det hela hejdas av Doris fostermamma som kommer och avbryter leken. Men bara rader efter detta scenario kommer följande stycke:

Och Sandra, det fanns en underlig samtidighet i allt, hon mindes plötsligt någonting för länge sedan, eoner tillbaka i tiden, när Lorelei Lindberg ännu var där.

Lorelei Lindberg i bassängen. [...] Det hade varit en lek, en sådan som man försonades efter, men nu var det inte längre det. ”Sandra! Hämta stegen!” väste Lorelei Lindberg. ”Stegen Sandra! Snälla! Skynda dig!” Och Sandra Långsam, somnambul...

*Gick förbi. Hörde inte. Fast hon hörde.
Och Ålänningen var tillbaka. Då hade han
geväret med sig.
Skott jag tror jag hör skott.
Men inte. (s. 267)*

Insprängt i romanen finns även stycken som pekar på bassängscenerna, som exempelvis: ”*Han sköt henne. Av misstag. Hon dog. I bassängen. De begravde henne där. Under kaklen.*” (s. 404)

I sin skrift om upprepningstvånget exemplifierar Freud med en studie av sitt eget barnbarn. Pojkens mest återkommande lek är att kasta sina leksaker ifrån sig medan han säger ett ord som påminner om ”borta”. Freud menar att denna lek är en iscensättning – en upprepning – av den situation då modern lämnar honom. Pojken blir inte synbarligen upprörd när modern går, istället tar dessa känslor sig uttryck i den tvångsupprepande leken. Genom leken och upprepningen menar Freud att barnet omvandlar sitt passiva beroende av modern till ett aktivt val.⁶³ Alltså blir upprepningstvånget här ett sätt att ta kontroll över ett trauma.

Denna teori skulle överensstämja väl med Sandras iscensättande av sin mors försvinnande – ifall det inte vore så att berättelsen kommer att avslöja sig som falsk. Den kursiva stilen i flera av styckena visar sig nämligen här ha betydelse, liksom bruket av citationstecknen. De citerade orden är helt enkelt en utsaga, en *berättelse i berättelsen*, och inte är det heller särskilt tydligt presenterat vem som talar. För just när läsaren (och Doris) tror sig ha scenariot utrett för sig – hur Ålänningen dödat Lorelei Lindberg i bassängen med Sandra som vittne till händelsen – visar sig detta vara en lek med Sandras egen livsberättelse. En lek med så ödesdigra konsekvenser att den antagligen bidrar till att Doris skjuter sig, tyngd av det hon tror sig veta om Sandras familj.

Sandras mamma är nämligen varken utomlands med sin älskare Heintz-Gurt (en återkom-

mande lek för flickorna), eller ligger begravnen under bassängens botten. Inte heller heter hon Lorelei Lindberg. Istället visar det sig att mamman (som aldrig får något ”nytt” namn) har flyttat till Åland med Ålänningens bror, Svarta Fåret. Den ”faster” som Sandra säger sig ha besökt under somrarna är alltså hennes mamma. Sandra avslöjas som en allt annat än tillförlitlig röst:

[D]et finns också andra berättare, en speciell sorts mytomaner som kan servera versioner av framför allt sin egen livshistoria, historier alldeles olika varandra, alla lika osanna. Och ändå inte ljuga. En sådan människa var, i vissa stunder, Sandra Wärn. [...]

Ingen av berättelserna var riktigt sann, men i alla berättelserna fanns ett stråk av sanningen. En detalj, en ton, ett återkommande tema. Och ur dessa sköt trådar av sanningen ut. (s. 467)

Här figurerar alltså vad man skulle kunna kalla ett ”falskt” upprepningstvång hos Sandra. Falskt, på så vis att Sandra iscensätter ett händelseförlopp som läsaren tror är en upprepning av ett barndomstrauma men som aldrig har ägt rum. Måhända utnyttjar Fagerholm våra antagna kunskaper om upprepningstvång och leker med dem? Bo G. Jansson läser till exempel ovan passage som en självbespeglade meta-kommentar till hela romanen.⁶⁴ Men händelserna är förstås inte betydelselösa för det. Istället är det överföringen som läsaren får ett exempel på. Den ”falska” tvångsupprepningen pekar på det riktiga traumat hos Sandra, nämligen själva separationen mellan mamman och pappan. Detta ursprungliga trauma är något som Sandra mycket riktigt enligt Freuds idé verkar ha trängt bort. Alltså visar sig Sandras iscensättande av en påhittad händelse peka på ett upprepningstvång, men kanske inte det läsaren först anade.

Kursiveringen ovan har även relevans i en annan bemärkelse. I sin avhandling konstaterar

Dahl att *Diva* skiljer sig kraftigt åt från skriftspråksnormen beträffande interpunktion och det grafiska utseendet. *Diva* använder till exempel fetstil på vissa meningar och ord, varav flera av dem repeteras. Det grafiska särskiljandet gör kopplingen mellan de repeterade orden och fraserna tydligare.⁶⁵ I *Den amerikanska flickan* fungerar kursiveringen liknande: den är inte enbart en markör för en berättelse i berättelsen, utan fäster även läsarens uppmärksamhet på, och ger emfas åt, de repeterade meningar som särskiljer sig grafiskt från övrig text. Här är ”*Skott, jag tror jag hör skott*” åter igen ett talande exempel.

Ett annat sätt att ur ett filosofiskt-psykoanalytiskt perspektiv ta sig an Fagerholms repetitioner är via den feministiska poststrukturalisten Julia Kristeva, vilket Lena Kåreland gör. I artikeln ”Re-Imagining Girlhood”, som behandlar hur Fagerholm omformar den traditionella flickboken, menar Kåreland att Fagerholms språk är influerat av Kristevas teorier om den semiotiska fasen.⁶⁶ I ett semiotiskt skrivande är rytm, melodi och intonation utmärkande. Den semiotiska fasen är hos Kristeva en preverbal fas som följs av den symboliska ordningen: det verbala språket. Det semiotiska bryts ner efter att logos intar psyket, men subjektet är alltid både symboliskt och semiotiskt och språket blir en rörelse mellan dem. Kristeva benämner denna semiotiska förform, själva uttrycksmöjligheten, *chora*, en term hämtad från Platon. Den preverbal, semiotiska fasen är avgörande för att utveckla ett alternativt sätt att skriva: i den bor också poesin. Språket är långt ifrån endast en behållare för den bokstavliga betydelsen, utan är även emotionellt och sensuellt. Musikaliteten i språket, och med den repetitionerna, blir på så vis i förlängningen ett utmanande av den patriarkala ordningen. Liksom Freud intresserar sig även Kristeva i högsta grad för dödsdriften, och sätter samman denna drift med språket.⁶⁷ I sin artikel ser Kåreland repetitionerna i *Slutet på glitterscenen*-diptyken

som uttryck för ett semiotiskt skrivande och framhåller de musikaliska aspekterna som blir synliga genom den melodiska, poetiska och sensuella prosan. Repetitionerna ger associationer till musikaliska ledmotiv.⁶⁸ Åter igen betonas alltså parallellerna mellan musik och Fagerholms romankonst. Genom att exemplifiera med ovan nämna scen, där Sandras lögn avtäckts för läsaren, vill Kåreland visa hur de båda romanerna tematiskt bär flickbokens egenskaper – som till exempel via ämnet vänskap – men, genom sitt semiotiska skriftspråk, samtidigt är högst okonventionella på stil- och formnivå.⁶⁹ Även Åsa Stenwall sätter samman Fagerholms skrivande med Kristeva i sin bok om kvinnor och modernitet i den finlands-svenska litteraturen, *Portföljen i skogen* (2001).⁷⁰ I *Divas* ”babblande” och barnsliga språkdrag finns spår av det preverbala, menar Stenwall, och boken omfamnar det infantila snarare än att se det som ett hot.⁷¹

Fagerholms bruk av repetition kan alltså tolkas som produkten av ett semiotiskt skrivande, samtidigt som läsaren på en innehållsmässig nivå kan förstå texten som en iscensättning av upprepningstvånget. För, som Ebba Witt-Brattström skriver i introduktionen till *Stabat mater och andra texter* (1990), är Kristevas idé att *choran* är formskapande men inte betydelseskapande.⁷² Det är möjligt att Fagerholm i skrivandet av *Den amerikanska flickan* influerats både av en allmän kännedom om upprepningstvånget liksom av Kristevas tankar om ett skrivande ur den semiotiska fasen. I sin artikel refererar Kåreland till en intervju från nittiotalet där Fagerholm berättat att hon är inspirerad av franska feministiska poststrukturalister och i synnerhet Julia Kristevas språkteorier.⁷³ Å andra sidan har Fagerholm i senare intervjuer uttryckt en önskan att bli fri från språkteorierna, att låta skrivandet vara organiskt.⁷⁴ Därmed inte sagt att teorier inte kan komma till uttryck i själva texten. Denna dubbelhet är talande för romanens närmast kalejdoskopiska karaktär:

Den amerikanska flickans komplexitet gör den i stort sett outtömlig på sätt att ta sig an den. Läst som en gestaltning av upprepningstvånget tydliggör de repeterade scenerna bortträngningen i romanen; ett slags blind fläck där personerna kretsar kring en smärta som inte går att beskriva eller närma sig på något annat sätt än genom överföringen.

Freud menar att i psykoanalysens kur blir analysanden tvungen att upprepa det bortträngda som en aktuell upplevelse, istället för att – som kanske analytikern skulle ha önskat – erinra sig bortträngda händelser som en del av det förgångna.⁷⁵ På samma sätt uppenbarar leken ett behov hos flickorna att upprepa de trauman som finns runt dem: den amerikanska flickans död och Lorelei Lindbergs försvinnande (det vill säga Sandras mammas försvinnande). Genom överföringen kan flera av lekarna sägas symbolisera något som bortträngts. Båda flickorna bär på tragiska upplevelser i barndomen som de måste försöka hantera. Leken blir en flykt till den egna världen. I leken hämtar de kraft ur varandra, samtidigt som den visar på det destruktiva mönster som upprepningstvånget är. Det återkommande iscensättandet av Lorelei Lindbergs död blir för Sandra ett sätt att ”glömma” den andra versionen av berättelsen – den där hon blir övergiven, den verkliga, som gör ont på riktigt. Likaså blir leken om den amerikanska flickan ett sätt för Doris att ”glömma” den verkliga händelsen, när hon spelar upp alternativa scenarion för vad som hände Eddie. Att kusinmammans skulle ha knuffat Eddie i vattnet (om det utgås från att det som berättas i slutet av *Glitterscenen* är det ”sanna” scenariot) blir allt för smärtsamt för att kunna beröras på annat sätt än genom överföringen. Genom att utforska Fagerholm kan läsaren närma sig den destruktivitet repetitionen innehåller, synliggjord genom upprepningstvånget. Läsaren gläntar på dörren till dödsdriften. Romanens innehållsmässiga repetitioner illustrerar på så

sätt det starka och motsägelsefulla behov människan har att alltid återvända till det smärtsamma och förstörande.

LEK, MASKER, MUSIK

Flera gånger har jag poängterat lekens betydelse(r) i *Den amerikanska flickan* – men i ännu ett avseende ska leken visa sig vara av intresse. Det går även att se ett slags repetitioner, eller dubbleringar, av själva romankaraktärerna, och i detta har leken relevans. Inom leken finns möjligheten att luckra upp sin persons fasta konturer för flickorna, och i dess ramar är ett iklädande av en annan identitet inget märkligt. Högst medvetet arbetar romankaraktärerna med detta iklädande, främst av den amerikanska flickans:

”Jag är en främmande fågel”, hörde sig Sandra säga. ”Kanske är du det med.”

Det kom ur henne nästan automatiskt, det skulle hon ha kunnat svära på i efterhand. Doris ryckte till och såg häpet på väninnan.

”Men Sandra. Säg det på nytt. Det liknar.”

Och Sandra upprepade den egendomliga ramsan, Doris ögon glänste; hon tog den amerikanska flickans skarv och knöt den kring Sandras hals och en kort sekund kända Sandra det så starkt så att hon var den amerikanska flickan Eddie de Wire. (s. 161f)

Exemplet ovan är ett av många där flickorna sysslar med rollspel och maskpåtaganden. Tidigs har visat hur karaktärerna ges möjligheten att förvandlas genom att yttra översatta fraser. På samma sätt är själva leken en metod för Sandra att kliva in i andra jag: leken blir ett hjälpmedel till ett uppluckrande av identiteten. I nietzscheansk anda använder sig flickorna av masker som i sin tur medverkar i tillblivandet av deras jag. Jaget existerar snarare som sammansatta fragment än som kärna.⁷⁶ Det är ett sätt att vara i världen som även romanfiguren Diva praktiserar, vilket bland annat Lena Kåreland

har uppmärksammat.⁷⁷ Detta postmoderna förhållningssätt till jaget visar Sandras önskan att omskapa sig genom att berätta flera versioner av sitt förflutna. Här finns flera parallella ”sanningar” i omlopp och vad som är verkligt och fantasi är inte uppenbart. Genom att berätta om sin historia för Doris visar Sandra på önskan att inte vara ett enhetligt subjekt. Läsaren kan se på flickornas personer som – istället för enheter, unika och solida – snarare en uppsjö av masker och repetitioner av andras masker eller jag. Jaget är inte fixerat, det är kluvet i sig själv och i flera andra; det repeterar och imiterar i evighet.

–

I Fagerholm har vi alltså en författare som har repetitionen som sitt sätt att skriva. Berättelsen kan och får berättas om, den skrivs aldrig i sten. Varken vid bokens slut eller inom dess pärmar.

Anna Helle skriver om *Slutet på glitterscenediptyken*: ”Not knowing and accepting one’s ignorance is actually an essential part of the reading experience of the novels and most likely a presupposition for a pleasurable experience.”⁷⁸ Helle föreslår onekligen ett intressant sätt att se på de mysterier som romanerna innehåller: Det är kanske inte alls meningen att läsaren ska förstå? Jag är beredd att hålla med henne, då själva ovetskapen, tvivlen och avsaknaden av sanning faktiskt är en stor del av behållningen i romanen – även om bristen på svar samtidigt kan vara nog så frustrerande. För Fagerholm leker med sanningsbegreppet romanen igenom och till följd av att jämlöpande, vitt skilda scenarion berättas, kretsar läsaren kring sanningen utan att alls vara säker på att ha kommit närmare den. Det är en tvivlets estetik som skymtar och kanske ifrågasätter Fagerholm om en berättelse alls går att berätta. Att upprepa och korrigera tidigare versioner av det berättade ter sig möjligen rent av nödvändigt, för att kunna ta sig rätten att skriva.

Frageställningen om man verkligen kan

– och bör – skriva så repetitivt som Fagerholm gör i *Den amerikanska flickan* utan att riskera att läsaren tröttnar, mynnar ur en föreställning om repetitionen som i huvudsak förstörande. Även Freud sätter som sagt upprepningen hos den vuxne i samband med neuroser och tvång. Personerna i den studerade romanen visar på dessa tvångsdrag hos upprepningen, vilket jag har visat med exemplen. Men då det kommer till själva läsakten är jag inte benägen att hålla med honom. Det finns en annan sida av repetitionen, en särskild tjustning i den, som skapas genom emfasen och igenkänningen. Måhända är det här det semiotiska skrivandet läcker ut och drabbar läsaren. Repetitionen kan bli en metod att uttrycka vår känsla av något outsägligt.

Vad som syns i Fagerholms bruk av repetition är just problematiserandet av sanningsbegreppet. Med små variationer förändrar hon berättelsen och tidigare lögner eller antydningar förgörs medan nya blir synliga. Kawin skriver att emfasen nästan alltid är ett uttryck för frustrationen över bristen i det enkla uttalandet att uttrycka erfarenhet, att ha förstått något slags sanning. Här skapar de repeterade scenerna en så stark emfas att Fagerholm i min mening lyckas kommunicera smärta genom att cirkla runt den i repetitionens form. Även författarens användning av ”fragmentariska jag” är tecken på detta sökande efter möjligheten att ständigt kunna omskapa sig; att upprepa sin egen skapelseprocess och spegla andras jag genom kontinuerliga maskpåtaganden. Det fragmentariska jaget blir kanske paradoxalt nog det enda som kan visa fram ett enhetligt eller sant jag.

Kaisa Kurikka menar i artikeln ”Becoming-Girl of Writing” att repetitionerna i *Diva* härstammar från ett postmodernt sätt att behandla språket vilket ifrågasätter våra givna signifikationsprocesser, vårt meningsskapande och de litterära konventionerna genom att antingen använda dem till överdrift eller vända dem uppochner.⁷⁹ *Den amerikanska flickan* skiljer sig från *Diva* på många sätt och de är i vissa

fall svåra att jämföra, men hos båda romanerna förekommer repetitionen som en grundsten i den litterära stilen. Även *Den amerikanska flickans* sätt att hantera repetition är i högsta grad postmodernt och vänder uppochner på vad det är att läsa – och skriva. Fagerholm är en författare som vet att ifrågasätta sanningsbegreppet och det gör hon medvetet i romanen genom att ge läsaren kännedom om de olika versionerna av händelseförloppen. Men detta ifrågasättande utesluter förstås inte själva *sökandet* efter en urberättelse, som kanske inte går att berätta på något annat sätt än att ständigt börja om igen, att berätta ännu en gång, *så som det kanske var*.

Den amerikanska flickan är en postmodernistisk smältdegel av populärkultur, citat och musik som repeteras tills de blir något eget bortom sin referensbas. Samtidigt genomsyrar repetitionen romanen långt mer än endast på ord- och satsnivå: den syns i såväl tema och karaktärer som i frågan om sanning och hur människan ständigt återkommer till det smärtsamma. I *Den amerikanska flickan* visar bruket av repetition att romanen på allvar tar sig an de stora existentiella frågorna – Fagerholms refränger kommer fortsätta att eka i läsaren även efter att hen har slagit igen boken.

1. Monika Fagerholm, *Den amerikanska flickan: roman*, Stockholm: Bonnier, 2005, s. 12
2. Andreas Fischer (red.), *Repetition*, Tübingen: Narr, 1994, s. 9f
3. Jag har valt att använda mig av ordet repetition i texten, trots att det finns många synonymer. Emellertid kommer jag för enkelhetens skull använda mig av synonymerna då kontexten förordar det, men de nya ordvalen avser ingen skillnad från repetition.
4. Kristina Malmio & Mia Österlund (red.), *Novel Districts: Critical Readings of Monika Fagerholm*, Helsinki: Finnish Literature Society, 2016, s. 11
5. Av utrymmesskäl kan jag inte redogöra för allt som skrivits om författarskapet. För en mer grundlig genomgång av forskningsläget idag, se introduktionen i Malmio & Österlund, 2016.
6. Pia Ingström, "Leken och det fruktansvärda allvaret hos Monika Fagerholm", i *Nordisk kvinnolitteraturhistoria* [online], 2014. <http://nordicwomensliterature.net/sv/article/leken-och-det-fruktansvärda-allvaret-hos-monika-fagerholm> (Hämtad 2016-11-16)
7. Monika Fagerholm, *Diva: en uppväxts egna alfabet med docklaboratorium (en bonusberättelse ur framtiden)*, Stockholm: Bonnier, 1998
8. Pauliina Haasjoki, *Häilyvyyden liittolaiset. Kerronnan ja seksuaalisuuden ambivalenssit [Allies in Wavering. The Ambivalences of Narrative and Sexuality]*, diss. Turku; Turku: Suomen Yliopistopaino Oy – Uniprint, 2012
9. Maria Margareta Österholm, *Ett flicklaboratorium i valda bitar: skeva flickor i svenskspråkig prosa från 1980 till 2005*, diss. Uppsala; Årsta: Rosenlarv förlag, 2012
10. Alva Dahl, *I skriftens gränstrakter: interpunktionsfunktioner i tre samtida svenska romaner*, diss. Uppsala; Uppsala: Uppsala universitet, 2015
11. Ibid., s. 102f, 105
12. Bo G. Jansson, *Ljuga vitt och brett utan att ljuga: den svenska prosaberättelsen i den postmoderna skärnkulturens tidevarv: filosofisk grund, innehåll och form*, Falun: Högskolan Dalarna, 2013
13. Ibid., s. 9f, 88ff
14. Lena Käreland, "Re-Imagining Girlhood", i Kristina Malmio & Mia Österlund (red.), *Novel Districts: Critical Readings of Monika Fagerholm*, Helsinki: Finnish Literature Society, 2016, s. 25–37
15. Kaisa Kurikka, "Becoming-Girl of Writing", i Kristina Malmio & Mia Österlund (red.), *Novel Districts: Critical Readings of Monika Fagerholm*, Helsinki: Finnish Literature Society, 2016, s. 38–52
16. Kristina Malmio, "A Portrait of the Technological Sublime", i Kristina Malmio & Mia Österlund (red.), *Novel Districts: Critical Readings of Monika Fagerholm*, Helsinki:

- Finnish Literature Society, 2016, s. 66–80
 Anna Helle, "When Love and Death Embrace", i Kristina Malmio & Mia Österlund (red.), *Novel Districts: Critical Readings of Monika Fagerholm*, Helsinki: Finnish Literature Society, 2016, s. 83–98
14. Julia Tidigs, *Vad har de gjort åt min sång? Återvunnet språk i Monika Fagerholms Den amerikanska flickan* [online], Svenska litteratursällskapet, 2016. <https://vimeo.com/album/3828419/video/157564080> (Hämtad 2016-11-16)
 15. Ibid., 01:50, 03:40
 16. Pia Ingström & Ann-Christine Snickars, "Att hålla saknaden från livet", i *Nordisk kvinnolitteraturhistoria* [online], 2012. <http://nordicwomensliterature.net/sv/article/att-halla-saknaden-fran-livet> (Hämtad 2016-11-16)
 Monika Fagerholm, *Underbara kvinnor vid vatten: en roman om syskon*, Stockholm: Bonnier, 1994
 17. Malmio & Österlund 2016, s. 16
 18. Jean Aitchison, "Say, Say It Again Sam", i Andreas Fischer (red.), *Repetition*, Tübingen: Narr, 1994, s. 19–21
 19. Bruce F. Kawin, *Telling it Again and Again: Repetition in Literature and Film*, Niwot, Colo.: University Press of Colorado, 1989
 20. Ibid., s. 50
 21. I de fall där jag inte har funnit en passande eller vedertagen översättning av ett begrepp kommer jag att använda mig av begreppet på originalspråk.
 22. Kawin 1989, s. 4, 16–22, 170ff
 23. Tidigs 2016, 08:25, 10:25, 11:05, 11:40
 24. Ibid., 10:20
 25. Jansson 2013, s. 22, 88f, 91
 26. Kurikka 2016, s. 40, 48ff
 För vidare förklaring av Deleuze och Guattaris begrepp, se Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Kafka: för en mindre litteratur*, Göteborg: Daidalos, 2012
 27. Tidigs 2016, 07:10
 28. Ibid., 22:35
 29. Ibid., 18:35
 30. Dahl 2015, s. 103
 31. För fler tolkningar av denna fras, se Helle 2016, s. 95
 32. Jansson 2013, s. 89
 33. Kawin 1989, s. 33, 85, 104, 113ff
 34. Malmio 2016
 35. Ibid., s. 70f
 36. Rhizom är en term som ursprungligen hämtats från botaniken och beskriver ett horisontellt rotsystem. Termen ska visa hur fenomen och processer är sammanlänkade utan att samordnas utifrån hierarkier och dikotomier. För ett exempel på hur man kan applicera rhizomatik på litteraturstudier samt en vidare förklaring av begreppet, se Österholm 2012, s. 83ff
 37. Kurikka 2016, s. 39f
 38. Malmio 2016, s. 70
 39. Kawin 1989, s. 52–59
 40. Ingström 2014
 41. Det går även att läsa frasen som en hänvisning till Staffan Hildebrands film *Ingen kan älska som vi* (1988), vilket manifesterar ännu ett exempel på de intermediala kopplingar som förekommer i Fagerholms texter. Frasen visar hur Fagerholms repetitioner kan arbeta på flera nivåer beroende på läsarens referensbank – även om jag liksom Dahl är av uppfattningen att meningarna till slut förlorar i referentiellt värde och allt mer börjar existera i egen rätt.
 42. Helle 2016
 43. Ibid., s. 85ff, 91, 96f
 44. Kawin 1989, s. 49f
 45. Ibid., s. 26ff
 46. Monika Fagerholm, *Glitterscenen: och flickan hon går i dansen med röda gullband*, Stockholm: Bonnier, 2009
 47. Se Eva Bäckstedt, "Fagerholms glitterscenen ingen idyll", i *Svenska Dagbladet*, 2005-04-11
 48. Tuva Korsström, *Från Lexå till Glitterscenen: finlandssvenska tidsbilder, läsningar, författarporträtt 1960–2013*, Helsingfors: Schildts & Söderströms, 2013, s. 488
 49. Fagerholm 2009, se s. 393–397
 50. Helle 2016, s. 97
 51. Maria Margareta Österholm, "Docklaboratoriet: vårt alternativa laboratorium som i frihet utvecklas där frihet finns: om systrarna SannaMaria och Kari i Fagerholms 'Diva'", i *Tidskrift för litteraturvetenskap*, 2009:1, s. 50
 52. Kawin 1989, s. 1, 16–22
 53. Carin Franzén, "Att komma utöver sig själv:

- Om upprepning hos Freud, Kierkegaard och Lacan”, i *Aiolos*, 2009:36/37, s. 91
54. Sigmund Freud, ”Erinring, upprepning och genomarbetning (Ytterligare råd om den psykoanalytiska tekniken: II)”, i *Psykoanalysens teknik*, Stockholm: Natur och kultur, 2002
55. Ibid., s. 179ff
56. Ibid., s. 181
57. Sigmund Freud, ”Bortom lustprincipen”, i *Metapsykologi*, 2. utg., Stockholm: Natur och kultur, 2008
58. Ibid., s. 257
59. Ibid., s. 285
60. Ibid., s. 269, 272
61. Ibid., s. 283
62. Kawin 1989, s. 19
63. Freud 2008, s. 264ff
64. Jansson 2013, s. 91
65. Dahl 2015, s. 95, 99–102
66. Kåreland 2016 s. 26f
67. Ibid.
Julia Kristeva, *Stabat mater och andra texter*, Stockholm: Natur och kultur, 1990, s. 113–164
68. Kåreland 2016, s. 27. Kåreland menar även att Fagerholm är inspirerad av Hélène Cixous, se s. 26.
69. Ibid., s. 30ff
70. Åsa Stenwall, *Portföljen i skogen: kvinnor och modernitet i det sena 1900-talets finlandssvenska litteratur*, Esbo: Schildt, 2001
71. Ibid., s. 210
72. Ebba Witt-Brattström, ”Inledning”, i Julia Kristeva, *Stabat mater och andra texter*, Stockholm: Natur och kultur, 1990, s. 17
73. Kåreland 2016, s. 26
74. Se t ex Jenny Holmqvist & Monika Fagerholm, ”Det måste finnas en faktor X”, i *Kritiker: nordisk tidskrift för litterär kritik och essästik*, 2014:31/32, s. 120–126
75. Freud 2008, s. 267f
76. Fredrika Spindler, *Nietzsche: kropp, konst, kunskap*, Göteborg: Glänta produktion, 2010, s. 18, 21, 26f
77. Lena Kåreland, ”Flickbokens nya kläder: om Monika Fagerholms Diva”, i *Omlädningsrum: könsöverskridanden och rollbyten från Tintomara till Tant Blomma*, Lund: Studentlitteratur, 2004, s. 121–137. Kåreland belyser Divas lust att pröva olika roller i sitt skapande av en identitet, där även en manlig hållning ingår.
78. Helle 2016, s. 91
79. Kurikka 2016, s. 38–40

SUMMARY

”Shots, I think I hear shots”: *The Use of Repetition in Monika Fagerholm’s The American Girl*
This article examines the role and use of repetition in Monika Fagerholm’s novel *Den amerikanska flickan* (*The American Girl*, 2005) through a narrative, stylistic and a psychoanalytic reading. Using the work of Bruce F. Kawin, I illustrate how Fagerholm uses a permissive style, which relies on an emphasis generated by repetition. The article also examines how the novel utilizes repetition to manage time, and examines how Sigmund Freud’s notion of ”repetition compulsion” applies to the novel’s characters. The article concludes that *Den amerikanska flickan* repeatedly uses popular culture, quotations and music until the work itself becomes something beyond its many allusions.

Throughout, I illustrate how repetition permeates the novel in terms of both its theme and characters. Fagerholm is a postmodern author who knows how to challenge the concept of truth, and her novel questions whether a story can be told at all. It could be argued that Fagerholm’s style of writing constitutes an aesthetics of doubt, or search for the truth: a search for an origin tale, which is biased and therefore impossible to capture.

Keywords: Monika Fagerholm, *Den amerikanska flickan*, repetition, emphasis, repetition compulsion, concept of truth.

ANDREAS HEDBERG

ATT TALA FÖR MISSIONEN

Bildspråk och retoriska strategier i Evangeliska Fosterlands-Stiftelsens Missionsskrifter 1897–1921

INLEDNING: MISSIONSSKRIFTERNA SOM MARKNADSFÖRINGSPROJEKT

Åren kring sekelskiftet 1900 var en kritisk period för den svenska missionen i de indiska centralprovinserna – det område som av den brittiska kolonialadministrationen kallades Central Provinces och som nu delvis omfattas av provinsen Madhya Pradesh. Ett trettiotal missionärer från den inomkyrkliga väckelserörelsen Evangeliska Fosterlands-Stiftelsen sökte ”bringa evangelium” till ett av högplatåns stamfolk, gonderna.¹ Projektet hade pågått sedan 1870-talet, då stiftelsens utsända tillfälligt tvingades ge upp sina evangelisationssträvanden i Östafrika, där de hindrades av väpnade konflikter. Men också i Indien mötte missionärerna stora svårigheter. Mellan juli 1894 och november 1897 omkom fem av stiftelsens missionärer i tropiska sjukdomar. Samtidigt var resultatet av arbetet en besvikelse. Under fyraårsperioden 1893–1896 upptogs vid samtliga 7 huvudstationer endast 92 församlingsmedlemmar genom dop. Den största församlingen, Sagar, hade vid 1896 års utgång endast 81 medlemmar.²

I detta kritiska skede påbörjade Evangeliska Fosterlands-Stiftelsens förlagsexpedition utgivandet av en serie Missionsskrifter, som kan betraktas som ett marknadsföringsprojekt, ett

försök att hos läsarna väcka medkänsla och engagemang för den hårt prövade missionen. I ett inledande (osignerat) förord till skriftserien formuleras ett slags programförklaring. Ämnet för broschyrerna uppges där vara ”den yttre missionen”, det vill säga missionen i Östafrika (som sedermera återupptogs efter avbrottet på 1870-talet) och Indien samt sjömansmissionen: ”[d]et är att hoppas, att genom dem [dvs. missionsskrifterna] ett säde kan säs, ur hvilket under Guds välsignelse vidgad kännedom om och kärlek särskildt till denna mission skall växa fram”.³

I denna uppsats analyseras några retoriska strategier som används i dessa missionsskrifter, särskilt de med motiv från Evangeliska Fosterlands-Stiftelsens indiska ”missionsfält”, och hur dessa strategier förhåller sig till den klassiska retorikens tre medel för övertygande (*pisteis*): *logos*, *ethos* och *pathos*. Skrifternas språkliga bilder blir också föremål för analys, och studeras utifrån deras persuasiva funktion; metaforiska ledmotiv identifieras och diskuteras som ett förstärkande komplement till de retoriska greppen. Slutsatserna baseras på en studie av samtliga nummer i serien, men på uppsatsens begränsade utrymme blir endast ett mindre antal föremål för fördjupad analys.

MISSIONSSKRIFTERNA: ÄMNEN OCH TYPER

Serien ”Missionskrifter utgifna af Evangeliska Fosterlands-Stiftelsen” publicerades under åren 1897–1921 och omfattar i sin helhet 45 titlar, skrivna av 36 olika författare, varav 23 män och 13 kvinnor. Omfånget varierar mellan 12 och 144 sidor, med det genomsnittliga sidantalet 45.⁴ Publikationstakten var högst under de första åren; de första femton numren i serien utgavs före sekelskiftet 1900. Ämnesmässigt kan broschyrerna indelas i fyra grupper: skrifter om missionen i Östafrika (37 procent), skrifter om missionen i Indien (41 procent), skrifter om sjömansmissionen (4 procent) samt skrifter om övriga ämnen (18 procent).

Under arbetet med denna uppsats har häften dessutom indelats genremässigt, i fyra grupper. Den första av dessa grupper innehåller presentationer (ibland retrospektiva) av verksamheten på missionsfältet, med syfte att skapa en överblick över förutsättningarna på respektive fält, hur folket lever och hur missionärerna verkar eller har verkat (48 procent). I den andra gruppen finns ett slags noveller – reportage, reseskildringar eller andra typer av avslutade berättelser – som beskriver kortare händelsekedjor på fältet (24 procent). Den tredje gruppen innehåller presentationer (ibland retrospektiva) av verksamheten på fältet, sedd ur hemorganisationens synvinkel, exempelvis uppsatser och föredrag där författaren principiellt argumenterar för missionens nödvändighet (17 procent). Den fjärde gruppen, slutligen, utgörs av ”martyrberättelser”, det vill säga berättelser om en missionärs död – en biografisk genre vars struktur bestäms av rörelsen mot dödsbädden (11 procent).⁵

TIDIGARE FORSKNING

Den tidigare forskningen om Evangeliska Fosterlands-Stiftelsens yttre mission är begränsad, och har sällan fokuserat på språkliga

uttryck. Två doktorsavhandlingar har ägnats EFS som organisation: idéhistorikern och religionssociologen Stefan Gelfgrens *Ett utvalt släkte. Väckelse och sekularisering. Evangeliska Fosterlands-Stiftelsen 1856–1910* (diss. Umeå; Skellefteå: Artos & Norma, 2003) och teologen Robert Odéns *Våra svarta bröder. Representationer av religioner och människor i Evangeliska Fosterlands-Stiftelsens Missions-Tidning 1877–1890* (Studia Missionalia Svecana, 112, diss. Uppsala: Uppsala universitet, 2012). I kapitlet ”Traktatutgivningen – en spegel av EFS identitet” (s. 105–136) analyserar Gelfgren religiösa traktater som var en viktig informationskanal för EFS. Dessa skrifter skulle ”kortfattat presentera trons grundförutsättningar”.⁶ Gelfgren analyserar återkommande mönster i traktaterna, men tar sällan hänsyn till retorik och språklig stil. Odéns avhandling behandlar en annan av stiftelsens informationskanaler, nämligen dess *Missions-Tidning*, under åren 1877–1890. Med hjälp av en teoretisk bas hos postkoloniala tänkare som Edward Said lyfter Odén fram språkliga praktiker och argumentationsmönster, på ett sätt som har flera beröringspunkter med analysen i min egen uppsats.⁷

Ytterligare två vetenskapliga skrifter som diskuterar de svenska samfundens yttre mission, och som dessutom gör det med hjälp av missionärernas egna publikationer (missionskrifter, etcetera) är etnologen Anna Maria Claessons doktorsavhandling *Kinesernas vänner. En analys av missionens berättelse som ideologi och utopi* (diss. Lund; Jönköping: Jönköpings läns museum, 2001) – i vilken bland annat behandlas frågan om hur denna ”berättelse” utformades för att upprätthålla missionsvännernas hängivenhet – och historikern Catarina Lundströms *Den goda viljan. Kvinnliga missionärer och koloniala möten i Tunisien och västra Jämtland* (Lund: Nordic Academic Press, 2015), som med sitt postkoloniala perspektiv delar vissa utgångspunkter med Odéns avhandling.

KRISTENDOMEN OCH "URSAMVETET"

Evangeliska Fosterlands-Stiftelsens missionärer verkade förstås aldrig i ett moraliskt vakuum; under evangelisationsförsöken i Indien mötte den kristna världsbilden inhemska motsvarigheter – hinduism, islam och olika typer av naturreligioner, till exempel gondernas. Det var därför av stor vikt för missionärerna att komparativt argumentera för det egna systemets överlägsenhet. Argumentationen för denna sak, liksom för andra teser i missionsskrifterna, riktas inte i första hand mot kritiker eller tänkbara proselyter; snarare handlar det om att övertyga hemlandets kristna, det vill säga de som redan är sympatisörer, om att den egna religionen är "bättre", och därför med all rätt borde få ersätta andra trossystem. En återkommande retorisk strategi i missionsskrifterna med motiv från det indiska "fältet" är att hänvisa till ett *naturligt samvete* eller ett *ursamvete*, som står i konflikt med de indiska folkens moraliska världsbild.

Denna syn uttrycks tydligt i missionsföreståndaren och senare professorn i exegetik Adolf Kolmodins *Några ord om Indien såsom missionsfält* (Missionsskrifter utgifna af Evangeliska Fosterlands-Stiftelsen, 3, Stockholm: Evangeliska Fosterlandsstiftelsen, 1897 – en skrift som kan föras till typen "presentationer av verksamheten på fältet, sedd ur hemorganisationens synvinkel", beskriven ovan). Han berättar där om den brittiske vicekungen (Viceroy of India), som trots att han uppgett sig vara neutral i religiöst avseende, "dock ansett sig både kunna och böra inskrida mot sådana seder och bruk, som kränka det naturliga samvetet, äfven om de stodo i sammanhang med religionen".⁸ Som exempel anförs regeringens försök att motverka den hinduiska änkebränningen, *sati* (som förbjöds inom de brittiska besittningarna redan 1828).

Vad Kolmodin åstadkommer är en moralisk rangordning av olika livsåskådningar. Kristendomen sägs stå i förbindelse med den naturliga

moralen, vilket däremot inte gäller för hinduismen. För hindun, menar Kolmodin i sin diskussion av det indiska kastväsendet, "existerar [...] icke ett motsatsförhållande mellan den helige och syndaren. [...] Så kan t. ex. en hindu, tillhörande tjuvkasten, stjäla, och hans samvete bestraffar honom icke, för att icke tala om andra ännu mera upprörande exempel. *Ursamvetet är på ett förfärande sätt af hinduerna trampadt under fötterna.*"⁹

Ett liknande resonemang finns i Frans Ekholms två år yngre betraktelse *Bilder från Indien* (Missionsskrifter utgifna af Evangeliska Fosterlands-Stiftelsen, 12, Stockholm: Evangeliska Fosterlands-Stiftelsen, 1899 – ett exempel på den genre som beskriver kortare händelsekedjor på fältet), också där i samband med en diskussion av kastväsendet. Ekholm talar om vad han uppfattar som en inhemsk opposition mot "de gamla kastjärnlagarna" (ett uttryck som för tanken till fångsel och fotbojor, för att likna kastsystemet vid slaveri och förtryck¹⁰), en opposition vars ursprung han finner i något som liknar ett "ursamvete": "hopklämd och förtorkad som den är, [måste] den bättre sidan af den mänskliga naturen stundom [...] visa sig: ty, ingen lag, af människor uppfunnen, kan fullkomligt utplåna de bättre dragen i det mänskliga hjärtat".¹¹ Att kristendomen står i förbindelse med ursamvetet medan hinduismen inte gör det, betyder alltså inte – om man följer Ekholms resonemang – att hindun som individ saknar denna förbindelse. Det är den kristna missionens uppdrag att stämma indiernas livsföring och moraluppfattning i samklang med det naturliga samvetet, att ta tillvara indiernas andliga potential.

Ekholms bildspråk fungerar som ett förstärkande element, och talar till läsarens känslor och intuition. Återkommande troper blir i missionsskrifterna ett slags poetisk stenografi som lockar läsaren att associera.¹² Hedningarna "förtorkas" i "kastjärnlagarnas" öken; kristen-

domen framstår som det källvatten som kan rädda dem. Jesu lära liknas ofta (om än inte explicit hos Ekholm) vid vätskor – blod, vatten – eller ljus ("detta ljus, som strömmar ut från korset"¹³), medan det hinduiska Indien beskrivs som stelt, livlöst (här: torrt) och mörkt ("detta ljusa, soliga, sköna Indien, som dock är så försänkt i mörker"¹⁴).¹⁵ Motsatsparen vätska-torka och ljus-mörker förstärks av dikotomin frihet-fångenskap, som också är ett återkommande inslag, till exempel i beskrivningen av hedendomen som ett "gruffligt fängelse", varur de oskyldigt dömda, det vill säga de medmänskliga som inte fått möjlighet att förverkliga sin andliga potential, måste räddas till "friheten i Kristus".¹⁶

Det "naturliga samvete" som omtalas i missionskrifterna får aldrig någon närmare beskrivning. Det går att se åtminstone två skäl till detta. För det första kan det vara underförstått att den naturliga moralen är densamma som den bibliska. För det andra kan det finnas en retorisk vinst i den vaga beskrivningen; bakom det oklara men positivt värderade begreppet "naturligt samvete" kan läsaren lätt igenkänna sin egen moraliska uppfattning. Kolmodins och Ekholms framställning har alltså en dubbel uppgift; dels skapar det förtroende för missionsprojektet genom att sammankoppla det med en högre moral, dels smickrar det läsarens självbild och skapar en värderingsmässig gemenskap kring denna högre moral.

"OM VI KÄNDE HVARS OCH ENS ELÄNDE, SKULLE KANSKE HJÄRTAT BRISTA"

Kolmodins och Ekholms resonemang om kastväsande och ursamvete kan liknas vid den klassiska retorikens ethosargumentation; genom att framhäva det egna moralssystemets överlägsenhet skapas ett förtroende för skribenten och hans projekt.¹⁷ Påtagligare i Evangeliska Fosterlands-Stiftelsens missionskrifter är dock pathosargumentationen, det vill säga den ar-

gumentation som talar till läsarens känsloliv.¹⁸ Bland de missionskrifter som tydligast brukar denna retoriska strategi framstår biografierna över nyss avlidna missionärer som en särskild genre. Av de tolv första missionskrifterna, med ämnen från både Indien och Östafrika, är fyra – alltså en tredjedel – sådana biografier, vilket får betraktas som en fingervisning om vilka svårigheter som mötte missionen i form av tropiska sjukdomar och bristande medicinsk kompetens. Men det är också ett tecken på att stiftelsens ledning hoppades att berättelser om sådana levnadsöden skulle gynna intresset för det indiska projektet, och därför prioriterade dem i utgivningen.

Ett tydligt exempel är Johan Plym-Forshells *Evelina Alberg. En ungdomsbild* (Missionskrifter utgifna af Evangeliska Fosterlands-Stiftelsen, 9, Stockholm: Evangeliska Fosterlands-Stiftelsen, 1898). Evelina Alberg (f. 1876) avled i en kombination av malariefeber och dysenteri på stiftelsens missionsstation i Nimpani den 9 november 1897, efter knappt ett års arbete i Indien (som hon själv beskriver i *En dag under Indiens sol*, Missionskrifter utgifna af Evangeliska Fosterlands-Stiftelsen, 6, 1897). Plym-Forshells levnadsteckning inleds med en beskrivning av Paulus fångenskap i Rom: "Om nu också han själf [Paulus], under den prästerliga altartjänst, som bestod i evangeli-offrets frambärande, miste sitt lif, måste låta gjuta sitt blod som ett drickoffer, då gjorde han det med glädje, säger han, och ville, att jämväl de missionerande församlingarna, som stodo bakom honom, skulle glädjas".¹⁹ Också Evelina Alberg "gaf sitt lif som ett offer åt Herren", skriver Plym-Forshell med hänvisning till Paulus, och uppmanar läsaren att glädjas åt förlusten. Bildspråket, som med sitt känslomässiga tilltal utgör ett väsentligt komplement till pathosargumentationen, känns igen från andra häften i serien; tron och missionen sammankopplas med vätskor – här: blodet som drickoffer – som väcker associationer till svalka, frihet och organiskt liv. Det talas

också – som en fortsättning på detta vätskans bildkluster – om gråten för den döde missionären som ett ”tåresäde” ur vilket skall framväxa ”en renare tro, en mera brinnande kärlek och mera helig frimodighet i missionsarbetet”.²⁰

Levnadsteckningen följer därefter ett återkommande mönster: efter en beskrivning av Albergs barndom och kallelse till missionen, redogör Plym-Forshell för hennes arbete i Indien, och avslutar med hennes sjukdom och död, varvid utrymme ges för en utförlig skildring av dödsbäddens lidanden, ”en maning till den förestående insamlingen i de himmelska ladorna”.²¹ Bildspråket är hämtat från den tänkte läsarens vardag; Plym-Forshell riktar sig till svenska lantarbetare, eller åtminstone till läsare med erfarenhet från deras värld. Och han gör det i en tid som innebar stora påfrestningar för det traditionella jordbruket, med urbanisering och emigration som följd. Tidens oro producerade visioner om världens undergång, och för många kristna fick den yttersta dagen, ”den förestående insamlingen”, en påfallande aktualitet. Men med Plym-Forshells bildspråk blir apokalypsen samtidigt något tryggt och välbekant, när de troende liknas vid höet som skall bärgas till Guds lada. De kristnas världsbild rymms på detta vis i en traditionell agrar miljö, som i samtiden uppfattades som en trygg plats, på vilken man kunde undgå tidens faror. Gud framstår som ”den högste lantbrukaren”, och passas därmed in i läsarens vardagliga tanke-mönster. I en annan av missionskrifterna, liksom i andra kristna texter, liknas de människor som skall omvändas vid en skörd och missionärerna vid skördande arbetare medan Gud kallas ”skördens Herre”.²² Själva uttrycket ”missionsfält” är förstås en normaliserad metafor som pekar i samma riktning.

Plym-Forshell avslutar sin levnadsteckning med Albergs sista ord, återberättade av ett ögonvittne, den ”trofasta, moderliga” vännen fru Zelma Ivar som genom sin förmedling ger orden ytterligare tyngd och kraft: ”Jag tycker,

att det är så underligt, att jag skall dö nu, då jag har så *mycket* arbete ogjordt här, men låt genom missionstidningen en hälsning gå till Sveriges unga kvinnor, som vill tjäna Herren – att de komma till Indien – ty här finns så mycket arbete för dem”.²³ I Joel Thulins *Lena Rensaa. Några drag ur hennes lif* (Missionskrifter utgifna af Evangeliska Fosterlands-Stiftelsen, 4, Stockholm: Evangeliska Fosterlands-Stiftelsen, 1897) är den avslutande apostrofen ännu tydligare: ”Vi önska blott, att några här hemma måtte [...] få känna samma Herrens kallelse att träda in i den dödas ställe. Med denna önskan ställa vi oss till sist ännu en gång vid grafven [...]”.²⁴ Här tar Thulin läsarens hand och för henne fram till en tänkt minnessten, som bör förstås som en retorisk plats, helt oberoende av Rensaa's verkliga grav. Den hypotetiska grafven fungerar som ett slags missionens offersår, en smärtpunkt, som skall inspirera läsaren till ytterligare medkännande tankar om missionärens offerdöd.

Det är inte bara i missionärsbiografierna som skribenterna talar till läsarens känslor; en annan återkommande genre är reportaget från det dagliga missionärsarbetet, där det görs flitigt bruk av pathosargumentationen. En av dessa dagsrapporter är Jöns Niléns svältskildring *En dag bland de nödlidande i Sagar. En bild från Evangeliska Fosterlands-Stiftelsens mission i Indien* (Missionskrifter utgifna af Evangeliska Fosterlands-Stiftelsen, 20, Stockholm: Evangeliska Fosterlands-Stiftelsen, 1901), i vilken man läser utrop som: ”Hvilket elände visar icke denna tafla, som nu är upprullad för våra blickar! Hvilken skara af verkligt nödlidande!” och: ”Om vi kände hvars och ens elände, skulle kanske hjärtat brista”.²⁵ Formuleringarna utgör också ett exempel på ett annat grepp i missionskrifterna: skribenten uttrycker själv den känsla som läsaren förväntas erfara. Ännu tydligare än hos Nilén framträder detta grepp i Enok Hedbergs *Hinduerna. En hjord utan herde. Missionsföredrag* (Missionskrifter ut-

gifna af Evangeliska Fosterlands-Stiftelsen, 38, Stockholm: Evangeliska Fosterlands-Stiftelsen, 1911), som bland annat innehåller en skildring av en olycklig fakir, en berättelse som avslutas med att författaren själv formulerar den tänkte läsarens replik:

Det är en gripande syn att se denne man. Missionärens [författaren talar om sig själv i tredje person] hjärta klappar häftigare, ju längre han betraktar honom; och då han tänker på, att denne olycklige är en representant för millioner själfpinande fakirer, röres han till tårar. Och du, min vän, hvad säger du vid denna syn? Har icke redan detta rop uppstigigt ur ditt hjärta: Herre förbarma dig! Hinduerna äro misshandlade och öfvergifna som får, som icke hafva någon herde.²⁶

Över huvud taget präglas missionskrifterna av höga krav på en medkännande och förstående attityd från läsarens sida, vilket är ännu ett tecken på att det främst är den passive sympatisören, inte kritikern, som skall övertygas om missionens goda sidor. Pathosargumentationen är ett grepp som då ligger nära till hands; med de många och inkännande skildringarna från svältkatastrofer och sjuksängar hoppades stiftelsen väcka nytt engagemang, som i sin tur skulle resultera i både penningbidrag och nya kandidater till arbetet på det indiska missionsfältet.

Ett exempel på en annan typ av pathosargumentation är Adolf Kolmodins *Missionsarbetets betydelse för det kristliga lifvet* (Missionskrifter utgifna af Evangeliska Fosterlands-Stiftelsen, 10, Stockholm: Evangeliska Fosterlands-Stiftelsen, 1898 – en skrift som kan föras till typen ”presentationer av verksamheten på fältet, sedd ur hemorganisationens synvinkel”). I denna uppsats beskrivs ett avgörande framtidshot, mot vilket den yttre missionen presenteras som ett botemedel. Evangeliska Fosterlands-Stiftelsens indiska projekt sammanfaller i tiden med en hektisk samhällsutveckling, och förhåller sig

därför löpande till moderniteten som historiskt fenomen. Under 1800-talets sista decennier nådde den svenska industrialiseringen sin allra mest intensiva fas. Avfolkningen på landsbygden inleddes på allvar, vilket innebar att en äldre gemenskap och boendekultur bröts ned. Städerna växte och nya politiska rörelser skapades. Samtidigt accelererade sekulariseringsprocessen. Som tidigare påpekats underblåste denna historiska utveckling den kristna världsåskådningens apokalyptiska drag, vilket lämnade tydliga avtryck i tidens konst och litteratur. Kolmodin använder sig av denna metafysiska oro för en kommande katastrof genom att tala till läsarens rädsla. I sin uppsats talar han om att gudsgemenskapen är allvarligt hotad och att missionsarbetet har en viktig roll att spela för återupprättandet av kristna församlingen. Den yttre missionen, menar han, är ägnad ”att *tillstoppa munnen på evangelii motståndare, stärka tron hos dem, som börjat lefva det fördolda lifvet med Kristus i Gud och vara dem till hjälp i en tid, då för en destruktiv kritik intet, ej ens de mest grundläggande kristliga sanningar, är heligt*”.²⁷

Men Kolmodin frågar sig också om inte krisen är värre än så. Är inte samhällsutvecklingen i själva verket ett tecken på att en större strid nalkas? ”Vi stå i en brytningens tid”, förklarar han; ”[f]ör vår del stå vi spörjande, om det icke är *början till den afgörande hufvudkrisen. Motsatserna tillspetsas. Rike står mot rike*”. Samhällsutvecklingen kan alltså läsas som ett tecken på Jesu snara återkomst, på – som Plym-Forshell uttrycker det – att ”insamlingen i de himmelska ladorna” är nära förestående. Inför detta löfte står människorna delade; vissa överger tron, andra kämpar för den. Och ”[m]idt under *all villervalla och splittring*” uppmanas läsaren att välja sida; den som vänder sitt ansikte från Gud i detta kritiska skede riskerar att fördömas, men den som villigt bär sitt offer till ”missionens altare” kan räkna med en plats i den sjungande skaran vid Guds tron.²⁸ Därför måste vi missionera, säger Kolmodin, därför måste vi godta

de svårigheter som möter missionärerna i det inre av Indien: av ren självbevarelsedrift, för att Herren skall belöna oss på den annalkande yttersta dagen.

”ATT ÖFVERTYGA HVAR OCH EN, SOM VILL BILDA SIG EN SANN UPPFATTNING DÄROM”

En annan retorisk strategi som förekommer i missionsskrifterna kan sammankopplas med den klassiska retorikens tredje övertalningsmodell, logosargumentationen, där skribenten försöker övertala läsaren med rationella, förnuftsmässiga argument.²⁹ Om tonvikten vid användningen av pathos ligger hos åhörarna, då det är deras känslor som apostroferas, så utgår logosargumentationen från föreställningen om en gemensam och rationell grund där talaren och åhörarna kan mötas. Ett återkommande ämne i skriftserien, som ofta uppträder i kombination med denna typ av argumentation, är missionsarbetets återverkningar på den egna församlingen. I *Missionsarbetets betydelse för det kristliga lifvet* – där Adolf Kolmodin alltså talar om den yttre missionen i en ”brytningens tid”, och hotar med världens ”*avgörande hufvudkeris*” – uppräknas också de direkta vinster som Evangeliska Fosterlands-Stiftelsens medlemmar själva kan räkna med om de stödjer den yttre missionen. Bland dessa framhävs möjligheten till egen frälsning: ”Huru många äro icke de, som [...] genom skildringar ur missionsarbetet om omvända hedningars – trots bristerna i deras sedliga lif – fasta tro, innerliga bönelif och frimodiga bekännelse ända intill blods vaknat till omtanke om sin egen själs frälsning eller blifvis [sic] uppväckta ur en börjande försoffning!”³⁰ I bildspråket, som är ägnat att förstärka argumentationen, återkommer det som kan kallas ”blodets ledmotiv”, som här får åskådliggöra den troendes djupaste kunskap, en kunskap som ryms i blodet, det blod som i missionsskrifterna – såväl som i många andra kristna texter – står för det livgivande, det som

vi har gemensamt med Kristus, det vill säga det gudomliga i människan.

Kolmodin diskuterar också mer konkreta, främst sociala och kyrkopolitiska, effekter av missionsarbetet. Och han gör det genom att tala till läsarens förnuftssida. I samma uppsats förenas alltså två typer av argumentation; mottagaren varnas med pathosretorikens alarmism, och smickras som förnuftvarelse med logosretorikens metodik. När det gäller positiva effekter av den yttre missionen står vi, menar Kolmodin, såväl hos ”hednafolken” som i ”hemlandskyrkorna”, inför resultat ”som vi kunna peka på såsom föreliggande fakta, som ojäfaktigt vittna om [...] *hvilken* betydelse missionsarbetet haft för det kristliga lifvet”. Dessa resultat, konstaterar han, ”äro egnade att öfvertyga hvar och en, som vill bilda sig en sann uppfattning därom”. Här talar Kolmodin till läsarnas självkänsla; de flesta av dem vill sannolikt vara en sådan som bildar sig ”en sann uppfattning” om den fråga som diskuteras. Och då är det en god sak att låta sig övertygas. En motsvarande figur, dock med mer känslomässig prägel, återfinns i Niléns reportage från Sagar: ”Och den, i hvilken hjärta Kristi kärlek och sinne bor, kan ej håller annat än ömma för Indiens nödsställda folk.”³¹

Språkbruket och argumentationen i Kolmodins artikel närmar sig den vetenskapliga avhandlingens. Teserna presenteras som ett logiskt resultat av fakta; var och en som upp- repar granskningen kommer att bekräfta vad som sägs, enligt den intersubjektiva prövbarhetens principer. Det framstår som uppenbart att Kolmodins artikel delvis skrivits för att bemöta argumenten från de som påstår att vi borde ägna oss åt hemlandets brister, sociala såväl som kyrkliga, snarare än de främmande folkens – därav dess tunga fokus på den yttre missionens påtagliga resultat för vårt eget ”kristliga” liv. När det gäller de kyrkopolitiska argumenten, som också är de mest konkreta, menar Kolmodin att arbetet med den yttre

missionen väsentligen har mildrat spänningen mellan de protestantiska samfundet, som i det komplicerade arbetet på "hednafälten" har stöttat varandra, och dragit nytta av varandras erfarenheter. Missionen har, skriver Kolmodin, "födt fram [...] en ekumenisk vidhjärtenhet, som mycket väl kan stå tillsammans med trohet mot den egna ståndpunkten".³² Samtidigt har missionsarbetets utmaningar tvingat fram ett nytt organisationstänkande – Kolmodin talar om "associationstanken" – hos de missionerande sällskapen. Detta nya tänkande har inte bara kommit "hednamissionen" till del utan sägs också ligga till grund för stora satsningar inom "hemlandskyrkorna" – Kolmodin nämner Eugeniahemmets verksamhet för "epileptiska sjuka" och "drinkare" som konkret exempel på den inre missionens framgångar. Den inre, eller "relativa" missionen, har alltså – enligt Kolmodins tes – blivit framgångsrik tack vare strategier hämtade från den yttre, eller "absoluta".³³

SLUTORD

I denna uppsats har jag – med hjälp av illustrativa exempel – diskuterat bildspråk och retoriska strategier i Evangeliska Fosterlands-Stiftelsens missionsskrifter, utgivna under åren 1897–1921. Jag har visat hur missionsskrifterna uppvisar flera olika tillvägagångssätt för att övertyga läsaren om det indiska projektets nödvändighet. Tillsammans gör de bruk av den klassiska retorikens tre medel för övertygande: ethos, pathos och logos. Missionsskrifterna söker alltså tala till läsaren på olika sätt, vilket också innebär att de förmår tala till olika typer av läsare. Av de tre retoriska tilltalen är det den känslomässiga pathos-argumentationen som är vanligast i de missionsskrifter som här har diskuterats. Sett till hela serien är den särskilt utpräglad i de skrifter som beskriver kortare händelsekedjor på fältet och i "martyrberättelser", berättelser om en missionärs död. Det känslomässiga tilltalet är alltså särskilt förbe-

hållet de missionsskrifter som behandlar den yttre missionens konkreta verklighet, det vill säga missionärernas verksamhet "på fältet", antingen det gäller vardagslivet, med det andliga och materiella biståndsarbetet, eller svåra kriser, som de många dödsfallen, "offren på missionens altare". När dessa teman behandlas skall läsaren "känna sig till sanningen" snarare än resonera, en grundinställning som kombineras med ett hyperboliskt språkbruk och en melodramatisk tydlighet – i dessa skrifter får inte finnas någon tvekan, allt skall beskrivas och alla slutsatser skall dras. Det tilltal som vänder sig till läsaren som kännande individ, och som gång på gång manar till känslomässig aktivitet, är alltså samtidigt ett tilltal som lämnar mycket litet utrymme åt mottagarens eget omdöme.

Den förnuftsmässiga logos-retoriken är, sett till det totala antalet skrifter i serien, allra vanligast i två genrer: presentationer av verksamheten på fältet med syfte att skapa en överblick över förutsättningarna där och presentationer av verksamheten på fältet ur hemorganisationens synvinkel, exempelvis uppsatser och föredrag där författaren principiellt argumenterar för missionens nödvändighet. Detta är alltså skrifter där missionsarbetet beskrivs med en viss distans. Skribenten befinner sig på stort avstånd från "nödlidande" och faror, och argumenterar principiellt och överskådligt, utan de pathos-drivna skrifternas konkretion.

Den ethos-argumentation som beskrivs i avsnittet om kristendomen och "ursamvetet" måste betraktas som grundläggande för hela missionsprojektet, och föreställningen om kristendomen som helt förenlig med ett sådant gudomligt samvete – till skillnad från andra religioner, såsom hinduismen eller de indiska gondernas naturreligion – är underförstådd i hela serien missionsskrifter.

Missionsskrifternas bildspråk fungerar som ett avgörande komplement till den mer handfasta retoriken, framför allt genom att ge

framställningen ett känslomässigt innehåll. Skribenterna använder sig exempelvis av ett slags ”blodets ledmotiv” som förekommer i många kristna texter, och som därmed är välbekant för den tänkte läsaren. Även i bredare bemärkelse sammankopplas missionen och den kristna tron med olika typer av våtskor, elementet som ger liv åt det som till synes varit dött, medan det hinduiska Indien får vara stelt,

livlöst och förtorkat. Vid upprepede tillfällen talas det också om hedendomen som ett fångelse, ur vilket oskyldigt dömda skall räddas till ”friheten i Kristus”, och om den kristna tron som ett ljus i kontrast till ”hedendomens mörker”. Sammantaget ställs alltså missionärernas frihet, ljus och livskraft mot hedningarnas fångenskap, mörker och svaghet.

1. För mer information om gonderna och deras förhållande till den europeiska missionen, se Verrier Elwins arbeten, exempelvis *Leaves from the Jungle. Life in a Gond Village*, London: John Murray, 1936.
2. *Evangeliska Fosterlands-Stiftelsens årsberättelse för dess fyrtiondeförsta verksamhetsår, 1896*, Stockholm: Evangeliska Fosterlands-Stiftelsen, 1897, s. 193.
3. Adolf Kolmodin, *Bengt Petter Lundabl. Missionär i Ostafrika*, Missionskrifter utgifna af Evangeliska Fosterlands-Stiftelsen, 1, Stockholm: Evangeliska Fosterlands-Stiftelsen, 1897, s. 5.
4. De manliga författarna skriver i regel längre än de kvinnliga; kvinnorna står för 36 procent av titlarna men bara för 25 procent av det totala antalet sidor.
5. Vissa missionskrifter innehåller drag av mer än en genre – klassificeringen har då skett utifrån den som dominerar framställningen.
6. Gelfgren, s. 105.
7. Om Said, se Odén, s. 60–67.
8. Adolf Kolmodin, *Några ord om Indien såsom missionsfält*, Missionskrifter utgifna af Evangeliska Fosterlands-Stiftelsen, 3, Stockholm: Evangeliska Fosterlands-Stiftelsen, 1897, s. 10 f.
9. Kolmodin 1897, s. 13. Kolmodins kursiv. Kastsystemet avskaffades officiellt 1950, i det självständiga Indiens första grundlag. I andra missionskrifter finns liknande negativa beskrivningar av det indiska (och östafrikanska) samhällslivet; ett tydligt exempel är E. Storrows *Ur det indiska hvardagslivet*, Missionskrifter utgifna af Evangeliska Fosterlands-Stiftelsen, 15, Stockholm: Evangeliska Fosterlands-Stiftelsen, 1899.
10. I en annan av missionskrifterna får den indiska kulturen rent helvetiska drag, när det heter att ”Indiens folk misshandlas i högsta grad af det hemiska vilddjur som heter kasten. Det är en demon, hvars grymhet är makalös. Redan med tanken på hans härjningar kan man i sanning säga, att de äro misshandlade och öfvergifna såsom får, som icke hafva någon herde. Deras präster och andliga ledare bringa ingen hjälp i nöden. Nej. De stå i denna fruktansvärda demons tjänst.” (Enok Hedberg, *Hinduerna. En hjord utan herde. Missionsföredrag*, Missionskrifter utgifna af Evangeliska Fosterlands-Stiftelsen, 38, Stockholm: Evangeliska Fosterlands-Stiftelsen, 1911, s. 8.)
11. Frans Ekholm, *Bilder från Indien*, Missionskrifter utgifna af Evangeliska Fosterlands-Stiftelsen, 12, Stockholm: Evangeliska Fosterlands-Stiftelsen, 1899, s. 31.
12. Uttrycket ”poetisk stenografi” har använts av Stina Hansson i hennes studier av tillfällesdiktning, till exempel i *Från Hercules till Swea. Den litterära textens förändringar*, Skrifter utgivna av Litteraturvetenskapliga institutionen vid Göteborgs universitet, Göteborg: Litteraturvetenskapliga institutionen, Göteborgs universitet, 2000, kap 3.
13. Evelina Alberg, *En dag under Indien sol*, Missionskrifter utgifna af Evangeliska Fosterlands-Stiftelsen, 6, Stockholm: Evangeliska Fosterlands-Stiftelsen, 1897, s. 3.
14. Johan Plym-Forsell, *Evelina Alberg. En ungdomsbild*, Missionskrifter utgifna af

- Evangeliska Fosterlands-Stiftelsen, 9, Stockholm: Evangeliska Fosterlands-Stiftelsen, 1898, s. 44.
15. Blodets betydelse för kristet bildspråk har studerats av bland andra Ann Öhrberg, med exempel från den herrnhutiska rörelsen i Sverige ("Uti din brudgums blod". Kön och retorik inom svensk herrnhutism", *Kvinnovetenskaplig tidskrift*, 2003:38–4, s. 113–127). Se även Arne Jarrick, *Den himmelske älskaren. Herrnhutisk väckelse, vantro och sekularisering i 1700-talets Sverige*, Stockholm: Ordfront, 1987.
 16. K.G. Rodén, *Om de tigrétalande folkstammarna och missionsarbetet bland dem*, Missionskrifter utgifna af Evangeliska Fosterlands-Stiftelsen, 2, Stockholm: Evangeliska Fosterlands-Stiftelsen, 1896, s. 27.
 17. Om den retoriska termen ethos, syftande på talarens karaktär som retoriskt medel, se James S. Baumlin, "Ethos", i *Encyclopedia of Rhetoric*, red. Thomas O. Sloane, Oxford & New York: Oxford University Press, 2001, s. 263–277.
 18. Om den retoriska termen pathos, se Lawrence D. Green, "Pathos", i *Encyclopedia of Rhetoric*, red. Thomas O. Sloane, Oxford & New York: Oxford University Press, 2001, s. 554–569.
 19. Plym-Forshell 1898, s. 5.
 20. *ibid.*, s. 7.
 21. *ibid.*, s. 51.
 22. Hedberg 1911, s. 15.
 23. Plym-Forshell, s. 61.
 24. Joel Thulin, *Lena Rensaa. Några drag ur hennes lif*, Missionskrifter utgifna af Evangeliska Fosterlands-Stiftelsen, 10, Stockholm: Evangeliska Fosterlands-Stiftelsen, 1897, s. 38. Den dikt som därefter citeras – "Vid vår älskade syster Lenas död den 28 december 1896" – är skriven av Evelina Alberg (namnet här stavat: Evelina Ahlberg), som alltså skulle bli föremål för en liknande sorgeskript redan året därpå (Plym-Forshell 1898). Ytterligare ett exempel på en "martyrberättelse" som Plym-Forshells och Thulins är Enok Hedbergs *Bilder från Harai. En missionsstation i gondernas land*, Missionskrifter utgifna af Evangeliska Fosterlands-Stiftelsen, 35, Stockholm: Evangeliska Fosterlands-Stiftelsen, 1910, i vilken skildras missionärsfrun Emma Hedbergs död (i en kombination av malaria och havandeskapsförgiftning), men som också innehåller skildringar av vardagslivet på en nyanlagd missionsstation.
 25. Jöns Nilén, *En dag bland de nödlidande i Sagar. En bild från Evangeliska Fosterlands-Stiftelsens mission i Indien*, Missionskrifter utgifna af Evangeliska Fosterlands-Stiftelsen, 20, Stockholm: Evangeliska Fosterlands-Stiftelsen, 1901, s. 10 resp. 11.
 26. Hedberg 1911, s. 9 f.
 27. Kolmodin, *Missionsarbetets betydelse för det kristliga lifvet*, Missionskrifter utgifna af Evangeliska Fosterlands-Stiftelsen, 10, Stockholm: Evangeliska Fosterlands-Stiftelsen, 1898, s. 10. Kolmodins kursiv.
 28. *ibid.*, s. 19. Kolmodins kursiver.
 29. Om den retoriska termen logos, se Susan Wells, "Logos", i *Encyclopedia of Rhetoric*, red. Thomas O. Sloane, Oxford & New York: Oxford University Press, 2001, s. 456–468.
 30. Kolmodin 1898, s. 6.
 31. Nilén 1901, s. 11.
 32. Kolmodin., s. 12.
 33. *ibid.*, s. 13.

SUMMARY

*To Speak for the Mission: Metaphors and Rhetorical Strategies in Mission Booklets
Published by Evangeliska Fosterlands-Stiftelsen 1897–1921*

This paper analyzes metaphors and rhetorical patterns in mission booklets published by, and circulated within, Evangeliska Fosterlands-Stiftelsen, a missionary movement that was (and remains) a part of Svenska kyrkan (known until recently as the Lutheran Church of Sweden). The booklets were an attempt to promote Lutheran missions in East Africa, Central India and among sailors. This paper focuses on booklets concerned with the mission in India, and examines different forms of argumentation present in these publications, using the terms ethos, pathos and logos, the three modes of persuasion discussed by Aristotle. The booklets rely heavily on pathos, especially when dealing with the day-to-day work of the missionaries, while logos is mainly reserved for presenting the mission's project from the perspective of the homeland. Through the use of recurrent metaphors, the Christian faith is associated with light, life and freedom, while "the heathens" are associated with darkness, weakness and captivity.

Keywords: Evangelicalism, mission booklets, rhetorical strategies, metaphors, Sweden, India.

KURRAGÖMMASYNTAXEN

Det poetiska språkets grammatik i dikter av Ann Jäderlund

INLEDNING

I en recension av Ann Jäderlunds (f. 1955) andra diktsamling, *Som en gång varit äng* (1988), skrev Tommy Olofsson, under rubriken ”Lyrisk kurragömmalek”, att poeten ”perverterar de etablerade motiven” och att dikterna ”betyder så lite som möjligt”.¹ Åsa Beckman svarade med en artikel om mäns oförmåga att förstå kvinnlig erfarenhet och därmed inleddes den så kallade ”Jäderlunddebatten”.² *Hur* en dikt betyder utgör en annan nivå än tolkningen av *vad* den betyder. Här måste man skilja mellan dikten som litterär konvention och dikten som del i en sociokulturell ontologi. Jäderlunds bruk av grammatiska normbrott innebär att dikterna vänder sig mot språket som medium och försvarar dess rent förmedlande funktion. Detta grepp kan förklara Olofssons kommentarer ovan och Staffan Bergstens påpekande om att Jäderlund ofta betraktas som en ”svår poet”.³ Det grammatiska normbrottet innebär inte ett minimum av betydelse, utan att betydelsens betingelser ändrats. Med hänvisning till Olofssons artikelrubrik vill jag här hävda att när man leker kurragömma är det inte den gömda i sig som är huvudsaken utan själva *sökandet* efter denna.

Artikeln syftar till att analysera syntax och grammatik i ”svåra” dikter av Jäderlund utifrån motiv och subjett, genom vilka särskilda syntak-

tiska kategorier framträder med ordens funktion och position i versraderna. Avsikten med detta är att illustrera *hur* Jäderlunds dikter betyder. Analysmaterialet består av två dikter från samlingen *Kalender röd Levande av is* (2000), Jäderlunds sjätte i ordningen.⁴ Valet av detta verk motiveras av att undersökningen är en påbyggnad till studier som tidigare, med mer eller mindre språklig inriktning, fokuserat på detta material: Bergstens ”Ann Jäderlunds transformationspoetik” och Mikael van Reis’ ”Ann Jäderlunds satslära”. Före huvuddelen görs en kort genomgång av Bergstens samt van Reis’ analyser, som följs av en teoretisk diskussion om det poetiska språkets principer. Efter huvuddelen, i ett avslutande avsnitt, kopplas analysen kortfattat till feministisk forskning för att visa hur diktens inre förhållanden skapar betydelse i den ideologiska miljön och att samhällsliga konflikter aktiveras i diktens estetiska struktur.

”ORDEN BARA RADAS UPP...”

Bergsten skriver att Jäderlunds dikter inte kan ”reduceras till ett bestämt ämne eller motiv” och uppmanar vidare att ”man gör klokt i att glömma både struktur och dramatisk handling”.⁵ Istället fokuserar Bergsten på ett antal ”nyckelord” som genom kontinuerlig förskjutning utgör ”transformationsprocesser” som,

enligt honom, är centrala i Jäderlunds diktning.⁶ Nyckelorden väljs på en kvantitativ grund efter antalet förekomster i diktsamlingen totalt: "Ljus 50. Ögon 46. Röd 44. Hud 34. Mun 15. Hjärta 12. Rosa 11. Vit och Brun båda 10. Grå, Gul och Blå vardera 8. Kyss och Suga vardera 6. Tunga och Kärlek vardera 5."⁷ Bergsten bortser i stort sett från ord som inte är "nyckelord", som prepositioner och pronomen. Till skillnad från Bergsten vill jag hävda att Jäderlunds dikter utgår från ett semantiskt centrum och att ordens hierarkiska funktioner bör förstås kvalitativt snarare än kvantitativt.

I huvudsak koncentreras van Reis' analys på vad han kallar "det lyriska" och "det poetiska".⁸ Med det förra avses harmonier och med det senare dissonanser. Denna spänning visas i hemistiken där cesuren blir "en stockning" som länkar den första vershalvan till den andra i ett bromsande av "lyrismen".⁹ Intressant här är att cesuren i sig blir ett betydelsebärande element. I *Kalender* uppmärksammar van Reis kroppens rumsliga karaktär, innebärande en konflikt mellan subjektets medvetande och kropp.¹⁰ Vidare benämns den "prosaiska satsen/frasen" som poesins "nya enhet", där rytmen inte eftersträvar en idealiserad meter utan är resultatet av talspråklig uttalsform.¹¹ Trots intressanta iakttagelser begränsas "satsläran" till generella anmärkningar som inte behandlar dikternas semantik. Det är också problematiskt att påvisa den "prosaiska satsen" som enhet i Jäderlunds dikter, då syntaxen där ofta är anakolutisk. Fonologiskt realiserar ju korrekta fraser annorlunda än inkorrekta.

Bergsten skriver: "Orden bara radas upp efter varandra, ofta utan att det framgår vilka som *eventuellt* hör ihop."¹² Jag vill visa *hur* orden hör ihop och illustrera att frågan inte, som Bergsten hävdar, "saknar svar".

KONSTIG KONST

Praktiskt språk definieras av Viktor Sjklovskij som "ekonomiskt, enkelt" och "korrekt", där

dessa egenskaper tjänar ett språkexternt syfte. Poetiskt språk kallar han "konstruerat", "bromsat" och "förvrängt", där språkets egenskaper i sig är huvudsakligt.¹³ Språket som förmedlande medium har i dessa fall olika inriktning som innebär en skillnad i förnimmelsen av det.¹⁴ I referens till denna dikotomi formulerar Roman Jakobson litteraturstudiets fokus som *litteraritet*, språkets poetiska funktion.¹⁵ Sjklovskij hävdar att automatiseringen av språket genom upprepningar innebär att perceptionen av objekt; ting, företeelser eller språket självt, gradvis försvinner ur medvetandet. Konstens uppgift är att "göra en sten *stenig*" och återställa förnimmelsen av det automatiserade.¹⁶ Detta sker genom det Sjklovskij kallar *ostranenie*, en neologism som är en kombination av de ryska orden *strannyi*, "främmande", och *ostranenie*, "att skjuta åt sidan".¹⁷ Bengt A. Lundbergs översättning, "främmandegöring", är vedertagen på svenska.¹⁸ Främmandegöring innebär en omvärdering av semantiska och prosodiska valörer som "skjuts åt sidan" från sina vanliga associationer. I ett annat sammanhang har jag beskrivit begreppet på följande sätt: "För att parafrasera Sjklovskij på en metanivå: främmandegöringen är det som gör 'konst *konstig*'".¹⁹

I ljuset av skillnaden mellan praktiskt och poetiskt språk kan Noam Chomskys definition av syntaxen som "studiet av de principer och processer genom vilka satserna i enskilda språk konstrueras" att tillämpas.²⁰ Det poetiska språket är ett *eget språk* skapat av särskilda "principer och processer". Praktiskt språkbruk förenklas genom fonologiska reduktioner, språkljud assimileras och uttalas inte fullständigt.²¹ Prosodiskt finns alltså en skillnad mellan det praktiska språkets ekonomiska och det poetiska språkets artificiella form. Grammatiska former automatiseras i sig oberoende av yttrandets semantik, vilket innebär att det finns "nonsensfraser" som är korrekta. Chomskys exempel, "Colourless green ideas sleep furiously", uttalas med "normal satsintonation" medan en ogramma-

tisk invertering av ordföljden, "Furiously sleep ideas green colorless", resulterar i ett osammanhängande uttal "med fallande intonation på varje ord".²² Dessa yttranden är meningslösa på grund av att de saknar en konkret utomspråklig referent. Som poetiskt språkbruk är dock Chomskys exempel möjliga: yttrandet består av två oxymoron, som innebär en konflikt mellan semantiska värden; "färglösa/gröna" och "sover/rasande". Satsen består av ett subjektled: "Färglösa gröna idéer", och ett predikatled: "sover rasande". Subjektledets oxymoron är adjektiva attribut till subjektets huvudord, "idéer". Predikatledets oxymoron består av verbet "sover" och adverbialen "rasande". Politiska riktningar betecknas av färger, rött och blått för vänster och höger och "färglösa" kan betyda oberoende av ideologisk riktning. "Gröna" kan syfta på miljöfrågor. "Färglösa gröna idéer" skulle då kunna förstås som miljöfrågor oberoende av politisk vänster- eller högerriktning. Att dessa "idéer" "sover" kan tolkas som att de är inaktiva i den politiska debatten och deras "rasande" sömn angelägenheten att *vakna*, bli aktiva, och nå den politiska agendans yta. I denna tolkning reproduceras samhällseliga konflikter i yttrandets konstnärliga struktur. I det icke-grammatiska exemplet, "Rasande sover idéer gröna färglösa", finner man oxymoronparen på varsin sida av subjektets huvudord och samma tolkning är möjlig. Skillnaden mellan dem består i den prosodiska realiseringen, där det ogrammatiska exemplet är en främmandegöring av syntax och ordföljd: i det första fallet är prosodin normal och främmandegöringen består i oxymoronens semantiska aspekt; i det andra fallet främmandegörs även ljud- och rytmaspekten vilket innebär att normbrötter fungerar som konstgrepp. Praktiskt språkbruk innebär en direkt förmedling av mening medan poetiskt sådant innebär ett sökande efter mening.

Begreppet *sujett* är problematiskt och erhåller ofta olika betydelser i olika tillämpningar. Initialt är det viktigt att påpeka att dess typologi

skiftar i olika genrer. Sjklovskijs uppdelning av *fabel*, händelsernas nivå, och *sujett*, berättandets nivå, avser främst den episka formen och i viss mån den dramatiska.²³ Sujett likställs ofta med *intrig*, men denna är snarare del i fabeln. Jurij Lotman skriver om den *lyriska* sujetten, vilken dock i citatet benämns som "poetisk" i motsats till "prosans" episka sujett:

Poetiska sujetter utmärker sig genom att vara avsevärt mer generaliserande än prosans. Den poetiska sujetten gör anspråk på att vara inte berättelsen om en händelse vilken som helst, en i raden av många, utan berättelsen om Händelsen, den väsentliga och unika händelsen, om den lyriska världens väsen. I denna mening står poesin närmare myten än romanen.²⁴

En lyrisk sujett innebär gestaltningen av ett tillstånd, en situation eller ett skeende som koncentreras kring ett semantiskt centrum och från vilket en rörelse utgår. Denna *rörelse* kan utgöras av en främmandegörande förskjutning av semantiska värden. I en episk sujett är greppen underordnade fabeln, det huvudsakliga händelseförloppet. Den lyriska sujettens förlopp aktiverar istället flera dimensioner av det semantiska centrat och betecknar det system av grepp i samband med diktens centrala rörelse. Lotman lyfter även fram lyrikens "system av pronomina" vars relationer "bildar en universell modell för mänskliga relationer".²⁵ Prosodisk parallellism, rim och rytm, är tillsammans med "rimmande situationer", semantisk parallellism, del av sujetten.²⁶

SUJETT OCH SYNTAX

"Breda ljusa" är den första dikten i *Kalender*.²⁷

1 Breda ljusa utspruckna fötter

2 Och på valvet ovsansidan

3 Hudens tunna eld och ljus

4 Svagt orange och pärlgrå sidan

5 Skimmertunn som smutsen ljus

- 6 Nästan som med lukten sidan
 7 Ovansidan ensam ljus
 8 Död och ensam mungrå sidan
 9 Nästan som i kärlek under

Frånvaron av predikat resulterar i diktens statiska karaktär och motivet "fötter", diktens semantiska centrum, är temporalt fruset medan subjektets förnimmelse av det rör sig. Här kan van Reis kommentar om kroppen som "rum" aktiveras. Ordet "utspruckna" främmandegör fötternas förhållande till kroppen och betonar ett främmandskap inför den, vilket förstärks ytterligare av att "fötter" är i obestämd plural, innebärande en diffus relation mellan subjekt och objekt: är det subjektets egna fötter, någon annans eller subjektets plus någon annans tillsammans? Ordet "utspruckna" betecknar ett fullbordat tillstånd som samtidigt alludeerar på ett dynamiskt skeende, ett ursprungligt "utsprickande". I dikten tjänar det dock som ett främmandegörande epitet. Diktens rörelse utgår från det semantiska centrat, "fötter", som i första raden utgör en helhet som gradvis delas upp i "ovansidan", "sidan" och "under[sidan]". Rad 2, 3 och halva rad 4 fokuserar på "ovansidan"; halva 4, rad 5 och 6 på "sidan". I rad 7 återvänder subjektet till "ovansidan" och i rad 8 till "sidan" innan subjektets panorering fullbordas i rad 9 med anländandet till "under[sidan]". Raderna är symmetriskt fördelade på de olika delarna. Rörelsen märks också i ordens form: "ovansidan" består av prepositionellt prefix och substantiv; i "sidan" försvinner prefixet; i "under" är endast prefixet kvar som en abbrevierad, elliptisk form. Denna prepositionella rörelse innefattar ett färgkodskifte från ljusare färg, "eld", "ljus" och "svagt orange", till mörkare sådan, "pärlgrå" och "mungrå". Färgerna fungerar här som övergång från en positiv till en negativ värdering av de olika delarna. Färgkodskiftet framgår av att orden *ekar* i raderna, upprepas i identisk, rytmisk position: rad 3; "Hudens *tunna* eld och *ljus*" och rad 5; "Skimmertunn som

smutsen *ljus*". Ett annat exempel är rad 7 och 8 där ordet "ensam" placeras i två kontexter som kan förstås positivt respektive negativt: "ensam ljus" och "Död och *ensam*". Det första konnoterar exklusivitet och det andra övergivenhet.

Dikten innehåller tre liknelser med en särskild subjettfunktion. I femte raden lyder det: "Skimmertunn som smutsen", vilket syftar på den "pärlgrå sidan" och underminerar adjektivet "ljus". Sjätte radens "Nästan som med lukten sidan", tjänar som liknelse till liknelsen, en *dubbel simili*, där icke-anatomiska delar av foten refereras: smuts och lukt som tillfogas genom aktivitet. Bruket av liknelser börjar då subjektets panorering når "sidan" och medan "ovansidan" beskrivs med dess egna attribut så beskrivs "sidan" med liknelser som refererar till tillfogade element, "smutsen" och "lukten". Den prepositionella rörelsen består alltså, tillsammans med färgkodskiftet, även av en rörelse från konkret till abstrakt: liknelsen som grepp blir här signifikativ i sig genom dess abstraherande av subjektets förnimmelse. Den tredje liknelsen förekommer i samband med diktens kulminering och medan den tidigare dubbelsimilin refererade regressivt så refererar similin i rad 9 progressivt: "Nästan som i kärlek under". Slutraden upprättar med liknelsen en parallell mellan "i kärlek" och "under[sidan]", vilket innebär att en symbolisk dimension av dikten aktiveras, där diktens semantiska centrum förskjuts och blir multivalent. Med "smutsen" och "lukten" associeras objektet till praktisk aktivitet och beteckningen "i kärlek" betonar med prepositionen substantivet som innehållande en sådan, förlagd till fotens undersida. I den symboliska dimensionen fungerar fotens delar som aspekter av kärlek via kontrasten mellan ovan- och undersida. Den förra avser en positiv, idealiserad del och den senare en negativ, praktisk del. Relationen mellan dem framträder i rad 2: "på valvet ovansidan". Den ljusa färgkoden, "eld och ljus" samt "svagt orange" kan kopplas till *eld* som symbol för kärlek

och passion. Genom denna premis kan den mörka färgkoden, varianterna av grå, att förstås i förhållande till aska och utbrunnen eld. I en motivstudie av *aska* påpekar Sjklovskij: "Aska är avfallet som blir kvar efter elden. Det är ett tecken för förödmjukelse."²⁸

Diktens semantiska centrum, motivet "fötter", är ett *huvudord* som bestämmer övriga kategorier genom förhållandet till dem. *Attributord* är beskrivningar till andra ord och huvudordet föregås av tre sådana. Dessa bestäms i sin tur morfologiskt av huvudordet, vilket framgår av pluralkongruensen. Attributordet "utspruckna" är även ett *annekteringsord*, vilket innebär att det länkar huvudordet till en större enhet, i detta fall kroppen. I dikten förekommer två typer av *vertikal fogning*, innebärande sättet som versraderna länkas till varandra. Fogen kan vara explicit, innehålla "fogeord", eller implicit, där initialordet fyller en direkt funktion i förhållande till föregående rad. Den inledande konjunktionen i rad 2 är exempel på en explicit

fog. En implicit fog finns i början av rad 3 där substantivet i genitiv alluderar på den andra radens sista ord. *Detaljeringsord* avser ord som utgör fokuserade aspekter av huvudordet där detta i viss mån förekommer inkognito: "[fot] valvet" och "under[sidan av foten]". Fokuseringen är också grammatisk: medan huvudordet är i obestämd plural så är detaljeringsorden i bestämd singular. Till skillnad från dess länkande funktion i rad 2 fungerar konjunktionen som *versbrytning* i rad 4. Versbrytningen innebär att subjektets panorering rör sig från "ovansidan" till "sidan" i raden. *Parallellord* är semantiska supplement till övriga kategorier, vilka de antingen underminerar eller förstärker, till exempel med liknelser. Den sista kategorin är *repetitionsord* och dessa avser ljudupprepningar som är av vikt för diktens struktur. Dessa behandlas dock i nästa avdelning. En syntaktisk uppställning av "Breda ljusa" i enlighet med de kategorier som behandlats ser ut som följer. Kursiv visar annekteringsord:

1 Breda ljusa utspruckna fötter	1 [Adj Adj Adj] à Attribut . [Subs]à Huvudord
2 Och på valvet ovansidan	2 [Konj]à Vertikal fog . [Prep Subs Subs]à Detalj .
3 Hudens tunna eld och ljus	3 [Subs]à Detalj . [Adj Subs Konj Subs]à Attribut .
4 Svagt orange och pärlgrå sidan	4 [Adv Adj]à Attribut . [Konj]à Versbryt . [Adj]à Attribut . [Subs]à Detalj .
5 Skimmertunn som smutsen ljus	5 [Adj]à Attribut . [Konj Subs]à Parallell . [Adj]à Attribut .
6 Nästan som med lukten sidan	6 [Adv]à Vertikal fog . [Konj Prep Subs]à Parallell . [Subs]à Detalj .
7 Ovansidan ensam ljus	7 [Subs]à Detalj . [Adj Adj]à Attribut .
8 Död och ensam mungrå sidan	8 [Adj Konj Adj Adj]à Attribut . [Subs]à Detalj .
9 Nästan som i kärlek under	9 [Adv Konj Prep Subs]à Parallell . [Prep]à Detalj .

I raderna 1 till 6 finns vertikal fogning, men denna upphör i rad 7, där panoreringen är en återgång i den redan etablerade logiken. Initialorden i rad 9 påminner om sjätte radens fog, men betonar istället relationen mellan parallellorden "i kärlek" och detaljeringsordet "under", där diktens symboliska dimension aktiveras. I Bergstens nyckelord ingår inte prepositioner, men i analysen här av sujetten

framträder deras stora betydelse för dikten. Här följer nästa, obetitlade dikt:

- 1 Ditt hjärta i mitt öga hud
- 2 Mun öga i ögat öga
- 3 Hjärta bultande öga hud
- 4 Din mun över mitt hjärta öga
- 6 Flytande röda hjärta hud²⁹

Diktens semantiska centrum är motivet "hjärta" och sujetten realiseras genom systemet av possessiva pronomen: "Ditt-mitt" och "Din-mitt". Dikten består av pronominella skiften i förnimmelsen av hjärtslag, representerade av en subjekt- och en objektposition. Rad 1, 2, 3 handlar om diktjagets förnimmelse av diktens du. I rad 4, 5 sker skiftet och diktjaget förnimmer att förnimmas. Precis som van Reis påpekar är vissa av Jäderlunds dikter rena "förnimmelseakter".³⁰ Objektpositionen, diktens du, gestaltas konkret och jaget abstrakt, vilket man finner i raderna 1 till 3. Kursiveringen avser det abstrakta: "Ditt hjärta i mitt öga hud / Mun öga i ögat öga / Hjärta bultande öga hud". Det abstrakta i subjektpositionen skapas genom att ordet "öga" används som övertextension för sinnesförnimmelser generellt: "öga hud" betecknar känslens i en slags elliptisk kenning. Om det stått "hudens öga" så hade genitivformen etablerat en hierarki mellan orden. Ordens grundform innebär en fragmentering av kroppen och den morfologiska inkongruensen är en semantisk underminering. Rad 2 inleds med "Mun öga", som betecknar smaksinnet. Den bestämda formen "ögat" avser ordet i lexikal mening, det anatomiska "ögat". Här betyder "ögat" kroppsdelen och "öga" sinnesfunktionen: A uttrycks genom A1 och A2. Diktens rörelse framträder i

de parallella raderna 3 och 5, där den förra avser objektpositionen och den senare subjektpositionen: "bultande" är en konkret standardbeskrivning av hjärtrytmen medan "flytande" är en främmandegöring.

Huvudordet i dikten är "hjärta", diktens semantiska centrum. Första raden inleds med pronomen, ett *attributord* till huvudordet som etablerar subjekt- och objektpositionen. Pronomen fungerar här även som *annekteringsord*, kopplande huvudordet till större enheter. Sedan följer *detaljeringsord*, "i mitt öga", beskrivande relationen mellan jag och du. Detaljeringsordet "öga" undermineras och supplementeras av *parallellordet* "hud", i en perifras för känsel förnimmelse. Rad 2 inleds med parallellord, "Mun", och följs av detaljeringsord, "öga". Parallelliseringen "i ögat öga" är detaljeringsord som fungerar som en nyckel, avslöjande övertextensionen av den obestämda formen. I raderna 4, 5 är huvudordet placerat bredvid detaljeringsorden utan parallellord, som en slags stabilisering av jagets förnimmelser. I dikten avser "bultande" en egenskap och inte ett skeende, vilket framgår av participformen. "Flytande" är en parallell till "bultande" och de två beteckningarna innebär de olika förnimmelserna av hjärtrytmen. Den syntaktiska uppställningen ser ut som följer. Kursiv visar annekteringsord:

1 Ditt hjärta i mitt öga hud	1 [Pro]à Attri. [Subs]à Huvud. [Prep Pro Subs]à Detalj. [Subs]à Para.
2 Mun öga i ögat öga	2 [Subs]à Para. [Subs]à Detalj. [Prep Subs Subs]à Detalj.
3 Hjärta bultande öga hud	3 [Subs]à Huvud. [Adj]à Attri. [Subs]à Detalj. [Subs]à Para.
5 Din mun över mitt hjärta öga	4 [Pro]à Attri. [Subs]à Detalj. [Prep Pro]à Attri. [Subs]à Huvud. [Subs]à Detalj
6 Flytande röda hjärta hud	5 [Adj Adj]à Attri. [Subs]à Huvud. [Subs]à Detalj

Sujettschemat "ditt hjärta-mitt hjärta" är vanligt i kärleksdikter och Jäderlund främmandegör konventionen genom att subtrahera känslaspekten och istället fokusera på en ren

förnimmelseakt. Pronomen, som är centrala i denna dikt, ingår heller inte bland Bergstens nyckelord.

PROSODI OCH SUJETT

Ljudstrukturen beskrivs med metriken termer och *O* betyder betonad och *o* obetonad stavelse. Parentesen avser radens stavelsekvantitet

och den sista bokstaven *repetitionsord*, finalordens ljudkorrelationer. Diktens ljudbild är del av sujetten. ”Breda ljusa” kan ställas upp på följande sätt:

1 Breda ljusa utspruckna fötter	1 Oo Oo OOo Oo (9)	- a
2 Och på valvet ovansidan	2 O o Oo OoOo (8)	- B
3 Hudens tunna eld och ljus	3 Oo Oo O o O (7)	- C
4 Svagt orange och pärlgrå sidan	4 O oO o Oo Oo (8)	- B
5 Skimmertunn som smutsen ljus	5 OoO o Oo O (7)	- C
6 Nästan som med lukten sidan	6 Oo O o Oo Oo (8)	- B
7 Ovansidan ensam ljus	7 OoOo Oo O (7)	- C
8 Död och ensam mungrå sidan	8 O o Oo Oo Oo (8)	- B
9 Nästan som i kärlek under	9 Oo O o Oo Oo (8)	- a

Grundschemat är en trokeisk tetrameter, där versraderna består av fyra versfötter som är trokéer (Oo). I rad 3, 5, 7 faller den obetonade slutstavelsen bort, en så kallad katalex. Det finns fyra betonade stavelser i varje rad med undantag för den första där det finns fem. Ordet i fråga är ”utspruckna”, vilket här läses som en antibackier (OOo). Egentligen består ordet av betonad-bibetonad-obetonad stavelse, OoO. Den penultima, halvbetonade stavelsen är i regel mer betonad än obetonad och eftersom transkriptionens syfte är att visa diktens

binära rytm så behandlas den här som betonad. Stavelsen kursiveras för att markera detta. Symmetrin syns i det metriskt mönstret och i växlingen mellan trokéer och katalexer: den första raden har nio stavelser och den sista åtta och i rad 2 till 8 växlar kvantiteten mellan åtta och sju. Här finns en korrelation med de syntaktiska kategorierna då raderna som avslutas med troké är detaljeringsord och de katalektiska avsluten attributord. En transkription av den andra dikten ser ut som följer:

1 Ditt hjärta i mitt öga hud	1 o Oo O o Oo O (8)	- AB
2 Mun öga i ögat öga	2 O Oo o Oo Oo (8)	- AA
3 Hjärta bultande öga hud	3 Oo Ooo Oo O (8)	- AB
4 Din mun över mitt hjärta öga	4 o O Oo o Oo Oo (9)	- CA
5 Flytande röda hjärta hud	5 Ooo Oo Oo O (8)	- CB

Varje rad har fyra betonade och fyra obetonade stavelser, med undantag för rad 4 där fem obetonade finns. Den första raden består av fyra jambler (oO) och har stigande rytm. Rad 2 består av antibackier, amfiback (oOo) och troké. I rad 3 blir rytmen fallande: troké, daktyl (Ooo),

troké, katalex. Rad 4 inleds med en jamb men följs av en daktyl och två trokéer. Den fallande rytmen fortsätter i sista versraden, bestående av daktyl, troké, troké, katalex. Rörelsen mellan objekt- och subjektpositionen har en pendang i det rytmiska mönstret. Objekt-positionen

betecknas stigande, "Ditt **hjärta**" och "Din **mun**", och övergången till subjektspositionen sker med betonade prepositioner. Rytmen skiftar med positionen från stigande till fallande. I rad 1 blir den initiala jamben taktmarkör när "hjärta" slutar med obetonad stavelse och prepositionen blir del av radens andra jamb. I rad 4 är objektspostionens jamb i sig fullständig och i övergången till subjektspostionen blir rytmen fallande. De antagonistiska rytmerna visar en konflikt mellan positionerna: i rad 1 inordnas subjekttrytmen i objekttrytmen och i rad 4 bryts den senares stigande rytm av den förras fallande. Subjektet går från att vara rytmiskt underkastad objektspostionen till att "övertinna" den.

I svenska skiljer sig tonhöjden mellan betonade och obetonade stavelser och de förra uttalas högre än de senare. I "Breda ljusa" finner man ordet "ljus", som i rad 3 är ett substantiv och i rad 5 ett adjektiv; det finns en tonematisk skillnad mellan dem. Båda är katalexer i sina rader och substantivet "ljus" uttalas med lägre och adjektivet "ljus" med högre ton i stavelsekärnan [u]. Homografen "ljus" är ett *repetitionsord* som avslutar rad 3, 5 och 7, en gång som substantiv och två gånger som adjektiv. Det betydelskiljande tonemet innebär ett skifte i ljudfiguren och det handlar inte om homonymrim. Samma sak gäller för "sidan" som förekommer finalt i rad 2, 4, 6 och 8. I rad 2 förekommer ordet i kombination; "ovansidan", och i de övriga ensamt. Den fonologiska miljön gör att vokalen [i] i "ovansidan" är kortare och lägre än [i] i "sidan", som är längre och högre. I "Breda ljusa" utgör rad 1 och 9 ett assonansrim med orden "fötter" och "under" och den fonetiska parallellen kan vara en förklaring till det senare ordets elliptiska form. De homografiska upprepningarna som i transkriptionen betecknas med B och *B* är "ovansidan" och "sidan", där kursiveringen avser den kvalitativa skillnaden i vokalen [i]. Orden sammanfaller med trokeisk versfot och är detaljeringsord. Upprepningarna som betecknas med C samt *C* är substantivet

"ljus" och adjektivet "ljus", båda attributord. Den högre ton som utmärker [i] i "sidan" är en fonologisk skiljemarkör som markerar separationen från föregående ord och den lägre tonen i "ovansidan" avser föreningen med prefixet. Kvaliteten mellan a-radernas assonans rör sig från lägre ton i rad 2, B, och 3, C, till högre ton i rad 4 till 8 med intermittent växling mellan *B* och *C*. Subjektets panorering speglas i ljudmönstret: "ovansidan" till "sidan", B till *B* och från substantivet "ljus", positiv färgkod, till adjektivet "ljus", negativ, C till *C*. Assonansens fullbordan signalerar subjektets fullbordade panorering.

I den andra dikten fungerar repetitionsorden annorlunda. De finala orden utgörs av "hud" (1, 3, 5) samt "öga" (2, 4). Här har även det näst sista ordet en funktion och radsluten består av kombinationer av orden "hud" (B), "öga" (A) och "hjärta" (C). I rad 2 är de finala orden "ögat öga" och den bestämda formen betecknas av kursiverat *A*. Rad 1 och 3 har samma avslut, AB, "öga hud", och i rad 4 och 5 är huvudordet "hjärta" näst sista ord, "hjärta öga", CA, och "hjärta hud", CB. Ordet "öga" som är del i abstraherandet av subjektets förnimmelse förekommer i alla rader utom den femte. En prosodisk parallell till detta finns dock i ordet "röda": "öga" blir "röda" där det diffusa detaljeringsordet paronomastiskt blir ett konkret attributord som kan signalera en stabilisering av subjektspostionen.

AVSLUTNING

Uppdelningen medvetande-kropp i *Kalender* genomsyras av ett främmandskap inför kroppen och dess förnimmelser. Detta främmandskap kan förstås i enlighet med det Ebba Witt-Brattström skriver om Jäderlunds tidiga dikter:

[D]en [...] erotiska positionen är en melankolisk förvissning om att kärleksdrömmen om sammansmältning [...] med den älskade innebär utplåning, subjektets död. [...] Könskrigets låsta

positioner begränsar sexualiteten till att främst gälla mannens jakt efter tillfredsställelse.³¹

Kvinnokroppen är ett objekt för manlig lust, vilket leder till att det kvinnliga subjektets kropp och sexualitet blir alienerad för henne själv. I Michail Bachtins definition av "den andre" kan främmandskapet inför och fragmenteringen av den egna kroppen bestå i det kvinnliga subjektets möte med *sin egen andra*, det vill säga det manliga subjektets objektifiering av henne själv.³² I analysen av dikten "Breda ljusa" ovan kan den idealiserade ovasidan förstås som det Witt-Brattström kallar "kärleksdrömmen" och undersidan raseringen av denna genom praktisk erfarenhet. Sjklovskijs motivanalys av aska som tecken för förödmjukelse blir här även aktuell. I Lena Malmbergs avhandling behandlas den kvinnliga positionens förskjutning, från diktobjekt till diktsubjekt, i förhållande till Orfeusmyten. Detta innebär att Eurydike som var

objekt, i Jäderlunds fall blir subjekt och uttrycker erfarenheten av att objektifieras, konflikten med *hennes egen andra*.³³ Analysens andra diktexempel, med dess pronomenschema, kan förstås med Lotmans kommentar om att pronomen i lyrik bildar en "modell för mänskliga relationer". Även om diktens "du" och "jag" inte är explicit manligt och kvinnligt kan de förstås i ljuset av Malmbergs Eurydike och spegla konfrontationen med *hennes egen andra*, det vill säga mannen Orfeus' bild av henne själv.

Ett förestetiskt material förvrängs av *litterariteten* och relationen dikt-samhälle förmedlas främst via ideologisk miljö. I "Jäderlunddebatten" värderar Olofsson dikterna med ett annat konstnärligt ideal som fond och Beckman ser dem främst som en förmedling av kvinnlig erfarenhet. Även om de egentligen talar om olika saker så reducerar båda Jäderlunds innovation av det poetiska språket.

1. Tommy Olofsson, "Lyrisk kurragömmalek", i *Svenska Dagbladet*, 1988-09-16.
2. Åsa Beckman, "Öva er i att lämna ert kön! Om manliga kritikers sätt att läsa ny kvinnlig lyrik", i *Dagens Nyheter*, 1988-11-24.
3. Staffan Bergsten, "Ann Jäderlunds transformationspoetik", i *Med rätt att ändra dikten. Om Ann Jäderlunds och Stig Larssons poesi*, Poesifestivalen i Nässjö, Kulturenheten, Landstinget i Jönköpings län, 2001, s. 9.
4. Ann Jäderlund, *Dikter 1984–2000*, Stockholm: Bonnier, 2002.
5. Bergsten, s. 10f.
6. *Ibid.*
7. *Ibid.*, s. 15.
8. Mikael van Reis, "Ann Jäderlunds satslära", i *Med rätt att ändra dikten. Om Ann Jäderlunds och Stig Larssons poesi*, Jönköping: Kulturenheten, Landstinget i Jönköpings län, 2001, s. 27.
9. *Ibid.*, s. 29f.
10. *Ibid.*, s. 32.
11. *Ibid.*, s. 26f.
12. Bergsten, s. 10f. [min kuriv].
13. Viktor Shklovsky, *Theory of Prose*, övers. Benjamin Sher, London & Champaign: Dalkey Archive Press, 1991, s. 13.
14. *Ibid.*, s. 4f.
15. Citerad: Boris Eichenbaum, "The Theory of the 'Formal Method'", övers. Lee T. Lemon & Marion J. Reiss, i *Russian Formalist Criticism: Four Essays*, red. Lee T. Lemon & Marion J. Reiss, 2:a uppl., Lincoln: University of Nebraska Press, 2012 [1965], s. 107.
16. Shklovsky, 4f. Min kursiv.
17. Viktor Shklovsky, *Bowstring: On the Dissimilarity of the Similar*, övers. Shushan Avagyan, London, Champaign & Dublin: Dalkey Archive Press, 2011, s. 283. Se även Benjamin Sher, "Translator's Introduction", i Viktor Shklovsky, *Theory of Prose*, övers. Benjamin Sher, London & Champaign: Dalkey Archive Press, 1991, s. xviii–xix.
18. Kurt Aspelin & Bengt A. Lundberg, "Från formalism till strukturalism", i *Form och struktur. Texter till en metodologisk tradition inom litteraturvetenskapen*, red. Kurt Aspelin

- & Bengt A. Lundberg, Stockholm: Pan/Nordstedts, 1971, s. 10.
19. Jim Blomqvist, "Det var en gång i framtiden. Kronotoper och främmandegöring i *The Time Machine* och *The War of the Worlds* av H. G. Wells", magisteruppsats, Institutionen för kultur och kommunikation, Linköpings universitet, 2014, s. 12.
 20. Noam Chomsky, *Syntaktiska strukturer*, övers. Anders Löfqvist & Eva Wigforss, Lund: Gleerups, 1973, s. 17.
 21. Shklovsky, 1991, s. 4f.
 22. Chomsky, s. 21f.
 23. Shklovsky, 1991, s. 170.
 24. Jurij Lotman, *Den poetiska texten*, övers. Eva Adolfsson m.fl., red. Lars Kleberg & Bengt A. Lundberg, Stockholm: Pan/Nordstedt, 1974, s. 137.
 25. *Ibid.*, s. 112.
 26. *Ibid.*, s. 140.
 27. Jäderlund, s. 377.
 28. Shklovsky, 2011, s. 169.
 29. Jäderlund, s. 444.
 30. van Reis, s. 33.
 31. Ebba Witt-Brattström, *Ur könets mörker*, Stockholm: Nordstedt, 1993, s. 184f.
 32. Michail Bachtin, *Författaren och hjälten*, övers. Kajsa Öberg Lindsten, Gråbo: Anthropos, 2000, s. 50ff.
 33. Lena Malmberg, *Från Orfeus till Eurydike. En rörelse i samtida svensk lyrik*, Lund: Ellerströms, 2000, s. 11.

SUMMARY

Hide-and-Seek Syntax: The Grammar of Poetic Language in Ann Jäderlund's Poetry

In the initial stage of the so-called "Jäderlund debate" of the late 1980s, literary critic Tommy Olofsson essentially characterized Ann Jäderlund's poetry as meaningless. In response, Åsa Beckman claimed that Olofsson's inability to understand Jäderlund's poetry was due to his utter lack of insight into female experience. This difference of opinion proves the necessity of distinguishing between the poem as part of a literary convention and the poem as part of a sociocultural ontology: *how* a poem makes meaning is different from an interpretation of *what* it means.

The purpose of this article is to analyze syntax and grammar in Jäderlund's poetry. Jäderlund has been referred to as a "difficult" poet; in part, due to her unconventional, and often ungrammatical, use of language. Examined in terms of motifs and plot, the poems exhibit special syntactical categories with regard to the function and position of words within individual verse lines. The aim of this article is to show the central active constituents in an interpretation of poetic language. The objects of analysis are two poems from Jäderlund's sixth collection, *Kalender röd Levande av is* (*Calendar Red Alive with Ice*, 2000). This work was chosen in order to expand upon two previous analyses of this material: Staffan Bergsten's, "Ann Jäderlund's Transformation Poetics", and Mikael van Reis's, "Ann Jäderlund's Syntax".

The main analysis is preceded by a short discussion of key elements in Bergsten's and van Reis's texts, and a theoretical discussion of the principles of poetic language. The conclusion of the article connects my analysis to feminist research in order to show how the inner structure of the poem creates meaning within an ideological environment, and to show that social conflicts are activated in the aesthetic structure of the poems.

Keywords: Ann Jäderlund (b. 1955); *Kalender röd Levande av is* (2000); poetic language; literariness [*literaturnost*]; lyrical plot [*siuzhete*].

AVKOLONISERING OCH VÄCKELSE

Laestadianismens roll i nutida samiska och tornedalska texter – presentation av ett RJ Sabbatical-projekt

Anne Heith

”Avkolonisering och väckelse. Laestadianismens roll i nutida samiska och tornedalska texter” är en vidareutveckling av projektet ”Tornedalian Textual Landscapes”, samt mindre forskningsprojekt med fokus på samisk, respektive tornedalsk, litteratur och kultur. Det nya med projektet är att det specifikt undersöker den roll Laestadius och laestadianismen spelar i nutida samiska och tornedalska texter.¹ Syftet är att belysa på vilka sätt laestadianismen utmanar koloniala strukturer i svenskt nationsbyggande. Undersökningsmaterialet består av nutida samiska och tornedalska texter i vid bemärkelse från 1970-talet och framåt. Avgränsningen motiveras av att det är under denna period som den samiska, respektive tornedalska, språkrevitaliseringen och kulturella mobiliseringen tar fart. Förutom skönlitteratur ingår film och bilder i undersökningsmaterialet.

Resultaten kommer att presenteras i form av artiklar och en monografi. Projektet undersöker i vilka avseenden nutida samiska och tornedalska texter är påverkade av postkoloniala strömningar. Ett centralt tema är avkolonisering. I fokus står frågeställningen i vad mån primärtexterna representerar alternativa narrativ jämfört med berättelser som bidragit till homogenisering, assimilationspolitik och kolonisering. Undersökningen belyser bruk av stra-

tegisk essentialism och etnifiering, samt den roll gränsdragningar spelar för identitetsskapande.² Perspektiv från kritiska vithetsstudier används för att analysera hur samer och tornedalningar konstruerats som ”inte riktigt vita”.³

En del av undersökningen utgörs av en jämförelse mellan olika tolkningar av Laestadius och laestadiansimen som kommer till uttryck i texter bl.a. av Björn-Erik Höijer, Sara Ranta Rönnlund, respektive Bengt Pohjanen, samt i Nils Gaups film *Kautokeino-opprøret* och konstnären Anders Sunnas verk ”Racial Comment”. Temat kulturell homogenisering blir belyst i en komparativ analys av filmen *Elina, som om jag inte fanns* respektive barnboken *Som om jag inte fanns* av Kerstin Johansson i Backe som filmen bygger på. Bengt Pohjanens författarskap utgör en central del av undersökningsmaterialet. Redan tidigt i författarkarriären gestaltar Pohjanen laestadianismen som ett centralt inslag i tornedalsk kultur. I ett flertal verk har han fiktionalliserat Lars Levi Laestadius liv i metatextuella gestaltningar av narrativiserings roll för att greppa och skapa historier.

MODERNITET, KONSTRUKTIONER AV SVENSKHET OCH HOMOGENISERING

Moderniseringen av Sverige präglas i hög utsträckning av kulturell homogenisering.⁴

Majoritetsbefolkningen har utgjort en norm som andra grupper förväntades anpassa sig efter. I *Den globala nationalismen. Nationalstatens historia och framtid* betonas att det svenska folkhemmet i Per Albins klassiska tappning var tänkt för etniska svenskar.⁵ Hettne, Sörlin och Østergård understryker att homogenisering enligt nationalismens princip generellt bygger på att den etniska majoriteten fungerar som modell för minoriteter att efterlikna.⁶ Ett svenskt undantag är de renskötande, nomadiserande samerna som betraktades som en exotisk kvarleva från det förflutna. För att bevara denna lanserades den s.k. ”lapp ska vara lapp-politiken”. I vitboksprojektet *De historiska relationerna mellan Svenska kyrkan och samerna* framhäver flera av bidragen den aktiva roll företrädare för statskyrkan spelade för segregeringen av samer.⁷ Grundtanken var att samerna inte skulle integreras i det moderna samhället. Den förste biskopen i Luleå stift, Olof Bergqvist, formulerade i sitt herdabrev 1904 de idéer som kom att bli bärande för segregeringen. Bergqvists kulturhierarkiska tänkande med inslag av socialdarwinism och rasism, skapade den förmenta sanningen att samerna är ett nomadfolk som inte är lämpat för fast bosättning och modernt levnadssätt.⁸

Särskiljandet av nomadiserande samer inbegriper en normativ aspekt i den bemärkelsen att makthavare och medlemmar av en social elit skapade en norm för vad en ”riktig” same är. Följden blev att gruppen sågs som det moderna Sveriges Andra. I fallet med de renskötande, nomadiserande samerna var rennäringen, språket, kulturen och etniciteten, eller ”rastypen”, de faktorer som motiverade särskiljandet. Staten spelade en central roll, dels genom att stödja en segregerande skolpolitik, dels genom att medverka till rasbiologisk forskning som syftade till att dra gränser mellan olika befolkningsgrupper utifrån rastyp. År 1922 inrättades Statens institut för rasbiologi i Uppsala efter ett riksdagsbeslut. I det på sin

tid beundrade verket *The Racial Characters of the Swedish Nation* av Herman Lundborg och F.J. Linders finns serier av fotografier av olika rastyper i Sverige.⁹ Ett syfte med bildmaterialet var didaktiskt. Fotografierna av den nordiska, östbaltiska respektive ”lappska” rastypen skulle lära allmänheten att se vad som utmärker de olika kategorierna. Bland de personer som fotograferades finns en manlig cykelreparatör som representant för den nordiska rastypen. Denne hade vunnit en skönhetstävling anordnad av *Stockholms Dagblad*. Tävlingsens syfte var att fastställa en svensk-germansk ideal rastyp. Det fanns således inte enbart ett intresse för kartläggning av ”rastyper”, utan även av att skapa ett svenskt ideal i rashänseende. Med perspektiv från kritiska vithetsstudier har denna typ av indelning beskrivits som upprättandet av en hierarki som konstruerar vissa befolkningsgrupper som ”inte riktigt vita”.¹⁰ Medan den nordiska rastypen befinner sig i toppen av hierarkin, finns andra grupper längre ner i rangordningen. Den finska historikern Aira Kemiläinen har i sin forskning undersökt kopplingar mellan rasteorier och finsk etnicitet, ett ämne i fokus även i underökningar av rastyper i Sverige.¹¹ Då chefen för det rasbiologiska institutet i Uppsala, Herman Lundborg, reste till norra Sverige var syftet att undersöka rasblandning i norr. Under flera resor ägnade sig Lundborg särskilt åt att mäta och undersöka samer och tornedalingar.¹²

Idéer om ett svenskt utseende har undersökts även inom konstvetenskapen. Jeff Werner och Tomas Björk beskriver i *Blond och blåögd. Vithet, svenskhet och visuell kultur* hur ett svenskt utseende skapades genom bildkonsten och hur det är kopplat till exkluderande mekanismer.¹³ Fenomenet kan beskrivas med den norske socialantropologen Fredrik Barths modell för hur etniska grupper skapas. Barth poängterar gränsdragningars roll för att markera vad som skiljer ”oss” från ”dem”.¹⁴ Dessa baseras inte på objektiva fakta, utan på faktorer som medlem-

mar i en grupp ser som betydelsefulla. Ämnet för Werners och Björks studie är hur ljus hudfärg, blont hår och blå ögon blir viktiga visuella attribut i skapandet av ett svenskt utseende.

POSTKOLONIALA GRÄNSDRAGNINGAR. NÄR DE GRANSKADE BLIR GRANSKARE

Inom postkolonial teori och urfolksstudier är det centralt från vilken utgångspunkt gränsdragningar görs. I koloniserande praktiker t.ex. rör det sig om koloniserarens beskrivningar av det som uppfattas som främmande, exotiskt eller primitivt. Konstruktioner av "outsider stories", dvs berättelser om en grupp som gjorts av någon som betraktar gruppen utifrån, är teman såväl i urfolksforskaren Linda Tuhiwai Smiths *Decolonizing Methodologies: Research and Indigenous Peoples*, som i postkoloniala klassiker av Ashcroft, Griffiths och Tiffin, Spivak, samt Bhabha.¹⁵ Tuhiwai Smith betonar särskilt den roll missionärer, handelsmän, medlemmar av forskningsexpeditioner och nybyggare hade för att markera det koloniala centrumets närvaro i områden som sågs som perifera. Som en utgångspunkt för kolonialismen beskriver hon en organisering av rummet som inbegriper att gränsdragningar görs mellan ett kolonialt centrum och dess utsida. Genom att etablera handels- och missionsstationer, anlägga gruvor och andra näringar, bygga vägar etc. upprättas centrumets spatiala anspråk som inbegriper markering, definition och kontroll av det geografiska rummet. Komponenterna "the Centre", "the Outside" och "the Line" ingår i det Tuhiwai Smith kallar "a spatial vocabulary of colonialism". Dessa teorier används i projektets analys av Laestadius och laestadianismens roller i nutida samiska och tornedalska texter.

Som ett led i avkolonisering ingår kritiska granskningar av koloniserande berättelser som resulterat i språkförlust, identitetsförlust, skam och negativa självbilder. Avkoloniseringen kan även ta sig uttryck i skapandet av alternativa

historier. Till skillnad från koloniserande berättelser som görs "utifrån" finns det i dagens kulturella mobilisering bland samer och svenska tornedalingar ett fokus på berättelser som skapas inom den egna gruppen. I skapandet av ett samiskt, respektive tornedalskt, kollektiv fyller bruket av "strategisk essentialism" en funktion för att etablera positioner varifrån förtryck och marginalisering kan motverkas.¹⁶ I denna kontext fyller etniska symboler en roll för att avgränsa den egna gruppen gentemot andra grupper.¹⁷ I projektet undersöks specifikt den roll Laestadius och laestadianismen spelar för att "göra etnicitet".

Edward Saids *Orientalism* från 1978 är en teoretisk föregångare till kritiska vithetsstudier. *Orientalism* kom att användas flitigt inom postkoloniala studier med fokus på dikotomiseringar mellan öst och väst utifrån ett västligt perspektiv som konstruerat, nedvärderat och främmandegjort det orientaliska. I denna typ av koloniala diskurs skapas Orienten som en motpol till det förment rationella och moderna Västerlandet. Perspektiven som Said lanserade överfördes i början av 2000-talet till en svensk och nordisk kontext. *Orientalism på svenska* redigerad av Moa Matthis, liksom *Orientalism i Sverige* redigerad av Simon Ekström och Lena Gerholm innehåller analyser av svenskt material med fokus på dikotomiseringar mellan "det svenska" och "det främmande".¹⁸

Parallellt med utvecklingen av postkoloniala studier med fokus på européers kolonisering av landområden i Afrika och Asien uppstod en gren inriktad på inhemsk kolonialism. I Michael Hechters *Internal Colonialism: The Celtic Fringes in British National Development 1536–1966* analyseras temat utifrån en brittisk kontext, med fokus på marginaliseringen av de keltiska minoriteterna.¹⁹ Under de senaste årtiondena har även koloniserande strukturer inom de nordiska länderna blivit föremål för kritiska analyser som tar avstånd från föreställningar om att "vi" skulle vara ex-

ceptionella jämfört med andra delar av världen i den bemärkelsen att kolonialism inte är något ”vi” ägnat/ägnat oss åt. De nordiska ländernas pågående delaktighet i koloniserande processer är temat för *Complying with Colonialism: Gender, Race and Ethnicity in the Nordic Region*.²⁰ Kolonialism som ett nordiskt, förträngt, nationellt fenomen är temat även för artikel-samlingen *Whiteness and Postcolonialism in the Nordic Region: Exceptionalism, Migrant Others and National Identities*.²¹ Dessa studier med fokus på kolonialism som ett inhemskt fenomen i Sverige och de andra nordiska länderna är en teoretisk utgångspunkt för projektet.

LAESTADIANISM, ETNIFIERING OCH AVKOLONISERING

Begreppet ”avkolonisering” har sitt ursprung i Franz Fanons arbeten om hur koloniserade subjekt kan motverka avhumanisering, marginalisering och integrering av känslor av skam över den egna kulturen genererade av kolonialt förtryck. Fanons analys av vikten av avkolonisering har fått stort genomslag inom postkoloniala studier, t.ex. i Ngugi wa Thiong’os *Decolonizing the Mind: The Politics of Language in African Literature*.²² Temat kopplingar mellan revitalisering av ett språk som nästan gått förlorat och avkolonisering aktualiserades i en nordisk kontext genom Vuokko Hirvonens litteraturvetenskapliga doktorsavhandling om samiska kvinnors väg till författarskap. Det är den första avhandling som publicerats i sin helhet på nordsamiska. År 2008 blev den tillgänglig i en engelsk översättning.²³ Gestaltningar av temana språkförlust, skam och negativa självbilder återfinns i såväl samiska som tornedalska texter, vilka förhåller sig till förtryckande historier. I nutida samisk och tornedalsk kulturell mobilisering uttrycks en medvetenhet om förtrycket, inte sällan kopplat till motstånd.

Avkolonisering är ett centralt tema överlag inom samiska studier. Socialantropologen Nellejet Zorgdragers *De rettfærdiges strid Kautokeino*

1852. *Samisk motstånd mot norsk kolonialisme*, utgiven på norska 1997, analyserar Kautokeino-upproret som ett samiskt uppror mot norsk kolonialism.²⁴ Zorgdrager uppmärksammar Laestadius idéer och verksamhet som inspirationskällor till upproret, ett tema som även gestaltas i den samiske regissören Nils Gaups film *Kautokeino-opprøret* från 2008. I projektet behandlas vidare frågan om i vilka avseenden bruk av Laestadius och laestadianismen är kopplat till olika kontexter. Sedan projektet påbörjades i januari 2016 har ett par artiklar publicerats med fokus på just situerade och kontextbundna representationer som ger skiftande och motsägelsefulla bilder av uphovsmannen och rörelsen.²⁵

Även om laestadianismen startade som en inomkyrklig väckelse, är rörelsens framgång kopplad till dess utbredning på Nordkalotten, särskilt bland samer och finskspråkiga minoriteter.²⁶ Med Tuhiwai Smiths beskrivning av en kolonial rumslig vokabulär (”a spatial vocabulary of colonialism”) som tolkningsfilter kan laestadianismens framgång och spridning i norr beskrivas som att rörelsen uppstod i en kolonial periferi och i hög utsträckning spreds bland grupper som sågs som avvikande i en svensk nationell kontext. Till detta bidrog Laestadius tidvis konfliktfyllda förhållande till representanter för Statskyrkan, liksom hans teologi, som genom sin kritik mot Sveriges nationella centrum med en kyrka, som enligt honom representerade en död tro, kom att ge incitament till motstånd och alternativa berättelser. Till den etniska dimensionen hör även att Laestadius använde samiska och finska som predikospråk.

Laestadianismen som en väckelse som speciellt attraherade minoriteter på Nordkalotten är ett tema i fokus för den revision av historiskrivning som bl.a. den norske historikern Einar Niemi representerar. Niemi har i sin forskning skrivit fram en historia med fokus på Nordnorge, Nordkalotten, samt etnicitet och minoritetsstatus i ett nordligt kulturlandskap. Tillsammans med Knut Einar Eriksen skrev han

Den finske fara på temat hur den finsk-ugriska minoriteten i Nordnorge kom att konstrueras som en säkerhetsrisk i norskt nationsbyggande.²⁷ Gunnar Åselius har beskrivit besläktade tankegångar om en rysk, respektive finsk, fara utifrån en svensk kontext i analyser av det nya säkerhetspolitiska läget som uppstod efter 1809 då Finland blev ett ryskt storfurstendöme. Åselius redogör i *The "Russian Menace" to Sweden: The Belief System of a Small Power Security Elite in the Age of Imperialism* för svenska farhågor om en rysk invasion via Finland.²⁸ I denna situation fanns en oro över att de finskspråkiga grupperna i Sverige skulle stödja främmande inkräktare österifrån. Detta är ett exempel på hur finsk etnicitet i en viss kontext kunde ses som en potentiell fara. Det är också ett exempel på hur en minoritet med ambivalent status konstrueras som främmande och hotfull av en nationell elit.

Sambandet mellan nationsbyggande och kulturell homogenisering har kommit till uttryck i svensk assimileringspolitik som i mångt och mycket modellerats efter idén om ett folk med ett gemensamt hemland, samt en historia och framtid som man delar. Detta tongivande paradigm ligger till grund för Benedict Andersons inflytelserika studie av nationer som föreställda gemenskaper. Nationalismforskaren Umut Özkirimli bidrar i *Theories of Nationalism: A Critical Introduction* med det teoretiska perspektivet att nationalism kan ses som en diskurs med identitetsanspråk och temporala anspråk.²⁹ Projektet belyser hur dessa anspråk utmanas av samisk, respektive tornedalsk, kulturell mobilisering som sätter fokus på att det inte finns ett homogent folk som har en gemensam kultur och historia. En förutsättning för de alternativa samiska och tornedalska berättelserna är att det homogeniserande nationalismparadigmet nedmonteras.

Homi K. Bhabha påpekar i essän "Dissemination" att det är en handling att skriva nationen. Med hänvisning till frågan om en nationalistisk pedagogik kommer han in på frågan om hur

nationen berättas. Som en startpunkt nämns att man kan börja med att ifrågasätta den progressiva metaforen om modern social kohesion som beskriver mångfald som enhetlighet – Bhabha använder uttrycket "the many as one".³⁰ Den postkoloniala kritiken av homogeniseringsparadigmet och plädningen för nya sätt att berätta nationen finns som teoretisk bakgrund till projektets fokus på alternativa samiska och tornedalska berättelser. Projektet belyser det performativa anslaget i dessa berättelser som utgår från att uppmärksammande av kategorierna etnicitet och minoritetsstatus genererar alternativa historier. Begreppen "eticitet" och "mångkultur" fick ett uppsving i debatter på 1970- och 80-talen i samband med invandringen som ansågs förändra Sverige till ett multietniskt och mångkulturellt land.³¹ I själva verket har Sverige alltid varit ett multietniskt, flerspråkigt land – vilket tenderar att glömmas bort i nutida narrativ som gör kopplingar mellan invandring, mångfald och "annorlundahet" som nya fenomen inom nationen.

År 2000 erkändes samer och tornedalningar som nationella minoriteter i Sverige och samiska och meänkieli fick status som nationella minoritetsspråk.³² År 2010 trädde lagen om nationella minoriteter och minoritetsspråk i kraft (2009:724). Trots att det finns en uttrycklig politisk vilja att synliggöra och stärka de historiska minoriteterna i Sverige, lyser synliggörandet i stor utsträckning med sin frånvaro i utbildningsväsendet och läromedel som medverkar till att konstruera svenskhet och föreställningar om vilka "vi" är. Projektet bidrar till att producera ny kunskap om två av Sveriges historiska nationella minoriteter, liksom till att utveckla svensk postkolonial forskning och urfolksforskning. Den monografi på engelska som projektet ska resultera i vänder sig till forskare och studenter i Sverige och Norden, samt till en internationell läsekrets med intresse för postkoloniala studier, kritiska vithetsstudier och urfolksstudier.

1. Under 2008–2011 var jag projektledare för "Tornedalian Textual Landscapes" knutet till Border Poetics-gruppen, Tromsø universitet (numera Norges Arktiske universitet). Projektet har resulterat i ett antal publikationer med mig som författare och som "Avkolonisering och väckelse. Laestadianismens roll i nutida samiska och tornedalska texter" bygger vidare på:
- "Litteraturhistorieskrivning och det nationellas förändringar", i *Tidskrift för litteraturvetenskap*, nr 2 2008, s. 17–19; "Förhandlingar och förvandlingar av det nationella i den tornedalsfinska litteraturen", i *Horisont*, nr 3 2008, s. 17–19; "Contemporary Tornedalian Fictions by Ester Cullblom and Annika Korpi", i *Nora. Nordic Journal of Feminist and Gender Research*, 17 2009, s. 72–88; "Nils Holgersson Never Saw Us'. A Tornedalian Literary History", i Heidi Hansson & Cathrine Norberg (red.), *Cold Matters. Cultural Perceptions of Snow*, Northern Studies Monographs, bd 1, Umeå: Umeå universitet & Kungl. Skytteanska samfundet, 2009, 209–221; "Europeanization and Regional Particularity: The Northern Lights Route and the Writings of Bengt Pohjanen", i *Literature for Europe?*, Iannis Goerlandt & Theo D'haen (red.), 2009, Amsterdam & New York: Rodopi, s. 342–361; "Voicing Otherness in Postcolonial Sweden. Bengt Pohjanen's Deconstruction of Hegemonic Ideas of Cultural Identity", i Vesa Haapala et al. (red.), *The Angel of History. Literature, History, and Culture*, 2009, Department of Finnish Language and Literature, University of Helsinki: Helsinki, s. 140–147; "Millenarianism and the Narration of the Nation. Narratives about the Korpela Movement", i *Journal of Northern Studies*, nr 1 2009, s. 13–29; "An Arctic Melting-Pot: The Byzantine Legacy and Bengt Pohjanen's Construction of a Tornedalian Aesthetic", i *Acta Borealia* nr 1 2010, s. 24–43; "Särskiljandets logik i en kolonial och en antkolonial diskurs. Nils-Aslak Valkeapääs *Beaivi áhčážan*", i *Edda. Nordisk tidskrift för litteraturvetenskap*, nr 4 2010, s. 335–350; recensionsartikel. "Vuokko Hirvonen, *Voices from Sápmi: Sámi Women's Path to Authorship*", i *Journal of Northern Studies*, nr 1 2010, s. 127–132; recensionsartikeln "Karen Langgård & Kirsten Thisted (red.), *From Oral Poetry to Rap. Literatures of the Polar North*", i *Journal of Northern Studies*, nr 2 2011, s. 105–111; "Halvsame, fusksame, storstads-same. Ann-Helén Laestadius böcker om Agnes", i *Horisont* nr 4 2011, s. 43–49; "Platsens sanning. Performativitet och gränsdragningar i tornedalsk litteraturhistoria och grammatik", i *Nordlit*, nr 30 2012, s. 71–85; "Ethnicity, Cultural Identity and Bordering: A Tornedalian Negro", i *Folklore: Electronic Journal of Folklore*, vol. 52 2012, s. 85–108; "Aesthetics and Ethnicity: The Role of Boundaries in Sámi and Tornedalian Art", i Lars Jensen & Kristín Loftsdóttir (red.), *Whiteness and Postcolonialism in the Nordic Region*, 2012, Farnham & Burlington: Ashgate, s. 159–173; "Beyond Hegel and Normative Whiteness: Minorities, Migration and New Swedish Literatures", i *Multietnica* nr 34 2012, s. 18–19 "Challenging and Negotiating National Borders: Sámi and Tornedalian AlterNative Literary History", i *Crossing Borders, Dissolving Boundaries*, Hein Viljoen (red.), 2013, Amsterdam & New York: Rodopi, s. 75–91; "Mot en antirasistisk litteraturpedagogik i den mångkulturella skolan", i Gustaf Skar & Michael Tengberg (red.), *Läsning! Svensk lärarföreningens årskrift 2013*, 2013, Natur & Kultur: Stockholm, s. 104–120; "Valkeapääs Use of Photographs in *Beaivi áhčážan*: Indigenous Counter-History versus Documentation in the Age of Photography", i *Acta Borealia* nr 1 2014, s. 41–58. Därutöver har artiklar tillkommit inom ramarna för mindre projekt finansierade av Lärarutbildningsfakulteten, Umeå universitet, medel från Umeå universitet för kulturhuvudstadsforskning under kulturhuvudstadsåret 2014, samt forskningsmedel från CeSam/Vaartoe, Centrum för samisk forskning, Umeå universitet:
- "Indigeneity, Cultural Transformations and Rethinking the Nation: Performative Aspects of Sámi Elements in Umeå 2014", i Britta Lundgren & Ovidiu Matiu (red.), *Culture and Growth: Magical Companions or Mutually Exclusive Counterparts?*, UNEECC Form Volume 7, 2015, Sibiu: Lucian Blaga University of Sibiu Press, s. 110–126; "Enacting

- Colonised Space: Katarina Pirak Sikku and Anders Sunna”, i *Nordisk Museologi/The Journal Nordic Museology*, special issue: *Rethinking Sámi Cultures in Museums*, nr 2 2015, s. 69–83; ”Uppgårelsen med skammen över den egna kulturen och negativa självbilder – om kön och etnicitet i samisk och tornedalsk litteratur”, i Anne-Marie Mai & Anita Frank Goth (red.), *Nordisk kvinnolitteraturhistoria på nätet*, 2016, <http://nordicwomensliterature.net>.
2. Som teoretisk bakgrund i analysen av gränsdragningars roll för att skapa etniska grupper används Fredrik Barth, *Ethnic Groups and Boundaries: The Social Organization of Culture Difference*, 1998, Long Grove, IL: Waveland Press.
 3. Se Matt Wray, *Not Quite White: White Trash and the Boundaries of Whiteness*, 2006, Durham NC: Duke University Press.
 4. Se Gösta Arvastson (red.), *Järnbur eller frigörelse? Studier i moderniseringen av Sverige*, 1999, Lund: Studentlitteratur.
 5. Björn Hettne, Sverker Sörlin & Uffe Østergård, *Den globala nationalismen. Nationalstatens historia och framtid*, 2006, Stockholm: SNS Förlag, s. 400.
 6. Op. cit., s. 375.
 7. Daniel Lindmark & Olle Sundström (red.), *De historiska relationerna mellan Svenska kyrkan och samerna. En vetenskaplig antologi*, 2016, Skellefteå: Artos & Norma Bokförlag.
 8. Eric-Oscar Oscarsson, ”Rastänkan och särskiljande av samer”, i Daniel Lindmark & Olle Sundström (red.), *De historiska relationerna mellan kyrkan och samerna. En vetenskaplig antologi*, band 2 2016, Skellefteå: Artos & Norma Bokförlag, s. 944.
 9. Herman Lundborg & F. J. Linders, *The Racial Characters of the Swedish Nation*, 1926, Antropologica Suecica, Uppsala & Stockholm: Statens Rasbiologiska Institut/ Almqvist & Wiksell.
 10. Se Anne Heith ”Ethnicity, Cultural Identity and Bordering: A Tornedalian Negro”, i *Folklore: Electronic Journal of Folklore*, vol. 52 2012 och Anne Heith ”Challenging and Negotiating National Borders: Sámi and Tornedalian Alternative Literary History”, i Hein Viljoen red., *Crossing Borders, Dissolving Boundaries*, 2013, Amsterdam & New York: Rodopi, s. 76–77.
 11. Aira Kemiläinen, *Finns in the Shadow of the 'Aryans': Race Theories and Racism*, 1998, Helsingfors: Finska litteratursällskapet.
 12. Curt Persson har i sin forskning belyst Hjalmar Lundbohms syn på samer och tornedalingar: Curt Persson, *På disponerens tid – Hjalmar Lundbohms syn på samer och tornedalingar*, 2013, Luleå: Tornedalica. Enligt Persson var Lundbohm, Kirunas grundare och chef för LKAB, drivande inom den rasbiologiska politiken som konstruerade samer och tornedalingar som underlägsna rastyper.
 13. Jeff Werner & Tomas Björk, *Blond och blåögd. Vithet, svenskhet och visuell kultur*, *Skiascope 6*, 2014, Göteborg: Göteborgs Konstmuseums Skriftserie.
 14. Fredrik Barth, ”Introduction”, i Fredrik Barth (red.), *Ethnic Groups and Boundaries: The Social Organization of Culture Difference*, 1998, Long Grove Ill.: Waveland Press, s. 9–38.
 15. Linda Tuhiwai Smith, *Decolonizing Methodologies: Research and Indigenous Peoples*, 2008, London & New York: Zed Books.
 16. Bruket av strategisk essentialism diskuteras i en artikel som är under publicering: Anne Heith, ”Postcolonial, Transnational, Literary Fields: Sámi and Tornedalian Counter-Histories”, i *Joutsen/Svanen. Årsbok för forskning i finländsk litteratur*, Harri Veivo (red.), Helsingfors: Helsingfors universitet.
 17. Jfr Barth 1998.
 18. Moa Matthis (red.), *Orientalism på svenska*, 2005, Stockholm: Ordfront; Simon Ekström & Lena Gerholm (red.), *Orientalism i Sverige. Samtida möten och gränssnitt*, 2006, Lund: Studentlitteratur. Temat orientalism i Sverige behandlas även i Anne Heith, ”Gömda. En sann historia – romantik, spänning, melodram, och populärorientalism”, i *Svenskläraren* nr 4 2006, s. 19–26.
 19. Michael Hechter, *Internal Colonialism: The Celtic Fringes in British National Development 1536–1966*, 1975, Berkeley: University of California Press.
 20. Suvi Keskinen et al. (red.), *Complying with Colonialism: Gender, Race and Ethnicity in the Nordic Region*, 2009, Farnham & Burlington: Ashgate.

21. Kristin Loftsdóttir & Lars Jensen (red.), *Whiteness and Postcolonialism in the Nordic Region: Exceptionalism, Migrant Others and National Identities*, 2012, Farnham & Burlington: Ashgate.
22. Ngũgĩ wa Thiong'o, *Decolonizing the Mind: The Politics of Language in African Literature*, 1986, London: James Currey. Vuokko Hirvonen nämmer Thiong'o som en inspirationskälla i sin avhandling om samiska kvinnors väg till författarskap (Hirvonen 1998; eng. översättning 2008).
23. Vuokko Hirvonen, *Voices from Sápmi: Sámi Women's Path to Authorship*, [1998] 2008, Kautokeino: DAT.
24. Nellejet Zorgdrager, *De rettferdige strid Kautokeino 1852. Samisk motstand mot norsk kolonialisme*, 1997, Nesbru: Vett & Viten AS.
25. Anne Heith, "Situativeness and Diversity: Representations of Lars Levi Laestadius and Laestadianism", i Lars Jensen & Kirsten Hvenegård-Lassen (red.), *Kult 14: New Narratives of the Postcolonial Arctic*, 2016, <http://postkolonial.dk/files/KULT%2014/7%20Anne%20Heith%20LJ.pdf>; Anne Heith, "Exotifierande skildringar av laestadianismen kontra personliga minnen och antikolonial kritik. Höijer, Ranta-Rönnlund och *Den tornedalsfinska litteraturen* om Isak Juntti", i *Norsk Tidsskrift for Misjonsvitenskap*, 2-3 2016, s. 16–28. Ytterligare en artikel är under publicering: Anne Heith, "Populärfilm och kulturell homogenisering. Elina, som om jag inte fanns", i Bo Nilsson & Anders Öman (red.), *Brännpunkt Norrland*.
26. Med finskspråkiga minoriteter avses här kvener i Norge och grupper som talar någon form av finska i Sverige (tornedalsfinska, gällivarefinska, lannankieli). Därutöver fick laestadianismen stor spridning i Finland.
27. Einar Niemi & Knut Einar Eriksen, *Den finske fare*, 1981, Oslo: Universitetsforlaget.
28. Gunnar Åselius, *The "Russian Menace" to Sweden: The Belief System of a Small Power Security Élite in the Age of Imperialism*, 1994, Stockholm: Almqvist & Wiksell International.
29. Umut Özkirimli, *Theories of Nationalism: A Critical Introduction*, 2010, Houndmills, Basingstoke & New York: Palgrave Macmillan.
30. Homi K. Bhabha, "Dissemination: Time, Narrative and the Margins of the Modern Nation", i Homi K. Bhabha, *The Location of Culture*, [1994] 2008, London & New York: Routledge, s. 222.
31. Erling Wande, "Etnicitet och identitet – några reflektioner med utgångspunkt i språksituationen i Tornedalen", i Leena Huss & Anna-Riitta Lindgren (red.), *Rätten till eget språk. Språklig emancipation i Finland och Sverige*, 2005, Uppsala: Centrum för multietnisk forskning, s. 99–116.
32. Samiska aktivister som artisten Sofia Jannok och konstnären Anders Sunna betonar att samer är ett urfolk och inte en minoritet. Den svenska regeringen har, till skillnad från den norska, inte ratificerat ILO:s konvention 169 som reglerar ursprungsfolks rättigheter. Frågan aktualiserades nyligen i samband med planer på gruvdrift i traditionella renbetesmarker i Kallak (Gällöck).

RECENSIONER

CECILIA ANNELL

BEGÄRETS POLITISKA POTENTIAL. FEMINISTISKA MOTSTÅNDS-STRATEGIER I ELIN WÄGNERNS PENNSKAFTET, GABRIELE REUTERS AUS GUTER FAMILIE, HILMA ANGERED-STRANDBERGS LYDIA VIK OCH GRETE MEISEL-HESS DIE INTELLEKTUELLEN

Lund: Ellerströms (Eureka, Ellerströms akademiska, 52) 2016, 413 s.(diss. Stockholm)

Ett kärt objekt för vetenskaplig och politisk diskussion kring det förra sekelskiftet var kvinnan. Det berodde på att hon med det moderna genombrottet också trädde fram som subjekt i rösträttsrörelsen, den offentliga jämställdhetsdebatten och litteraturen. En rik forskningsflora beskriver denna omvälvande period i svensk och europeisk historia. Nu lägger Cecilia Annell sitt bidrag till samlingen med doktorsavhandlingen *Begärets politiska potential. Feministiska motståndsstrategier i Elin Wägners Pennskaftet, Gabriele Reuters Aus guter Familie, Hilma Angered-Strandbergs Lydia Vik och Grete Meisel-Hess Die Intellektuellen*. Cecilia Annell har valt att koncentrera sin studie till

två svenska och två tyska författare som skrev i de kritiska åttiotalsförfattarnas anda. De vände sig mot den borgerliga kvinnorörelsens sedlighetsanspråk och ideologiska förankring i kristna värderingar och ville bjuda motstånd genom att göra kvinnan – den Nya kvinnan – till subjekt, utforska hennes sexualitet, relationer, arbete och rörelsefrihet. Romanerna utkom mellan 1895 och 1911 och blev politiska i sin ambition att diskutera tidens brännande frågor. Det är deras motståndsstrategier som Annell undersöker, kritiken mot och alternativet till uppfattningen om kvinnan som en underlägsen samhällsvarelse.

Som framgår av titeln är det mot begäret avhandlingen riktar sökarljuset. Det urskiljs som centralt i samtliga romaner och utvidgas till att beröra driften i bred bemärkelse. Det handlar om sexualitet, skapande, kunskapsökande, förändringsvilja och frihetslängtan. Med begäret i fokus friläggs också kraften i skrivandet hos de sanningssökande kvinnorna. Romanprojekten är estetik och politik i oundgänglig förening.

I Elin Wägners *Pennskaftet* (1910) urskiljer Annell humorn som ett begär mellan kvinnorna som verkar förlösande och därmed inspirerar till motstånd och frigörelse. Begäret blir en strategi som tillsammans med frimodigheten

och öppenheten mot oliktänkande bäddar för förändring. I Gabriele Reuters *Aus guter Familie* (1895) är det begäret och subjektiviteten som utgör motståndstrategier. Huvudpersonen Agathe vill leva som en fri och självbestämmande individ men övermannas av det borgerliga samhällets förtryckande konventioner och går in i galenskapen. Romanen finner förklaringen till Agathes olycka i den hämmande sexualmoralen och presenterar därmed en progressiv kvinnosyn. Liknande motståndstrategier finner Annell i Hilma Angered-Strandbergs *Lydia Vik* (1904), där protagonistens individualitet och kärleksvision går före till och med hennes konstprojekt. Lydia har levt i ett samvetsäktenskap men maken kräver så småningom att de ska vigas och att Lydia ska sluta skriva. Hon väljer maken för att realisera sin vision om kärleken och ger upp sitt skrivande – om det inte tar ny form i romanen *Lydia Vik*. I kontrast till tidigare forskning läser Annell romanen symboliskt i ljuset av 1890-talsfeminismens kärlekssyn och ser offret som integrerat i romanens kritik av den manlighet som ännu inte kan hantera den Nya kvinnan. Eugeniken är slutligen en inspirationskälla för Grete Meisel-Hess i *Die Intellektuellen* (1911). Den Nya kvinnan och följaktligen jämlikheten mellan könen beskrivs som evolutionärt nödvändigt för släktets fortlevnad. Det manifesteras i den feministiska huvudpersonen Olga Diamant som representerar den nya, ”artdugliga” kvinnan som formats av den moderna tiden.

Från svensk horisont erbjuder avhandlingens val av material en möjlighet till jämförelse mellan två kultursfärer med inblickar i förutsättningar och reception. Den idéhistoriska översikten är belysande och viktig och Annell ger en fin presentation av den Nya kvinnan i kulturen, politiken och litteraturen decennierna kring sekelskiftet 1900.

Ett stort material ligger till grund för kartläggningen av den aktuella tematiken kring sekelskiftet. I en bilaga redovisar Annell ett

sjuttioal verk som varit aktuella i utforskningen. De förekommer i liten utsträckning som jämförelseobjekt i studien, och det pekar på ett metodproblem. Annell är en lyhörd texttolkare men utblickarna från de fyra romanerna är begränsade och läsmödan utnyttjas i liten mån. Likaså använder hon inte fullt ut möjligheten att läsa de utvalda romanerna tillsammans för att uppfatta de större sammanhangen. Analyserna tillför ny kunskap om romanerna som separata fenomen, men en genomförd komparativ utredning saknas.

Likaså sviktar syftet att undersöka ”hur det radikala arvet från 1880-talet förvaltades och förändrades under åren som följde” (s. 16). I kapitlet om *Pennskaftet* uppehåller sig Annell till exempel vid den uppslitande konflikten mellan kärlek och arbete. Här saknas en återblick mot åttiotalet där tematiken ju var högaktuell hos decenniets skrivande kvinnor. Med det svenska och tyska materialet hade det funnits goda möjligheter att vidga perspektivet och belysa linjerna från åttiotal till tiotal i en bred förståelse av de strömningar och narrativa strategier som var avgörande för nittonhundratalets radikala förändringar i samhället och litteraturen.

Teoretiskt tar avhandlingen avstamp i Michel Foucaults maktbegrepp, Judith Butlers arbeten om performativt könsskapande, Jacques Lacans psykoanalytiska tolkning av begreppen begär, lust och njutning samt Jessica Benjamins likaledes psykoanalytiska diskussion om könsskillnadernas instabilitet. Särskilt vad beträffar de genusorienterade perspektiven utvinna Annell spännande resultat. Med stöd i diskussionen om makt och kropp argumenterar hon övertygande för att romanerna beskriver en ny individualitet, vilket i sig utgjorde en radikal motståndstrategi i tiden. Integreringen av de teoretiska antagandena i analyserna är bitvis svag och det för tillbaka till kritiken om bristen på helhetsperspektiv och överblick. En mer stringent tillämpning av de frågor som väcks i teoriavsnit-

tet om maktrelationer och instabila identiteter hade kunnat stärka den komparativa ansatsen. Hur skiljer de sig i förhållningssättet till aktuella maktdiskurser? Hur förklara likheter och skillnader i narrativ uppbyggnad och gestaltningen av ambivalens och begär? I övergångarna mellan kapitlen antyder Annell paralleller och kontraster som bäddar för en fortsättning. Hon konstaterar till exempel att Reuter uppehåller sig vid konsekvenserna av undertryckt sexualitet medan Wägner snarare skildrar vad som händer när kvinnorna bejakar driften (s. 108 f.). Hon påpekar att både Angered-Strandbergs *Lydia Vik* och Reuters *Aus guter Familie* beskriver kvinnornas utbrytningsförsök men väljer olika slut för sina protagonister; i den förra anas en ljusning medan den senare utmynnar i mörker (s. 178). Undersökningen tenderar därefter att koncentreras på motiv och ärende hos de enskilda verken på bekostnad av utförligare jämförelser utifrån romanernas skilda litterära och historiska förutsättningar.

Uppslagsrika iakttagelser görs i de omsorgsfulla texttolkningarna. Hos Elin Wägner använder Annell produktivt Jessica Benjamin för att urskilja ambivalens och motsägelse vilket var ett kännetecknande drag för litterära texter om den Nya kvinnan. I *Pennskaftet* utvecklas det till en strategi som förmedlar ett ”spänningsläge [...] i dialogen mellan olika positioner” som erkänner tvivlet och osäkerheten i både självförståelsen och den politiska aktiviteten hos kvinnorna. Karaktärsskildringen fördjupas, liksom realismen i beskrivningen av rösträttskampen. Det uppstår spänningsfält, hävdar Annell, som har ”större emancipatoriska potentialer än ett bergsäkert fastslående av teser” (s. 101).

Kapitlet om Grete Meisel-Hess *Die Intellektuellen* lyfter fram ett intressant dubbelperspektiv på de antisemitiska och rasistiska inslagen. Annell argumenterar för att romanen är grundad i ett samtidspräglad rastänkande som tar sig uttryck både i uppvärderingen av det ju-

diska och i strävan att beskriva det som en socialt formad identitet snarare än som genetiskt bestämd. Hon introducerar också tanken på en ”triangulär begärsstruktur” som skänker romanen ett lyckligt slut genom kärleksrelationen mellan två kvinnor.

Ett spektrum av tankeväckande idéer inbjuder till diskussion i Anells läsningar. Hennes avhandling är en viktig påminnelse om vilket djärvt motstånd författarna formulerade och publicerade i ett samhälle där kvinnan fortfarande var en omyndig samhällsmedborgare och det andra könet.

Anna Williams

KARL BERGLUND
**MORDFÖRPACKNINGAR.
OMSLAG, TITLAR OCH
KRINGMATERIAL TILL SVENSKA
POCKETDECKARE 1998–2011**

Uppsala, Avdelningen för
litteratursociologi, 2016, 283 s.

En bokköpare ägnar i genomsnitt åtta sekunder åt en boks framsida, och 15 sekunder åt baksidan. Det är statistik som kan få en att fundera en del på bokförpackningens betydelse. Jämfört med den tid det tar att läsa en hel bok, kan 23 sekunder framstå som en försumbar tidsrymd. Men, att därför dra slutsatsen att förpackningen inte spelar någon roll vore ett misstag, kanske typiskt för den som skolats att uppfatta ”boken” som synonym med texten mellan pärmar.

Dessutom upptäcker den som provar, att endast åtta sekunders omslagstittande kan vara påtagligt, nästan besvärande, tanke- och affektväckande. Beroende på omslag, hinner en under tiden läsa titel och författarnamn både en och två gånger, och dessutom uppleva hur bild- och formassociationsbanor börjar surra av aktivitet, också hos en inbiten textmänniska, relativt oskolad i visuell kommunikation. Till och

med Forumbibliotekets sparsmakade layout från 60- och 70-talen – av grafikern Erik Ellegaard Fredriksen – visar sig väcka en oändlig mängd tolkningsmöjligheter och frågor under det antal sekunder som enligt vetenskapen utgör gränsen för den nutida människans förmåga till fokusering (för sexton år sedan kunde vi koncentrera oss på en bokframsida i genomsnitt 12 sekunder). Varför en meanderslinga som logotyp? Varför en på skyddsomslaget och två på pärmen? Varför typsnittet Monotype Times? Varför ljusgrön färg på brittiska titlar (och mörkgrön för danska, medan amerikanarna fick orange? Den förförtra akademisekreterarens offentligt uttryckta uppfattning om amerikansk litteratur ger en tolkningsnyckel. Att franska titlar skulle ha mörkblått som snyggt tonar in i de grekiska klassikernas ljusblåa titlar är förstås helt självklart).

Om en håller på för länge och på allvar åtta-sekundstestar omslag, riskerar en att överväldigas av sina bokhyllors skrikande, docerande, vädjande och struttande, och det utan att ens ha öppnat böckerna. Då är det en tröst att bokköparen i genomsnitt tillbringar nästan dubbelt så lång tid med bokförpackningens baksida. Återförd till handlingen kan den textälskande andas ut; ordningen återställd, hierarkien mellan text och omslagets babblande kökkenmöding av färg och form återupprättad, bokens essens bekräftad.

Fast det gäller förstås inte alla böcker, och siffrorna 8/15 säger heller inget om genrevariationer eller enskilda bokförpackningars särart. Avseende Karl Berglunds andra del i avhandlingsprojektet om den svenska deckarvågen vid 2000-talets början, *Mordförpackningar*, vågar jag påstå att tidsförhållandena är omvända, och att en inte ens behöver läsa baksidestextens uppmaning ”Döm denna bok efter dess omslag!” för att göra just detta. Tillsammans med formgivaren Niklas Lindblad har Karl Berglund skickligt saftat på med ett omslag som ger en potentiell bokköpare extra allt,

åtminstone om hen är deckarläsare. (Och det är också talande att den vanligtvis helt osynliggjorda formgivaren här bereds plats. Jag tror att det är andra gången i mitt långa kritikerliv som jag gör så. Skämnes. För den som på allvar tvivlar på den professionella formgivarens betydelse rekommenderar jag ett besök på bloggen <http://kindlecoverdisasters.tumblr.com/post/115838262410/siri-design-a-better-book-cover-buy-it-here> – känd från både The Guardian och Comedy Central! Där visas omslag från den vilt växande egenutgivningens fält som lockar till snyftande skratt.)

”Blod, blod, och mera blod!” Så lär en redaktör och utgivare ha formulerat sitt enda krav på illustratörerna till 1800-talets brittiska Penny Bloods; de åttasidiga häften som från början skrev mest om stråtrövare och pirater, men som under seklet alltmer övergick till att förebåda både deckar- och true crime-genren genom att publicera mordhistorier. Och *Mordförpackningar* är liksom den genre den behandlar trogen sitt visuella ursprung.

På *Mordförpackningars* omslag återfinns till exempel den genretypiska konventionen B B C – blodstänk, blurbar och Courier – samt en färgskala som tonar upp från baksidans hotfulla totalsvärta (dessutom snyggaste bakgrundsfärgen för blodstänk!) till framsidans sinistert fluorescerande ultraviolettera bakgrund mot vilken den rödsvarva titeln avtecknar sig, precis söndersnittad och delad i två för att ge ordet ”mord” det utrymme det förtjänar och kräver i dessa tider när omslag måste klara näthandelns frimärksstora återgivning. Ja, visst är det braskande, men så underbart genretroget och därmed en klockren utgångspunkt för avhandlingens undersökning av paketeringens genreskapande verktyg.

För det är just genreskapandets verktygslåda som främst intresserar Berglund, och dess alstrande av specifika läsarförväntningar som förpackningarna både formar och tillfredsställer. I en föredömligt koncis inledning

diskuterar Gérard Genettes textbegrepp, men Berglund påpekar också att Genettes klockartro på den enskilda författarens nästintill suveräna kontroll över inte bara den litterära texten, utan också peritexternas svärm, lämpar sig illa i en litteratursociologisk studie där bokgörande tydliggörs som en kollektiv process. Berglunds studie tar istället avstamp i Claire Squires förståelse av genreskapande ur ett bokmarknadsperspektiv, där de åtta sekundernas omslagsgranskning är avgörande för en boks möjlighet att hitta, eller kanske till och med skapa, rätt läsare. Deckargenrens B B C tillsammans med färgval, bildmotiv, författarlogga, titel, författarfoto och extramaterial är utgångspunkten för Berglunds detaljerade analys av hur kriminalromaner framträder som just kriminalromaner på bokmarknaden.

När jag nyligen frågade en grupp studenter i grafisk design och illustration – morgondagens formgivare – om deras intryck efter ett förläggarsbesök, uttryckte de framförallt besvikelse över förlagets i deras ögon alltför instrumentella syn på bokförpackningar som marknadsföringsverktyg. Studenternas besvikelse är begriplig. De lägger ner år på att lära sig att behärska sin praktik och, i nuets alltmer akademiserade utbildningar, också tid och kraft på att förmedla och förklara sitt hantverksskunnande kontextuellt och historiskt. Och sedan är säljbarhet det enda de på allvar förväntas prestera. På samma gång är förlagens inställning lika begriplig. Väl medvetna om de åtta sekunder boken har på sig att fånga en kunds intresse i kamp med en omgivande flod av konkurrerande färger och former, vore det närmast tjänstefel av förlagen att inte tänka på bokförpackningen som en avgörande del av marknadsföringen. Det gäller förstås i synnerhet den sortens böcker som i hög grad är förlagens ekonomiska ryggrad, och dit hör deckarna vars genretypiska – och kommersiellt gångbara – serieform bygger på upprepning och igenkännande, vilket förpackningen troget bör spegla.

Att säga att just deckarförpackningar är instrumentellt formgivna är alltså en ganska rejäl underdrift. Ändå tror jag att en framtida formgivare skulle kunna finna en aning tröst vid läsningen av Berglunds bok. Hans närläsningar av förpackningarnas visuella konventioner tydliggör att inget utrymme här lämnas åt slumpen och att den visuella kommunikationen faktiskt sitter i högsätet i mötet mellan läsare och bok. Vi befinner oss här långt ifrån den lika konventionella uppfattningen att omslag och annat krafs inte bör komma emellan författare och läsare, eller läsare och den rena texten. Mordförpackningarna tar plats och eftersom en deckarintrig är given på förhand, är omslaget den plats där den enskilda deckarens särart kan markeras i visuell form inom ramen för genrekonventionens indikatorer i form av B B C och så vidare. Berglund gör den intressanta iakttagelsen att deckarens bildmotiv uppvisar en hög grad av variation i jämförelse med annan genrelitteratur som chick lit eller fantasy. Visst är det som inom historical romance brukar kallas ”beheaded bodice” – alltså ett fotografi av en lättklädd kvinnlig överkropp vars huvud beskrivits – ganska vanligt förekommande, men på omslagen återfinns alltifrån skator till fyrtorner till kirurghandskar. Berglund påpekar att detta är en konsekvens av deckargenrens explosiva tillväxt ”till en nivå som nästan spränger gränsen för hur genrer vanligtvis fungerar på den moderna bokmarknaden”, och som gör behovet av att sticka ut genom att markera intrigspecificitet desto större (s. 43).

Det mest intressanta kapitlet i Berglunds avhandling är ändå det som behandlar författarauktoriserade peritexter, som författartack, redogörande för researcharbete, fiktionsförsäkringar och tack till förlagsarbetare. I synnerhet det sista är så påtagligt genretypiskt i sin avvikelse från de konventioner som gäller andra typer av skönlitteratur, för när läste du senast ett tack till förläggare, redigerare och ”alla sköna människor på mitt förlag” – som en författare skriver

– i en roman eller diktsamling (s. 135)? Precis som Berglund påpekar har det här naturligtvis att göra med genrestatus och vidhängande syn på graden av originalitet hos upphovsman eller -kvinna, men det förmedlar också, som Berglund träffande skriver ”en känsla av framgångsrus och firmafest”, till vilken läsaren med all rätt inbjuds, eftersom hens köp- och läslust förstås är den avgörande faktorn bakom framgången (ibid.).

Lika intressant, och kanske besläktat, är den svenska deckargenrens upptagenhet av trovärdighet och realism, paradoxalt nog närvarande både i de tacköverlastade redogörelserna för researcharbete – som förstås omfattar namngivna poliser och läkare, men också alltifrån stylister till hotellägare – och i fiktionsförsäkringarna av typen ”Det här är en roman och staden A existerar inte i verkligheten, liksom inte heller yxmördaren B”. Berglunds tolkning är träffande: ”Strategin kan sammanfattas enligt det följande: det som berättas i den här romanen har inte hänt i verkligheten, men då alla uppgifter om fakta, tillvägagångssätt, miljöer och så vidare är korrekt återgivna, så *skulle det kunna ha hänt*” (s. 138). Vilket gör det möjligt att i deckaren om och om igen iscensätta det extraordinära och högst osannolika i form av galna seriemördare, och samtidigt resa anspråk på att skriva i den så omhuldade diskbänksrealistiska traditionen från Sjöwall & Wahlöö och framåt. Ja, till och med, vilket Berglund påpekar, i peritexterna framställa deckaren som ett ansvarstagande debattinlägg rörande trafficking, vargjakt, eller Israel-Palestina-konflikten.

Mordförpackningarnas inkluderande och samhällsengagerade gestik, fyller kanske också funktionen att något tona ned det faktum att marknadsföringen av författaren som varumärke har blivit ett obligatoriskt inslag i deckargenren, påtagligt i alltifrån omslaget där författarnamnet är betydligt större än titeln, till peritexternas utbredning på omslagets insidor med stora författarfotografier och avslutande

intervjuer med författaren om intentioner, tidigare verk och allmänna intressen. Och, påpekar Berglund klokt, Genettes definition av en paratext som breder ut sig på huvudtextens bekostnad, som en ”fånig show”, signalerar en attityd som i förhållande till dagens bokmarknad känns både daterad och futtil. ”Och kanske”, frågar sig Berglund avslutningsvis, ”är det inte längre alltid de litterära verken som utgör den huvudsakliga ’texten’ – kanske är det snarare författaren och författarvarumärket?” (s. 181). Det är, kan en nog konstatera där en sitter bland travar av autofiktioner och utgivna dagböcker, en något retorisk fråga. Men det är en fråga som genast väcker nya spännande frågeställningar, till exempel om förhållandet mellan deckargenrens systematiska och frejdiga odlade av författarvarumärken i peritextens form, och andra typer av marknadsföringsstrategier av författarvarumärken inom andra genrer utanför det populärkulturella fältet, historiskt och idag. Den sortens marknadsföring som inte skulle nedlåta sig till att showa på 23 sekunder.

Moa Matthis

HELENE BLOMQVIST
**NORDENFLYCHTS NEJ.
ETT UPPLYSNINGSRELIGIÖST
SPÄNNINGSFÄLT OCH DESS
LITTERÄRA MANIFESTATIONER**
Möklinta: Gidlunds, 2016 (260 s.)

Titeln på Helene Blomqvists nya bok väcker intresse: *Nordenflychts nej*, som en pendang till Anders Olssons doktorsavhandling från 1983, *Ekelöfs nej* – Ekelöf, centralgestalt inom 1900-talets svenska litterära modernism, och Nordenflycht, pionjär bland svenska 1700-talsförfattare. Att Nordenflycht var en föregångare, även internationellt sett, inom kvinnoemancipatorisk litteratur har visats av bland annat Ann Öhrberg. Helene Blomqvist

hävdar att hon också var en pionjär för den svenska sekulariseringsprocessen: "Tidigare än någon annan publicerade hon texter som tydligt och konsekvent ifrågasatte rådande doxa inom världsåskådningsdiskursen, och utmanade det världsliga patriarkatet såväl som det himmelska" (s. 203).

I centrum för monografin står lidandets och ondskans problem, som det debatterades på 1700-talet, men också i ett längre perspektiv från bibeln till våra dagar. Upplysningstänkare som Leibniz, Pope och Voltaire brottades med teodicéfrågan: hur kan Gud vara både god och allsmäktig, när det finns ondska i världen (uttryckt i ett trilemma: 1. Gud är god; 2. Gud är allsmäktig; 3. Det finns ondska i världen, s. 20). I frihetstidens Sverige var den lutherska ortodoxin med arvsyndsläran förhärskande vid gymnasier och universitet fram till seklets mitt, men kring denna tid (då Nordenflycht var verksam) blev den leibniz-wolffska läran "det dominerande filosofisk-teologiska paradigmet", fastslår författaren med stöd hos vetenskapshistorikern Tore Frängsmyr (s. 33–34): det var en optimistisk åskådning, världsordningen förutsattes vara rationell och rättvis. Nordenflycht kunde varken acceptera den lutherska ortodoxin eller det nya optimistiska paradigmet, menar författaren. I en rad dikter gav hon blasfemiska svar på frågorna om ondska och lidande, hon sade sådant som enligt rådande doxa inte kunde utsägas.

Bokens första kapitel ger en idéhistorisk utredning av lidandets och ondskans problem på 1700-talet samt en teoretisk ram för författarens användning av blasfemibegreppet. Kapitel 2–4 ägnas åt analyser av fyra Nordenflycht-dikter, som återges i slutet av volymen; också andra texter ur författarskapet återopas. I "Dygdens oförväntade belöning", en tidig sorgedikt efter fästmannens död, formulerar diktjaget indignerade anklagelser mot Gud: han bryter mot sina egna normer när han belönar en dygdig kärlek med sjukdom och död. I samlingen *Den*

sörgande turtur-dufvan, Nordenflychts mest omskrivna verk vid sidan av "Fruentimrets försvar", finner författaren att gudsbilden sönderfaller i två motstridiga bilder, en ljusgestalt men också – oacceptabelt vid denna tid – "den grymme, patriarkaliske tyrannen" (s. 157). Det blasfemiska draget framträder ytterligare, menar författaren, i dolda allusioner, exempelvis namnet "Philomela" i företalet: en kvinna som i mytologin blev våldtagen och fick tungan avskuren. Dubbeldikten "Wigtiga frågor til en lärd, med auctorens egit swar" består dels av en versepistel till dansken Ludvig Holberg, där Nordenflycht bad om svar på frågor om själens odödlighet och dygdens fundament, och dels av Nordenflychts eget svar på frågorna. Författaren lyfter här fram det radikala tvivlet i den första av de två dikterna.

Den sista analyserade texten, "Ode i anledning af Exod[us] XXXIII: Cap. v. 18, 20 och XXXIV: Cap. v. 5, 6", tillkom efter jordbävningen i Lissabon 1755 som bland annat föranledde en ifrågasättande dikt av Voltaire. Nordenflycht begär i sitt ode – tvärtemot hävdandet i 2 Moseboken att ingen människa kan se Gud och förbli vid liv – att Gud ska vara begriplig; hon skriver en "blasfemisk mottext" (s. 201). Monografins avslutande kapitel placeras in Nordenflycht i en emancipatorisk sekulariseringsprocess, där blasfemiska textpraktiker "kan vara de avautomatiserande ögonöppnare vi behöver för att tvingas ut ur doxans vaneseende" (s. 210) och därmed bidra till "människans myndigblivande".

Helene Blomqvists energiska textanalyser klarlägger draget av tvivel i Nordenflychts författarskap, som stundtals uppmärksammas men inte systematiskt undersökts av tidigare forskare. Hennes närläsningar hjälper läsaren att få syn på strukturer i texterna, så till exempel det återkommande "Men" som punkterar de trosvisa påståendena i Exodus-odet. Hennes tolkningar reser dock frågetecken. Perspektivet i monografin är teleologiskt och

värderande: Nordenflycht ses som pionjär för en frigörande sekulariseringsprocess som ”fört vårt land där det idag befinner sig” (s. 203). Risken finns, utifrån ett sådant perspektiv, att forskaren lyfter fram det som passar in den beskrivna utvecklingen på bekostnad av det som inte gör det.

Helene Blomqvists förhållande till historia är oklart. Å ena sidan använder hon sig av idéhistorisk metod när hon utreder teodicéproblemet på 1700-talet, och hon hänvisar till nyare svensk idéhistorisk forskning (Andreas Hellerstedt, Kristiina Savin) för att ringa in betydelserna hos begrepp som ”lycka” och ”öde” under svenskt 1700-tal. Å andra sidan bortser hon från det historiska perspektivet när hon – med hänvisning till bland annat David Lawton – presenterar den teoretiska ramen för sin användning av blasfemibegreppet. Frågan hon ställer (med ett citat från Seymour Chatman) är inte ”what people mean” utan ”what words mean” (s. 46). Hon kopplar bort spörsmål om dikternas mottagande i samtiden eller författarintention, för att i stället undersöka ”själva texten, sedd i relation till andra texter eller diskurser, och sedd såsom en handling i världen, med visst avläsbart syfte” (s. 46).

Personligen är jag tveksam till att frikoppla texter från kommunikationssituationer, i dåtid eller nutid. Ord betyder något för tolkande mottagare, det må gälla Nordenflychts läsare under frihetstiden eller litteraturforskare idag. Jag skulle ha önskat att Helene Blomqvist gått in på frågan om giltighetsanspråken hos hennes tolkningar. En grundfråga i monografin, som jag förstår det, är: Vad betyder Nordenflychts dikter för oss idag? På denna fråga ger boken ett konsekvent och tankeväckande svar. I min egen forskningspraxis söker jag i stället rekonstruera kommunikationen mellan avsändare och mottagare i en gången tid – en tentativ process, där man utifrån studier av både texter och kontexter resonerar sig fram till sannolika hypoteser. Båda perspektiven – en tolkning

utifrån nutid och ett försök till historisk rekonstruktion – är legitima, men det är viktigt att precisera vad som avses. Utgångspunkten för mina fortsatta kommentarer är frågor om den sannolika kommunikationen mellan Nordenflycht och 1700-talets läsare.

Här saknar jag en analys av begreppet ”hädelse” på 1700-talet motsvarande de analyser som görs av teodicéproblemet och av begrepp som ”lycka”, ”öde” och så vidare. Vilka slags yttranden kunde falla under åtalpunkten ”försädelse mot GUD” i frihetstidens Sverige, och därmed leda till dödsstraff? Innehåller de analyserade Nordenflycht-dikterna sådana yttranden? Uppfattades dikterna som hädiska i samtiden? Hennes tryckta verk underkastades regelmässigt censuren. Dikterna i *Den sörgande turtur-dufvan* är avsedda att sjungas och försedda med melodiangivelser. Är det tänkbart att ett sällskap i Nordenflychts salong skulle samlas för att lyssna på hädiska sånger, vid en tid då även religiösa sammankomster utanför den lutherska ortodoxin var strängt förbjudna? Som författaren påpekar var kyrka och stat nära sammanbundna i 1700-talets Sverige. När Sverige fick sin första tryckfrihetsförordning tre år efter Nordenflychts död, 1766, undantogs teologiska skrifter från bestämmelsen om censurfrihet.

Också inför författarens textuella resonemang kan jag ställa mig frågande. Referenser till ifrågasättande bibliska intertexter som Jobs bok återkommer i monografin, men dessa texter ingår i den Heliga Skrift. Tvivel rymms inom den kristna traditionen – det är inte synonymt med hädelse. Frågor om genre aktualiseras i diktanalyserna. Författaren skärskådar där systematiskt teodicéns trilemma och resonerar om monism kontra dualism. Men dikterna är inte konsekvent uppbyggda metafysiska traktater, utan litterära texter – i *Turtur-dufvan* sånger – där diktjaget söker sig fram, prövar olika tankemöjligheter.

I sina diktanalyser lyfter Helene Blomqvist fram draget av förnekelse. Tillåt mig att i kort-

het redovisa mina reaktioner när jag inför skrivandet av denna recension läste igenom Nordenflycht-dikterna innan jag tog itu med tolkningarna i monografin. Min mening är inte att hävda att jag skulle ha ”rätt” och författaren ”fel”, utan att visa på spännvidden, tolkningspotentialen i texterna. I ”Dygdens oförväntade belöning” slogs jag liksom författaren av den djärva ironin, men vår förståelse skilde sig beträffande de två avslutande raderna: ”Hur skal min syn så uplyst bli, / At nogsammt himlens wilja si.” Den svenska termen ”upplysning” har från början en religiös innebörd, som Tore Frängsmyr påpekat. Artikeln ”upplysa” i SAOB tar upp betydelsen: ”om Gud l. högre makt: göra (person l. själ l. förstånd o. d.) mottaglig(t) för lärande l. förståelse i andligt o. religiöst avseende”. Jag läste (och läser) raderna som en möjlig öppning för att diktjaget ska kunna bli mottagligt för förståelse av den gudomliga viljan. I *Den sörjande turtur-dufwan* upplevde jag kompakt mörker och plåga, som dock under samlingens gång trängs igenom av glimtar av ljus och hopp om ett saligt liv efter detta, starkast i slutet av den nästista dikten: “[...] När jag får se din kärlek upglimma, / Härlig och stor, Gudomlig och ren: / När jag får se, din gärning och styrsel / Har nåd til sin grund, / Som vårt förnuft ej ser i sin yrsel / I frestelsens stund [...]” (s. 234). Här och i mitt förra exempel kan man (som författaren gör i ett annat sammanhang) tala om ett ”[perspektiv] utifrån på utsagens jag”, till skillnad från perspektivet ”inifrån det utsägande jaget” (s. 177). Min läsning av *Turtur-dufwan* ligger nära Otto Fischers beskrivning av samlingen som ”ett sorts frälsningsdrama” (*Sjuttonhundratatal* 2004, s. 124).

I ”Wigtiga frågor til en lärd” tog jag fasta inte bara på den radikala skepsisen i den första diktens frågor utan på den religiösa acceptansen i den andra diktens svar; Nordenflycht valde att publicera båda dikterna tillsammans i den utgåva som utkom under hennes livstid.

I Exodus-odet slutligen tog jag på allvar de två avslutande stroforna, som författaren upplever som ”påklustrade i efterhand” (s. 198): ”När sammanhanget upptäckt blifver / Skal alt en annan dager få” (s. 246). I dessa båda exempel handlar det återigen om ett perspektiv utifrån på utsagens jag: det gudomliga perspektivet.

Mina läsintryck torde visa att de analyserade dikterna, vid sidan av uttryck för radikalt tvivel, också rymmer drag av religiös förtröstan. Dessa placeras i (eller nära) slutet av texterna och får därmed ökad tyngd. Nordenflycht framstår för mig som en djärv diktare som självständigt prövar olika intellektuella och religiösa förhållningssätt – men inte som en hädisk författare ur ett 1700-talsperspektiv. Det tycks mig berättigat att tala om ”sekularisering” i den meningen att konkreta referenser till den kristna frälsningsläran, som författaren påpekar, i stort sett saknas i Nordenflychts författarskap, till skillnad från stormaktstidens diktning. Men att kalla henne ”blasfemisk” är med stor sannolikhet att gå för långt om man håller sig till den svenska frihetstidens horisont.

Marie-Christine Skuncke

ALVA DAHL

**I SKRIFTENS GRÄNSTRAKTER.
INTERPUNKTIONENS FUNKTIONER
I TRE SAMTIDA SVENSKA ROMANER**
Uppsala: Uppsala universitet,
Institutionen för nordiska språk, 2015,
245 s. (diss. Uppsala)

Ett effektivt sätt att åskådliggöra vikten av interpunktion är att helt enkelt ta bort den. Plötsligt framstår de flesta texter som monotona, ibland tvetydiga och ofta riktninglösa. På sociala medier spreds nyligen det omvända tillvägagångssättet: en enkel digital manöver gjorde det möjligt att istället ta bort själva orden och återstoden – interpunktionen – låg i öppen dager. Resultatet är inte endast visuellt

tilltalande utan öppnar för komparation av olika typer av prosa och författare: när William Faulkners *Absalom, Absalom!* (1936) utan ord ställs vid sidan av Cormac McCarthys *Blood Meridian* (1985) framträder den senares stilistiska karghet [.] i stark kontrast till den förras mer experimentellt uppbyggda text [; , - - . , (; , ,)].

Koden för att utföra denna enkla – men ur en litteraturvetares perspektiv kanske kontraintuitiva – operation, genom vilken romaner berövas sina ord, finns tillgänglig på Adam J Calhouns blogg (från vilken exemplen ovan är hämtade) och experimentet gör sig påmint när jag läser Alva Dahls avhandling *I skriftens gränstrakter. Interpunktionens funktioner i tre samtida svenska romaner*, framlagd vid Institutionen för nordiska språk vid Uppsala universitet. Detta är nämligen en bok vars ambition är att lyfta fram dessa tysta, diskreta tecken som ofta blir över i textarbete, men som ändå är så bärande när vi skriver och läser.

Syftet med Dahls avhandling är dels ”att utforska interpunktionens funktioner”, dels ”att integrera kunskapen om interpunktion i en övergripande teoretisk förståelse av skriftspråket” (s. 12). Det sistnämnda, skriftspråket, är centralt för undersökningen: Dahl lyfter fram att bristen på interpunktionsforskning – och den är slående – sannolikt har sin grund i språkvetenskapens sätt att betrakta språket som abstrakt system och därmed bortse från skillnader mellan tal och skrift (s. 11). Samtidigt sägs den forskning som har bedrivits vara bristfällig på grund av den motsatta tendensen, nämligen att betrakta tal och skrift som två separata företeelser, mellan vilka det råder dolda hierarkier; det skrivna språket tenderar att betraktas som mer ”korrekt” än talat språk samtidigt som det ofta anses vara sekundärt i förhållande till det alltjämt primära talspråket. Den senare föreställningen präglar enligt Dahl en utbredd uppfattning om interpunktion i vilken skiljetecken betraktas som markörer

som härmar talspråkliga fenomen som pauser och intonation. Mot denna föreställning, som osynliggör det specifika med skriftmediet, vill Dahl istället rikta blicken mot den skrivna textens egna villkor.

Denna övergripande ansats, att med interpunktionen i centrum fokusera ”hur skrivna texter fungerar som språk” (s. 12), kräver en vid definition av interpunktion. Med interpunktion avser Dahl inte endast skiljetecken utan alla ”icke-alfabetiska och icke-numeriska tecken, tomma utrymmen och suprasegmentala visuella detaljer” (s. 13). Interpunktionen omfattar således även typsnitt, grad, marginaler och blankrader, ja, sammantaget hela textens utseende. Det intressanta med denna utvidgade definition är att interpunktionen varken reduceras till ett partitur för rösten, eller till ett blott ”mellan orden” (möjligt att skilja från orden, som i Calhouns kod) utan att den också omfattar orden och i än högre grad kan påverka deras innebörd: det skriftintegrerade perspektivet närvarar från början.

Om ämnet för Dahls avhandling inte vore skäl nog för litteraturvetare att läsa den, kan det motiveras av materialval och tillvägagångssätt. I syfte att utforska interpunktionens funktioner analyserar Dahl tre samtida romaner skrivna på svenska, ”som antas ge prov på intressant och varierad interpunktion” (s. 13). Det rör sig om (de tryckta förstaupplagorna) av *DIVA* av Monika Fagerholm (1998), *Förvandling* av Eva Adolfsson (2005) och *Fadevår, tack för ljuset!* av Fredrik Ekelund (2010). Urvalet är Dahls eget, men det har säkerställts genom en systematisk genomgång av recensioner av romanerna där interpunktionen lyfts fram.

Dahls ”kvalitativa analyser” av romanerna vilar i första hand på en sammanställning av de funktioner interpunktionen kan sägas ha enligt den empiriska ”tidigare forskning om interpunktion” som kapitlet med samma titel förtjänstfullt redogör för. Det rör sig om tre överlappande huvudfunktioner: interpunk-

tionen kan (något förkortat) vara *gränsmarkande* och den kan gestalta *prosodiskalexpressiva* respektive *spatiala/visuella* egenskaper hos uttrycket eller enheter inom det (s. 46).

I andra hand vilar analyserna på Dahls val av teori, det hon kallar ”ett dialogistiskt perspektiv på interpunktion och litteratur” (s. 70). Enligt detta perspektiv betraktas romantexterna som ”yttranden med dubbel dialogicitet, vars betydelse inte är given utan uppstår mellan människor, i situationella och sociokulturella kontexter” (s. 73), och interpunktionstecknen i dem anses vara lika situationsbundna, med sina ”delvis öppna betydelsepotentialer” (s. 71). Det dialogistiska perspektivet frigör interpunktionen från ett strukturellt, mer låst, dito, men det för också bort från den skriftorienterande ansatsen i studien, vilket Dahl försöker kompensera genom att betona dels stilistiken, dels läsaren.

De litterära analyserna rymmer på mindre än en tredjedel av avhandlingssidorna och Dahl påpekar att hon har ”relativt modesta anspråk vad gäller djupare tolkningar av de individuella texterna”. (s. 74) Men genom att vara den teoretiska utgångspunkten – språkpragmatiken parad med Bachtinsk språk- och romanteori – trogen, förmår Dahl i de korta analyserna nå en rad konkreta resultat av sin undersökning om interpunktionens funktioner.

Fagerholms *DIVA* läses som en roman vars konventionsbrott med avseende på interpunktion – maximal radlängd; krockar mellan grafisk och syntaktisk hierarki; hopskrivna ord; oortodox citatteknik; brist på kommatecken; bruk av fet stil etc. – förutom att vara kongenial med innehållet paradoxalt nog bidrar till att etablera en ny, auktoritär språklig konvention, dikterad av *DIVA* själv. Dahl visar övertygande hur en rad motsatta tendenser verkar simultant i romanen, exempelvis hur det maximalistiska anslaget kombineras med en stilistisk minimalism, men landar i att *DIVA*, trots de många polyfona inslagen ändå

är en monologisk roman. Det är en intressant slutsats som går emot majoriteten av tidigare forskning. Om *DIVAs* eget språkssystem är ett anti-system som synliggör annars osynliga normer, etableras detta mot-språk så starkt i *DIVA* att andra röster än *DIVAs* slutligen försvinner. Och kanske finns det, tänker jag, skäl till det: dialoger är sällan villkorslösa.

Till skillnad från *DIVA* läser Dahl Adolfssons *Förvandling* och Ekelunds *Fadevår, tack för ljuset!* som, i Bachtins mening, mer polyfona romaner, alltså texter där flera röster – ofta inom en och samma karaktär – kommer till uttryck. Ett sätt på vilket denna röstskiktning förmedlas är via interpunktionen. Dahl visar pedagogiskt i analysen av båda dessa romaner hur interpunktionen fungerar som ett subtilt sätt för texter att, utan anföring, växla stämma.

I *Förvandling* vandrar en höggravid kvinna runt i Sundbyberg och iakttar sin omgivning samtidigt som hon skriver en uppsats om Hamsuns *Svalt*. Redan förutsättningarna öppnar för analyser av mångstämmighet, där intertexter vävs in i jagets, om man så vill, redan dubbla tillstånd. Dahl för samman dessa aspekter genom att läsa *Förvandling* som ett kvinnligt gensvar på *Svalt*, där havandeskapet ges litterära implikationer genom att kopplas till födelsen av ett nytt språk, en *écriture féminine*. Ett sätt på vilket detta sker, menar Dahl, är genom erövrandet av skriftbilden, där interpunktionen – aposioposer, tankstreck och parenteser – låter språkets fysiska, ordlösa aspekter materialiseras.

”Och jag läser det skrivna, och noterar skriftbilden! Hur den liksom flyter framåt, jämnt och lugnt och obönhörligt.” Dessa metafiktiva rader ur *Förvandling* läser Dahl som en bekräftelse av sin egen läsning av romanen som en skrift som ”inte delar in och upp utan snarare flyter eller forsar fram” (s. 133). Men, undrar jag, fyller inte interpunktionen här delvis motsatt funktion, som avbrott och därmed frasering av flödet? Ibland uppstår, enligt mig, små

glapp i analyserna mellan definitionen av interpunktion, referaten av romanernas handling, beskrivningen av deras interpunktion och tolkningen av dem. Glappen täpps emellertid igen av teorin: mot slutet av analysen av *Förvandling* lyfts citatet "sanningens dialogiska natur" ur den fram (s. 134), återkopplas till Bachtin och förvandlar varje "mellan" eller glapp till något för dialogisk förståelse grundläggande.

Fadevår, tack för ljuset! signalerar redan via titeln en upptagenhet vid interpunktion och texten som följer har ett anmärkningsvärt utseende som enligt Dahl får effekter på dess meningsskapande. Denna barndomsskildring är, som Dahl skriver, "en mångröstad jagroman" (s. 155), i vilken den rika interpunktionen omfattar så skilda fenomen som laguppställning i fotboll, gestaltning av talspråkliga (ofta dialektala) egenheter, listor, ordbokstypografi och slutnoter liksom andra allusioner på vetenskaplig diskurs.

Den mest framträdande röstkiktningen i *Fadevår, tack för ljuset!* är den som uppstår mellan den vuxne "Fredrik Ekelund", som minns sig själv, och barnet "Freddan" (s. 151). Dahl visar hur interpunktionen – oftast parentes och typgradsskifte – används som ett sätt att sidoställa men inte sammanblanda dessa röster, liksom hur interpunktionen bidrar till att skapa det nästan plastiska språk som präglar barndomen och som samtidigt blir den vuxne författarens sätt att skriva fram densamma.

En styrka med Dahls avhandling är att den konstaterar att interpunktion kan vara oumbärlig för litteraturens sätt att skifta perspektiv. Detta resultat når Dahl genom en mycket konsekvent genomförd undersökning, där de enskilda analyserna på mikronivå hela tiden återkopplas till den dialogistiska utgångspunkten. Samtidigt medför denna konsekvens vissa problem. För det första riskerar resultaten att genereras direkt ur utgångspunkten, vilket ibland gör analyserna friktionslösa. Läsningen av *DIVA* sticker ut och blir intressant genom

att den *inte* bekräftar Bachtins romanteori, i Dahls tappning. Hade ett annat litterärt material kunnat komplicera undersökningen mer? Hur skulle exempelvis någon av Mirja Unges romaner, som utmärks av nästan total avsaknad av interpunktion, fungera?

För det andra riskerar studien att mot sina syften förvandla skriften till röst och litteraturen till kommunikation. Med Adorno, vars text "Skiljetecken" saknas bland referenserna, vill jag ibland invända att skiljetecken inte är några kommunikationstecken: "de är inte flitiga tjänare i språkets växelspel med läsaren, utan hieroglyfer i ett växelspel som utspelar sig i språkets inre, på sina egna banor." (övers. Jim Jakobson i *Med andra ord*, nr. 74, 2013, s. 9) Det vore orättvist att hävda att Dahl reducerar litteraturen till samtal, då hon ägnar ett helt kapitel, "Skriftens struktur", åt att utröna interpunktion som skriftspecifik praktik. De intressanta resonemangen om språkets förkroppsligande medelst interpunktion i detta avsnitt utvecklas delvis i efterföljande kapitel om "Skriftens röster", men jag hade gärna läst mer om det. Passagerna om interpunktionens performativa och deiktiska funktioner – skiljetecknens förmåga att peka, att göra saker *utan ord* – är fascinerande.

Dahls avhandling är, som titeln skvallrar om, en studie som på olika sätt rör sig i gränzoner: i skriftens gränstrakter, på gränsen mellan språk och grafisk form, på gränsen mellan olika perspektiv på interpunktion och på gränsen mellan språkvetenskap och litteraturvetenskap. Att befinna sig på gränsen är inte riskfritt men Dahl klarar det bra. *I skriftens gränstrakter. Interpunktionens funktioner i tre samtida svenska romaner* är en välformulerad, stringent och viktig avhandling vars lojalitet med ämnet – de tysta, obemärkta tecknen i ordens skugga – är beundransvärd.

Hedvig Härnsten

JOHAN EDLUND

**MODERNITET OCH MYT.
AVFÖRTROLLNING OCH ÅTER-
FÖRTROLLNING I KNUT HAMSUNS
SULT, MYSTERIER OCH PAN**

Lund: Språk- och litteraturcentrum,
Lunds universitet 2015, 330 s.
(diss. Lund)

Johan Edlund går i *Modernitet och myt* løs på ett av Norges aller største forfatterskap og gir seg i kast med de Hamsun-romanene som er mest forsket på, nemlig debutromanene *Sult* (1890), *Mysterier* (1892) og *Pan* (1894). I tillegg ser han på pamfletten *Fra det moderne Amerikas Aandsliv* (1889) og enkelte artikler og foredrag av Hamsun. Så hva nytt kan sies om de tidlige tekstene i Hamsuns forfatterskap?

Det problematiske forholdet til moderniteten på 1890-tallet er her (igjen) det overordnede tema. Edlund vil ”utveckla, nyansera och precisera den litteraturvetenskapliga diskussionen om relationen mellan författaren och hans tid” og etterspore den ambivalens som preget Hamsuns holdninger til de store sosiale endringene i perioden. Dette perspektivet er langt fra nytt i Hamsun-forskningen og man kan nok savne at ikke boka er mer tesedrevet enn den er. Edlunds bok er imidlertid velskrevet samtidig som den gjør godt greie for etablert Hamsun-forskning, selv om man kan savne at en tydeligere posisjonering. Det nye Edlund gjør, er å bruke Max Webers begrep ”avförtrollning” for å avsløre og forklare Hamsuns egenartede litteratur. Til det er debutromanene vel egnet. På motsatt side vil han si noe om den ”återförtrollning” Hamsuns debutromaner utviklet. Det var en tanke i samtida om at det som hadde gått tapt i det moderne samfunnet kunne gjenskapes i kunsten. Mens ”avförtrollning” er et veletablert Weber-begrep, som for meg er kjent fra sosiologipensum, er ”återförtrollning” et noe mer diffust ord. I motsetning

til begrepet ”avförtrollning” kaller Edlund ordet ”återförtrollning” en ”tankefigur”, som blir noe løst definert. Men for lidenskapelige Hamsunlesere sier dette ordet en hel del.

Knut Hamsun var ingen framskrittoptimist, han trodde ikke på sosiale reformer, demokrati og frigjøring fra tradisjonelle verdier. Han var snarere en ”anti-moderne modernist”, som følte ubehag og nostalgi i møte med det moderne, ikke minst slik han hadde møtt det i Amerika. Dette ser man tydelig uttrykt i essayet Hamsun skrev etter sine to Amerika-reiser, *Fra det moderne Amerikas Aandsliv*. Dette tidlige essayet bruker Edlund for å konkretisere noe av den kritikken Knut Hamsun anførte mot den norske samfunnsutviklingen. Det hadde hjulpet om den norske konteksten hadde vært litt klarere risset opp.

Ifølge Edlund ble fenomenet ”återförtrollning” en løsning på problemene i det moderne. Det blir en ”verksam myt som har till syfte att återskapa vissa världen som har gått förlorade i takt med modernitetens framväxt”. På 1890-tallet forsøkte ganske riktig Hamsun å overskride samtidas materielle og rasjonelle begrensninger ved å fokusere blant annet på det mystiske (tenk bare på romantittelen *Mysterier*) og det irrasjonelle. Som kjent skulle han senere finne en løsning i nazismen, men dette er tidlig i forfatterskapet. Likevel kan en savne et mer gjennomført politisk resonnement rundt de tidlige anti-demokratiske tendensene i forfatterskapet.

Innvendes kan det også at det tar såvidt lang tid før vi kommer til de tre romananalysene, de kommer først fra kapittel 4, side 129 og det enda boka ikke er utstyrt med et metodekapittel. Enda lengre tar det før vi kommer til en samlet vurdering av de tre romanene. Det skjer overraskende nok ikke før i bokas aller siste kapittel. De tre tekstanalysene følger imidlertid mønstergyldig samme oppskrift; først analyseres romanåpning og hovedkonflikt, deretter omstendigheter rundt romanutgivelsen og til

slutt ses temaene i lys av det valgte begrepet "avförtrollning" og tankefiguren "återförtrollning". Først i bokas aller siste kapittel oppsummeres det at "de romaner jeg undersøkt delar en vitalistisk anda". Debutromanen *Sult* har tidligere blitt klassifisert som motsetningsfylt – både som desillusjonsroman og som vitalistisk roman om livskraft og overlevelse. Det var Hamsuns genistrek at han greide å styrke sin posisjon som kunstner ved å gjøre krav på *både* det psykologisk sårbare og det vitale. Det kunne løftet Edlunds resonnement ytterligere om han tidlig hadde beskrevet tydeligere hvordan vitalismen, som jo var en svært viktig kunstretning på denne tida, kom som en reaksjon på det mange kunstnere opplevde som en "avförtrollning".

Uansett er *Sult* et velegnet valg for å få fram poenget om "avförtrollning". Her sliter en fattig og marginal figur i utkanten av samfunnet med å skaffe seg penger til mat i en tvers igjennom kapitalistisk økonomi. Hovedpersonen gir inntrykk av å være en slags flanør, en mann som streifer omkring og registrerer sine omgivelser med et distansert "utenfrablikk". Men mannen har lite av flanørens luftige distanse, han er supersensitiv og lever fra hånd til munn. Han handler irrasjonelt og gir bort penger han sårt trenger til egen overlevelse. Kritikken som framføres i *Sult* er likevel ikke først og fremst sosial, det handler snarere om å overskride det rasjonelle og fornuftsstyrte. Det gjør *Sult*-helten ved å sulte inntil hans fantasi evner å omskape omgivelsene. I inspirerte øyeblikk kommer han over språklige formuleringer, små "lykketræf" som henrykker og forfører, en parallell til det som må ha vært forfatterens egne bestrebelse. Som ved oppfinnelsen av navnet han gir kvinnen han forelsker seg i; den glidende lyden i Yl-a-ja-li, eller det nye ordet han oppfinner; ku-bo-aa. Det handler om litterær inspirasjon, ifølge Edlund, som tolker det ut fra tankefiguren "återförtrollning".

I programartikkelen "Fra det ubevidste Sjøeliv" hadde forfatteren beskrevet behovet for å

bryte med en tradisjonell romanform og utforske nye, mer oppdaterte estetiske former. Akkurat dette formelle nivået kommer litt i bakgrunnen av det tematiske i Edlunds bok. Dessuten er paradoksalt nok det mest sentrale temaet i *Sult* overlevelse, noe det gjøres lite ut av, men overlevelse var jo helt sentralt i vitalismen.

Sult-jeget definerer seg selv som et hvitt fyrstårn i et hav der det ellers bare flyter vrak omkring. Han føler seg høyt hevet over massen. Kvinnene han møter i byen viser seg å være prostituerte. Dette var på en tid da kvinner i stadig økende grad kom med i kunsten, men i den mannlige kunsten ble kvinner i byen redusert til prostituerte. *Sult*-jeget uttrykker forakt, han ekles og spytter etter sine medborgere. Denne typen "avförtrollning" som har sammenheng med kjønn, er Edlunds analyse ganske så fri for. *Sult*-jeget er sadistisk i møte med andre, for eksempel er hans første impuls i møte med Ylajali å ville plage henne. Siden, når hun avslører håravfall på skuldrene hans, blir han offer for en barnlig sårbarhet, han føler seg avvist og uelsket og lengter hjem og vil trøste seg med melk. Man kan føle at rasteret Edlund anvender i analysen har for store masker når slike tilsynelatende små, men likevel vesentlige, motiv forsvinner.

Også *Mysterier* har med rette blitt kritisert for sin overmenneskeretorikk. En del av dette handler jo også om hvem som ville vinne "kampen for tilværelsen". Mens forfattere som Henrik Ibsen og Bjørnstjerne Bjørnson hadde vært opptatt av sosial kritikk og av kvinners stilling i familien og ekteskapet – kvinnesakskvinner hadde faktisk betraktet sine synspunkter som en forlengelse av det moderne gjennombrudds menn – fikk en på denne tida en "motreaksjon", eller "backlash". Mannlige kunstnere beklaget seg over en feminisert tid. Nordiske kvinner hadde kjempet seg fram til en større selvstendighet enn kvinner i andre land, men nå sto filosofen John Stuart Mills ideer for fall. En av Hamsuns store forbilder på

denne tida, var August Strindberg. Hans drama *Fröken Julie* (1888) med den frigjorte kvinnens død slo an en ny tone. Knut Hamsun tilsluttet seg en maskulinistisk diskurs som definerte seg i motsetning til gjennombruddsforfatternes mer liberale diskurs. Edlund nevner ikke at det på samme tid som de nervøse, over-sensitive mennene kom på moten, snek seg inn en ny forakt for kvinnen og massen.

Mens han skrev på *Sult* holdt Hamsun et foredrag til forsvar for Strindberg. Han avsluttet med ordene: "I den ufordervede naturtilstand er livets lov kamp – kamp for tilværelsen, og i kampen for tilværelsen vil den seire som skal seire. Hva kulturen har forfalsket vil atter renses og gjøres gjeldende. Mannen er den sterkeste og den sterkeste har makten." Slik ble kampen for tilværelsen argumentert fram som en kjønnskamp som skulle tvinge kvinnene i kne. Strindberg og Hamsun framstiller gjerne mannen som en svekling. "Den moderne kultur har fordervet våre nerver og gjort oss til svake utarteringer", skrev Hamsun. Mennene i Hamsuns debutromaner er ofre som flykter fra kulturen. I *Mysterier* tar mannen livet av seg etter å ha møtt en representant for den nye kvinnen, *Dag-ny*. I menns tekster endres maskuliniteten radikalt i møte med den nye kvinnen. I *Pan* ender kjærligheten til Edvarda med at Glahn dør en selvalgt død. Edlund skriver lite om at den "avförtrollning" som finner sted har sammenheng med de kvinnelige karakterene og en pågående kjønnskamp.

Tankefiguren "återförtrollning" er interessant og for meg det ser ut til at det passer aller best på romanen *Pan*, der en sivilisasjonstrett Glahn lenge svermer og henrykkes av ekstatiske øyeblikk så lenge han har tilhold i skogen, ikke sivilisasjonen. Av de tingene jeg savner i Edlunds bok, er den formbeviste og språklige "återförtrollningen", som jo er uhyre virkningsfull i den prosalyriske romanen *Pan*. Her er det framfor alt den poetiske språkføringen som "återförtroller" og forfører leseren. Knut Ham-

sun var en stilkunstner av rang, han arbeidet systematisk for å trollbinde sine lesere og med *Pan* lykkes han så til de grader i å framstille et erotisert og sterkt ladet landskap.

Allerede debutromanen *Sult* skapte en nærmest hysterisk begeistring, ikke minst siden Hamsun fra første stund ble identifisert med hovedpersonen. At dette er en nærmest uslælig kombinasjon, ser vi også i dag med Knausgårds romanserie *Min kamp*, som er oversatt til mer enn tretti språk. Knut Hamsun spilte på en populær motsetning; han sørget for å være like beryktet som han ble berømt. Han var den nye skandaleforfatteren som inntok rollen som provoserende rebell. I vitsetegninger ble han gjerne avbildet som en overlegen *enfant terrible* i den norske offentligheten. Den moderne kunstnerrollen var knyttet til *performativitet*, det vil si at kunstneren ikke bare var en som skapte kunst, han var også en som framsto som kunstner og som solgte seg for et publikum. *Image*-bygging ble dermed viktig i det moderne. Dette hadde Knut Hamsun lært seg betydningen av allerede under sine opphold i Amerika.

I *Mysterier* uttrykker Nagel mange av Hamsuns egne synspunkter, om herremennesket, om makten og hopen. Før han begår selvmordet uttrykker Nagel: "Vet De hvad en stor dikter er? Jo en stor dikter er et menneske som ikke skammer sig, som virkelig ikke blues. Andre narrer har øieblikke da de skammer sig for sig selv i enerum; men den store dikter ikke." Kritikere og forskere har latt seg blende av de mannlige outsiderne og i liten grad kommentert overmennesketankegangen i Hamsuns debutromaner. Myten om Knut Hamsun, slik han skapte seg ved debuten, har blitt opprettholdt gjennom tilslutning fra en rekke mannlige forfattere, kritikere og forskere. Heller ikke Edlund evner å avsløre hvordan debutromanene spiller opp til den rådende diskursen i nordisk historie og kulturhistorie i perioden, når romanene beskriver den negative virkning som vitenskapen, byen og kvinnen hadde på menns nerver.

Hamsun brukte noe senere sykdomsmetaforer som "pest", "farsot" for å si noe om den moderate samfunnsutviklingen. Mangt og meget ble etter hvert betraktet som deler av et sorgelig sivilisatorisk forfall. "Avförtrollning" viser seg å være et svært godt begrep for å fange inn deler denne kritikken. Men i konsentrasjonen om ett begrep og dens motsats "återförtrollning" er det også en del som forblir ukommentert.

Britt Andersen

ADAM HAMMOND
**LITERATURE IN THE DIGITAL AGE.
AN INTRODUCTION**

Cambridge: Cambridge University Press, 2016, 233 s.

År 2016 har det gått drygt tjugo år sedan data-teknikern Tim Berners-Lee skapade HTML-koden, och därmed det språk som gjorde det möjligt att länka ihop webbsidor, vilket var själva förutsättningen för vad som kom att kallas *world wide web*. Den betydelse som internet och digitala medier haft på samhället och kulturen sedan mitten av 1990-talet går knappast att överblicka. Redan några år efter att den första webbläsaren Mosaic lanserats 1993 började man tala om hur internet i grunden förändrat vår syn på oss själva och vår omvärld. Idag har de digitala medierna blivit mer eller mindre självklara delar av vår vardag; vi googlar efter den information vi inte har omedelbar tillgång till med våra smarta telefoner och sköter omsorgsfullt om våra nätverk på sociala medier som Facebook, Twitter och Instagram.

Vad har då internet och den digitala medieutvecklingen egentligen inneburit för produktionen, distributionen och konsumtionen av litteratur? Vad innebär det faktum att vi lever i en digital tidsålder för våra föreställningar om författaren och läsaren? Hur förhåller sig så kallad digitalt "född" litteratur till traditionellt tryckta böcker? Hur kan digitala medier

användas som verktyg för att bedriva forskning om litteratur? I en svensk litteraturvetenskaplig kontext har dessa frågor, och särskilt den sistnämnda, kommit att ställas allt mer frekvent under det senaste decenniet i takt med att intresset för digitala humaniora vuxit sig allt starkare.

Samtidigt finns det bland många litteraturvetare (för att inte säga bland humanister i allmänhet) en utbredd misstro mot digitala medier, eller i varje fall en stor skepsis mot att de kan berika litteraturen och studiet av den. I *Literature in the Digital Age. An Introduction* tar Adam Hammond, verksam vid universitetet i San Diego, spjörn mot denna misstro och skepsis, även om han också tar den på största allvar.

Hammonds syfte är här att undersöka vad som står på spel för litteraturen och litteraturstudiet när det gäller övergången från tryckta till digitala former. Han vänder sig emellertid starkt mot att se en tryckt och en digital litterär tradition som varandras motsatser. Utgångspunkten i *Literature in the Digital Age* är snarare att dessa traditioner har något viktigt att säga varandra. Det är därför nödvändigt att närma sig den digitala litteraturen genom den tryckta och vice versa. Att vi är mitt uppe i en digital omställning innebär, som när det gäller tidigare mediala brytpunkter i litteraturens historia, att vi får möjligheter att på nytt ställa de fundamentala frågorna om vad litteratur är och kan vara, menar Hammond.

Literature in the Digital Age, som i första hand riktar sig mot studenter och forskare, försöker täcka in ett stort område. På 233 sidor avhandlas allt ifrån den bitvis infekterade debatt om den digitala medieutvecklingens påverkan ur ett läsarperspektiv, digitaliseringens effekter på litteraturens estetiska uttryck och digitala verktyg som möjliggör nya sätt att närma sig den tryckta litteraturen, till litteratur som har datormaskinen som sin absoluta förutsättning, exempelvis digitala hypertexter och interaktiva fiktioner. Som denna uppräknings, som

långt ifrån ger en uttömmande beskrivning av bokens innehåll, ger vid handen finns det en strävan i *Literature in the Digital Age* att få med så många aspekter och perspektiv som möjligt. Det är i sig lovvärt, inte minst för den läsare som inte är bekant med dem sedan tidigare. Men det begränsade utrymme som Hammond har till sitt förfogande tvingar honom ofrånkomligen att måla med förhållandevis breda penseldrag på bekostnad av fördjupande perspektiv. Till hans försvar kan man anföra att boken är en introduktion, och som sådan inte har någon ambition att vara vare sig heltäckande eller helt igenom djuplodande. Hammonds avsikt är, konstaterar han inledningsvis, inte heller att förklara eller lägga till rätta, utan att problematisera och skaka om våra föreställningar om litteraturen i en digital kultur versus en tryckkultur. Det lyckas han också åtminstone delvis med.

Särskilt brännande är *Literature in the Digital Age* när den tar sig an digitaliseringens konsekvenser och hur digitala metoder kan berika litteraturstudiet. Bland annat siktar Hammond på ett intressant sätt in sig på vad som konkret kan sägas ske i den remedialiseringsprocess som digitalisering av tryckt litterärt material inbegriper. Genom att diskutera digitala upplagor av verk signerade William Blake, Emily Dickinson och T. S. Eliot vrider och vänder han på digitaliseringens för- och nackdelar. Vinsten med digitaliseringen när det gäller dessa författares verk är att den lyckas med det som tryckta medier misslyckats med: att återge dem i enlighet med författarnas uttryckta visioner. I Blakes fall är detta, som Hammond visar, särskilt påtagligt. I det internetbaserade William Blake Archive kan vi idag ta del av och jämföra de olika versionerna av Blakes etsningar i deras fulla multimediala prakt, något som inte varit möjligt på samma sätt tidigare. Digitaliseringen har såtillvida löst ett problem som vidhäftat återgivningen av Blakes verk under lång tid, nämligen det faktum att man i antolo-

gier endast återgivit dem som text (vilket onekligen reducerat deras meningspotential). På ett liknande sätt har app-versionen av T. S. Eliots *The Waste Land*, utvecklad av Touch Press Inc. och släppt 2012, löst problemet med de många fotnoterna. I sig tillhörde dessa inte den ursprungliga dikt Eliot skrev utan deras tillkomst grundade sig i att hans amerikanska förläggare ville ge ut dikten som en tryckt bok, vilket krävde en viss längd. I diktens receptionshistoria är denna fotnoternas supplementkaraktär inte något som uppmärksammats i särskilt hög grad. Fokus har istället legat på att försöka förstå fotnoternas funktion(er) i förhållande till diktens budskap; något som förefaller en aning ironiskt då de alltså är en konsekvens av tryckkulturens produktionsförhållanden. Det som, enligt Hammond, gör den remediering av *The Waste Land* som återfinns i app-versionen särskilt lyckosam är att läsaren här kan ta del av båda versionerna. Genom en enkel vridning av den digitala enhet läsaren använder, kan hen läsa *The Waste Land* så som Eliot skrev den eller så som den kommit att kanoniseras.

Men där digitaliseringen löser vissa problem, skapar den ovillkorligen nya. Hammond accentuerar att det sker något väsentligt i den mediala överföringen även i dessa fall. Det är sålunda problematiskt att hävda att det går att likställa digitala kopior med originalverken, något som är en vida spridd föreställning bland de digitaliseringsivrare – bland annat politiker – som i digitaliseringen ser en öppning att skära ned på det tryckta beståndet på biblioteken och därmed spara in på lokalhyror och så vidare.

Bokens längsta kapitel – drygt femtio sidor – utgörs av en genomgång av olika kvantitativa metoder för att analytiskt närma sig ett digitaliserat material med datormaskinens hjälp. Den som inte är bevandrad i detta slags metoder sedan tidigare erbjuds här en informativ och pedagogiskt upplagd introduktion till såväl digital humaniora som forskningsfält som till den verktygslåda som brukar aktualiseras här.

Detta grepp, att inte enbart studera digitaliserings konsekvenser på de litterära uttrycken utan även på studiet av desamma, bidrar i sig till att göra *Literature in the Digital Age* extra läsvärd. Det är också tydligt att det senare ligger Hammond varmt om hjärtat. På ett helt annat sätt än i boken i övrigt förankras diskussionen i detta kapitel i den egna forskningspraktiken. Hammond visar utifrån sina egna erfarenheter hur man kan använda sig av bland annat ord-frekvenslistor (*word frequency lists*) och ordmoln (*word clouds*) för att närma sig enskilda texter, och så kallad fjärrläsning (*distant reading*) i form av exempelvis ämnesmodellering (*topic modeling*) i analysen av större textkorpusar. Men han överbetonar samtidigt inte datormaskinens potential i dessa sammanhang, något som ibland tenderar att vara fallet bland forskare inom digital humaniora. Närläsning ställs inte mot fjärrläsning, vilket exempelvis Franco Moretti – en av de som ihärdigast propagerat för den senares potential – till viss del gör. Fördelen med de kvantitativa metoder som datorerna tillhandahåller är snarast, menar Hammond, att de fungerar främmandegörande i förhållande till det material som studeras. De har därmed potential att öppna för nya frågor och hypoteser som annars aldrig skulle ha formulerats.

Ett återkommande mantra i *Literature in the Digital Age* i stort är poängterandet av det digitalas förmåga att främmandegöra oss inför det invanda. Mot denna bakgrund argumenterar Hammond genomgående för vikten av att ta den digitala utvecklingens betydelse för litteraturen i beaktande. Med en blinkning till Jacques Derridas berömda påstående att det inte finns något utanför texten, framhåller han avslutningsvis att det idag inte finns något utanför det digitala. En styrka i *Literature in the Digital Age* är dock att den visar hur ett fokus på det digitala inte per automatik utesluter det tryckta då de i mångt och mycket är två sidor av samma mynt.

Christian Lenemark

EMMA HILBORN
**VÄRLDAR I BRAND. FIKTION,
POLITIK OCH ROMANTIK I
DET TIDIGA 1900-TALETS
UNGSOCIALISTISKA PRESS**
Höör: Agerings bokförlag, 2014,
353 s. (diss. Lund)

Det finns mycket positivt att säga om Emma Hilborns doktorsavhandling *Världar i Brand. Fiktion, politik och romantik i det tidiga 1900-talets ungsocialistiska press*. I stort vill den ge läsaren en bild av ”de betydelser som knöts till skönlitteraturen i det politiska sammanhang som *Brand* utgjorde” (s. 15). Den är en väldigt intressant, lättillgänglig och relevant studie, både vad gäller tidskriften *Brand* och den ungsocialistiska rörelsens så kallade storhetstid mellan 1898 och 1917. Till det ska läggas att avhandlingen tecknar en levande bild av hur den politisk-ekonomiska kontext som ungsocialisterna verkade i såg ut. Det var en kontext där deras kamp fördes mot både konkurrerande socialismen och det borgerliga samhället. Kampen fördes till stora delar med skönlitteraturen i *Brand*. Det är därför tidskriften är relevant för Emma Hilborns del: ”Att skönlitteraturen var en så viktig, konstant och integrerad del i tidningen talar för att *Brand* lämpar sig särskilt väl för en studie som ägnas åt det skönlitterära berättandets betydelse i ett politiskt sammanhang.” (s. 15) Hon landar i följande syfte:

Synbarligen var det något i fiktionen som man inte ansåg sig kunna undvara och som inte kunde ersättas med mer konventionellt utformad politisk agitation. Syftet är att visa hur fiktionen kunde tillföras politiska och kulturella värden samt hur dessa kan sättas i samband med fiktionens speciella förutsättningar. Det handlar inte om att avläsa hur det politiska programmet iklädde en skönlitterär form, utan om att

mer förutsättningslöst söka de aspekter som är särskilt framträdande i just det skönlitterära materialet. Genom att lyfta fram fiktionen som meningsskapare vill jag klargöra hur fiktion, kulturella föreställningar och existentiella frågor samverkade i en politisk strömning som hade vissa genrer, berättelser och motiv att använda sig av. (s. 19)

Emma Hilborns avhandling är intressant som historieforskning främst därför att den visar att skönlitterärt material på ett förtjänstfullt vis kan hjälpa oss att bättre förstå, om inte de historiska perioderna eller dess rörelser i sig, så i alla fall den bild av perioderna och rörelserna som skönlitteraturen förmedlade. Denna fick i sin tur möjligtvis effekt i verkligheten då människor agerade utifrån den bilden. Det här är ingen direkt nyhet inom den litteraturvetenskapliga forskningstraditionen, men att döma av Emma Hilborns sätt att argumentera för användandet av skisser, noveller och dikter i en historieavhandling så är det inom det ämnet inte lika självklart. Låt oss hoppas att den här avhandlingen gör det lite mer självklart framöver.

Det är ett mycket stort antal skönlitterära texter som analyseras och diskuteras i avhandlingen. Med tanke på att det rör sig om så väldigt många texter hade en något mer djupgående diskussion om urval varit på sin plats. Speciellt som det i avhandlingens syfte sägs att ”de aspekter som är särskilt framträdande” i det skönlitterära materialet är vad som eftersöks. Det sökandet bör rimligtvis ha skett enligt några principer. De analyserade texterna struktureras efter en allmän genomgång av arbetar-rörelsen och skönlitteraturen runt 1900 i fyra analyskapitel: ”*Brand* och den romantiska dualismen”, ”Industrins värld”, ”Naturens värld” samt ”*Brand* och den romantiska dualismens upplösning”. Därefter sammanfattas resultatet i ”Fiktion, politik och romantik i *Brands* världar”. Bokens struktur och språkliga framställning är mycket klar och tydlig.

I det första analyskapitlet visas bland annat hur den traditionella dualismen mellan gott och ont vänds uppochner så att Gud, eller i alla fall kyrkan och prästerna, blir något ont. Ljusbringaren Lucifer används därtill på ett romantiskt vis som en symbol för uppror mot förtryck och mot orättfärdig auktoritet. I kapitlet ”Industrins värld” framställs den industrialiserade och mekaniserade världen som ett helvete på jorden – om man var arbetare det vill säga. Helvetesmetaforen och den av Viktor Rydberg formulerade Grottekvärnsmetaforen är framträdande i det analyserade materialet. Arbetslöshet, prostitution och förtryck tillhör vanligheterna. Motsatsens värld målas, vilket visas i kapitlet ”Naturens värld”, i den orörda naturen. Återigen aktualiseras ett traditionellt romantiskt formspråk. Den fria, ursprungliga och orörda naturen – ofta symboliserad av kvinnan och fri kärlek (i motsats till den själs- och kroppsfängslande prostitutionen i industrivärlden) – framstår som en idyll. Särskilt i relation till industrihelvetet. I det avslutande analyskapitlet visas bland annat hur det första världskrigets utbrott raserade den tidigare dualistiska världsbilden. Med kriget blev allt mer eller mindre till helvete. Inte ens Lucifer var längre till någon tröst.

En av de slutsatser som presenteras i det sammanfattande kapitlet ”Fiktion, politik och romantik i *Brands* världar” är den om populärlitteraturens stora påverkan på det formspråk som återfinns i *Brand*. En annan är att fiktionen lämpar sig väl som meningsskapare eftersom den kan tala friare och mer känslobaserat än andra typer av texter: ”Genom att kunna referera till världen på ett friare sätt än andra genrer förmådde fiktionen skildra tingens verkliga tillstånd.” (s. 270). Och det är inget att säga om den slutsatsen. Det är ju så att säga skönlitteraturens grej.

Allt det här är som sagt intressant och lätt-tillgänglig läsning. Samtidigt finns det några frågor (varav jag här ska beröra två) att ställa

till avhandlingen om de val den omgärdas av. Min första fråga återfinns antecknad redan i marginalen till avhandlingens prolog. I prologen står det bland annat att läsa:

Den lätthet med vilken den fiktiva framställningen förenade hätska anklagelser om övermakt med känslan av att träda in i en främmande värld, samt skönlitteraturens framträdande plats i en politisk tidning är min utgångspunkt i denna avhandling. [...] Under perioden 1898–1917, ungsocialisternas mest aktiva år, publicerades en iögonfallande mängd fiktiva texter. Syftet med undersökningen är att lyfta fram fiktionen som meningsskapare och visa hur denna förmedlade politiska och kulturella betydelser. Hur kan det komma sig att en politisk tidning – därtill en mycket kontroversiell politisk tidning med anspråksfulla krav på att få inflytande inom såväl arbetarrörelsen som i det större samhällets politiska liv – fylldes med uppenbart uppdiktade historier? Vad var det i fiktionen som man ansåg sig inte kunna undvara? (s. 12)

Nu ska det sägas redan från början att min marginalantecknade fråga, som lyder ”Därför att fiktionen är ett effektivt propagandavapen?”, är av retoriskt slag. Inte minst på grund av att jag själv har ägnat mig en del åt att studera just skönlitterär propaganda. När jag läser Emma Hilborns resonemang och avslutande fråga om varför fiktionen ansågs så värdefull i den sortens tidskrift, har jag därför svårt att inte höra ekot av de väldigt många propagandaforskare som från och med Walter Lippmanns klassiska studie *Public Opinion* (1922) erbjuder om inte ett helt enhetligt svar på den frågan så i alla fall några i sammanhanget högst relevanta svarsalternativ. I den forskningstraditionen hade det funnits mycket att hämta om det som Emma Hilborn intresserar sig för och skriver om: Fiktionens betydelse i exempelvis politiska sammanhang, den dualistiska uppdelningen av världen i gott och ont, paradiset och helvete,

användandet av symboler och schabloner, melodramatikens och det populärkulturella tilltalets betydelse, etcetera. Listan kan göras mycket lång.

Kort sagt, jag är övertygad om att en mer aktiv användning av begreppet propaganda och forskningen kring det hade varit både mycket produktivt och belysande. Begreppet är en av de pusselbitar som hade behövt läggas i avhandlingen. Biten hade exempelvis kunnat bidra med en välbehövlig ram kring innehållsanalysen av de skönlitterära bidragen. Den pusselbiten hade också kunnat bidra med att stärka analysresultatets generaliserbarhet, alltså att ge det en vidare ram inom vilken det enskilda exemplet *Brand* kunde förstås. För jag håller inte riktigt med Emma Hilborn då hon beskriver *Brand* som en ”unik källa till kunskap om relationen mellan fiktion och politik i början av 1900-talet” (s. 261). Det är min erfarenhet att tidskriften i det avseendet inte är särskilt unik. Visst, den är en intressant och relevant källa, men jag skulle gärna se betydligt fler och mer ingående klagöranden för varför den sägs vara unik. Jag tror att propagandaforskningens begreppsapparat även hade kunna ge betydligt mer preciserade slutsatser om fiktionens betydelse än vad som nu ges.

Den andra fråga jag antecknat i marginalen är: ”Den osynliga handen?”. Den berör en annan frånvaro som jag finner lite problematisk, närmare bestämt det hantverk som satte samman det skönlitterära analysmaterial som Emma Hilborn bygger sin studie på. Att formaspekten – på två plan – i stort sett faller bort är synd. En litterär texts innehåll i alla ära, men för att innehållet ska få någon egentlig mening måste det anta en form; frågor om hur en novell börjar och slutar, om vilka och i vilken ordning händelserna däremellan sker och vem/vad det är som berättar händelserna, utifrån vilket perspektiv och så vidare. Den typen av frågeställningar hör visserligen, kanske, mer litteraturvetenskapen till, men formaspekten

på det andra planet borde vara av stort intresse även för historiker. Jag syftar alltså på det redaktörskapets osynliga propagerande som ger sig tillkänna i exempelvis urval, var samt tillsammans med vilka texter som en text publiceras, eller vilken rubrik texten får och hur den introduceras; helt enkelt frågor om på vilka grunder en text väljs framför andra och med vilka medel den ramas in. Avhandlingens läsare får väldigt många och träffsäkert intressanta idéhistoriska kontexter relaterade till innehållsanalyserna. Ett tydligare fokus på även de textuella kontexterna hade förstärkt de resonemang som förs mellan text och idéhistorisk kontext. Den sortens frågor hade som ett komplement till de ingående innehållsanalyserna också kunnat bidra till studiens generaliserbarhet. Då hade faktiskt *Brands* världar diskuterats istället för världar som råkar ha publicerats i *Brand*.

Jimmy Vulovic

TORBJÖRN FORSLID, JON HELGASON, LISBETH LARSSON, CHRISTIAN LENEMARK, ANDERS OHLSSON & ANN STEINER
HÖSTENS BÖCKER. LITTERÄRA VÄRDEFÖRHANDLINGAR 2013
Göteborg/Stockholm: Makadam, 2015, 411 s.

Vanligtvis är svensk litteraturvetenskaplig forskning textanalyser av historiska och kanoniserade författarskap, författade av en enskild forskare och publicerade i en monografi. Föreliggande studie bryter mycket medvetet mot denna norm, som man i linje med Hanne-Lore Andersson avhandling från 2008 skulle kunna kalla litteraturvetenskapens *doxa*. *Höstens böcker* är nämligen författad av hela sex forskare och vid två lärosäten: Torbjörn Forslid, Jon Helgason, Anders Ohlsson och Ann Steiner vid Lunds universitet och Lisbeth Larsson och Christian Lenemark vid Göteborgs universitet.

Vem som skrivit vilka delar framgår inte utan verket uppges vara en gemensam produkt. Den är visserligen en monografi men utgör endast en del av det av Riksbankens Jubileumsfond finansierade projektet "Att förhandla litterärt värde. Sverige 2013". Det finns alltså ytterligare publikationer att vänta från projektet vars syfte är "att undersöka och beskriva hur litterärt värde skapas i dagens föränderliga och medialiserade litterära offentlighet" och att "på empirisk grund utveckla teoretiska och metodiska verktyg för att analysera och förstå hur litterära texter görs värdefulla i vår tid" (s. 321). Därtill är projektet ovanligt på så vis att det är den egna samtidens värderingar som undersöks och detta med inspiration från etnografiska metoder. Förnyelse är alltid roligt. Friskt vågat hälften vunnit, tänker jag och applåder initiativet.

Titeln, *Höstens böcker*, anspelar förstås på *Svensk Bokhandels* årliga branschcataloger med samma namn där förlagen annonserar sina kommande publikationer. Den etnografiska ansatsen har inneburit att forskarna "lämnat skrivbordet" för att ägna sig åt ett "kollektivt fältarbete" (s. 92). Och fältet, det är just "den svenska bokhösten 2013" och mer specifikt det som forskarna kallar de "litterära värdeförhandlingar" som äger rum kring tjugo av höstens romaner. För att undersöka dem har man använt i litteraturvetenskapligt hänseende okonventionella metoder. Forskarkollektivet har genomfört enkäter, gjort intervjuer och observerat bokcirklar, författarsigneringar och en litteraturkryssning. Det mesta materialet har samlats in under Bok & Biblioteksmässan i Göteborg.

Den varierande empiriinsamlingen gör att det blir ett omfattande metodkapitel i *Höstens böcker*. Och det är inte bara det som gör den drygt 400-sidiga boken något framtung. En lång pilotstudie av värdeförhandlingsprocessen kring Sami Saids *Väldigt sällan fin* (2012) utgör bokens andra kapitel. Den är intressant men har redan publicerats i *Tidskrift för litteratur-*

vetenskap (2013:3–4) och hade därför kunnat exkluderas. De poänger som slås fast här – att det är form och stil som värderas högst av kritiker medan medier och läsare är mer intresserade av författarpersonen och kunskapsvärdet en text förmedlar – är dessutom i stort också desamma som hela studien kommer att visa.

Efter ett introduktionskapitel och pilotstudien följer ett teoriavsnitt där de för studien centrala begreppen värde, värderingar och värdeförhandlingar presenteras. Forskarna ansluter sig här till en konstruktivistisk syn. Värde, slår de fast, är något som ”görs av aktörer” och ”detta ’görande’ är betingat av en lång rad faktorer med ekonomiska, ideologiska, institutionella eller andra förtecken” (s. 64). De menar att ett verks värde skapas genom förhandlingar mellan olika aktörer som kan ta varierande former. ”Det kan handla om beslutet att köpa och ge bort en roman. Eller att inkludera en diktsamling på en litteraturlista” (s. 73). Medan det senare är relativt lätt att undersöka är förstås det förra mer svårgripbart. Det är forskarna medvetna om och erkänner att det ”finns en viss övervikt av värdehandlingar förbundna med författare, förlag och kritiker” (s. 22) men att de avser att fokusera på andra aktörer i en uppföljande studie. För att kunna kategorisera olika typer av värden utvecklar de en modell, inspirerad av ekonomen David Throsby, där de skiljer mellan stil- och formvärden, kunskapsvärden, emotionella värden, sociala värden och ekonomiska värden.

I kapitel 4 presenteras den etnografiska metoden och uppsatsens material. Kapitel 5 är ett omfattande bakgrundskapitel med litteratur-sociologiska uppgifter om bokåret 2013. Fallstudierna, som bokens analyser alltså kallas, presenteras i kapitel 6 till 9 och upptar bara 134 av de sammantaget 311 sidorna brödtext.

Den första studien har rubriken ”Drömmen om debuten” och behandlar de fem verk i urvalet som är debutromaner. Forskarna menar att värderingarna kring dessa är särskilt intres-

santa eftersom de ”värderas från noll” (s. 140). Samtidigt blir många delar i den här värderingsprocessen tyvärr osynlig även i *Höstens böcker*. Författarnas utbildningar, egna val och drömmar och förlagets process beskrivs i mer allmänna svep och det som analyseras är huvudsakligen mottagandet i tryckt press och på bloggar.

Det är ett generellt problem. Trots den uttryckliga önskan att samla in olika typer av material för att täcka in värdeförhandlingar även på andra platser än kultursidor är det genomgående skriftligt material från dagspress, bloggar och tidningsartiklar som får mest utrymme. De intervjuer med förlagspersoner och kultureddaktörer som också citeras bidrar inte heller med någon väsentligt ny eller mer fördjupad bild av värderingsprocessen i jämförelse med den information som förmedlas i motsvarande journalistiskt producerat material. Det är synd för här hade den etnografiska metodens inslag av kvalitativa intervjuer och observationer kunnat ge mer komplexa bilder av olika sidor av branschens värderingssystem – om man vågat gräva djupare. Helt enkelt vara mer etnograf och mindre litteraturvetare.

I kapitel 7 är det Lena Anderssons succé med *Egenmäktigt förfarande* som ensam står i centrum. Den här fallstudien är också den som forskarna lyfter fram mest i verkets avslutning. Här skedde, vad de kallar, en ”markant omförhandling” av Anderssons författarskap, eftersom hon från att varit en intellektuell och smal författare nu fick sitt genombrott både hos läsarna och kritikerna. Något som de också betonar som anmärkningsvärt gällande mottagandet av Anderssons bok var de emotionella värden som den väckte – och det inte bara hos läsarna utan också hos kritikerna som öppet identifierade sig med romanens Ester.

Den följande studien exemplifierar två försök till omförhandlingar som inte var lika lyckade som Anderssons, nämligen de kring Gabriella Håkanssonns *Aldermanns arvinge* och pseudonymen Michael Mortimers (under den

undersökta hösten avslöjad som Daniel Sjölin & Jerker Virdborg) *Jungfrustenen*. Båda romanerna är de första delarna i längre serier och författarna och förlagen var aktiva i att lansera dem som ett slags överskridare mellan högt och lågt (eller kanske snarare mellan säljbart och kritikerhyllat); i Håkanssons fall kallar forskarna strategin ”populär kvalitetslitteratur” i Mortimers ”kvalificerad populärlitteratur”.

Kapitel 9 lyfter upp den företeelse som Torbjörn Forslid & Anders Ohlsson tidigare behandlat i *Fenomenet Björn Ranelid* (2009) och *Författaren som kändis* (2011): de medialt exponerade celebritetsförfattarna som blivit ”varumärken”. Här exemplifierade av den feministiska debattören Maria Sveland med romanen *Systrar & bröder* och den machofolkliga kriminologen Leif G. W. Persson med deckaren *Den sanna historien om Pinocchios näsa*. De är, som forskarna konstaterar, författare med skilda värden kopplade till sina personer men vars offentliga persona i båda fallen inverkar på hur verken värderas.

Den sista fallstudien i kapitel 10 ger exempel på författare vars värde forskarna menar förblivit stabila och som genom värdeförhandlingarna under hösten bara ytterligare bekräftades, som till exempel Bodil Malmstens. Eller Aino Trosell och Kjell Johansson vilka beskrivs som typiska ”midlistförfattare” – uppskattade men relativt uppmärksammade för *En egen strand* respektive *Mammas gata*.

Här nämns visserligen också i medierna omstridda författarskap, som Jan Guillous, Björn Ranelids, Lars Noréns och Liza Marklunds; men forskarna menar att det i samband med utgivningen av dessa författares verk (*Mellan rött och svart*, tredje delen i Guillous planerade dekalogi om 1900-talets historia, Ranelids *Förbjuden frukt från ett fruset träd*, andra delen i Noréns *En dramatikers dagbok* samt *Lyckliga gatan* i Marklunds deckarserie om Annika Bengtzon) inte skedde några nya värdeförhandlingar. ”Frontlinjerna såväl som positionerna i

diskussionen ger intryck av att ha stabiliserats, som i ett slags skyttegravskrig”, som forskarna beskriver mottagandet av Guillou och Ranelid (s. 274). Att flera av verken är delar i serier eller uppföljare kan säkert spela in här; värdeförhandlingen har så att säga redan ägt rum.

I det sista kapitlet sammanfattar forskarna resultaten av fallstudierna med att värdeförhandlingarna följer två övergripande värde-regimer: en ”modernistiskt färgad”, där stil- och formvärde tillskrivs störst betydelse viken dominerar i den professionella kritiken, och en ”lust- och livskunskapsinriktad”, som fokuserar på läsarens identifikation och upplevelse (s. 311–312). Men de pekar också på intressanta uppluckringar mellan dessa värde-regimer, där värderandet av Anderssons *Egenmäktigt förfarande* utgör typexemplet.

Höstens böcker har en huvudsakligen deskriptiv ansats och den är både verkets förtjänst och en brist. Framförallt skapar den ett stort pedagogiskt värde för nya studenter i ämnet så som en väl exemplifierad ”så funkar det”-skildring av litteratursverige. För den som själv är mer insatt eller delaktig i fältet (som vi alla inom litteraturvetenskapen till viss del är) förmedlas däremot inga större nyheter. Skälet till detta tror jag är att studien, trots sin etnografiska metod, mestadels refererar mottagande och debatt på kultursidorna och på nätet. Det märks bland annat i vilka romaner i urvalet som får störst uppmärksamhet. Jonas Jonassons *Analfabeten som kunde räkna* omskrivs till exempel bara kort i det avslutande summerande kapitlet. Det beror förmodligen inte på att värderingarna kring verket var få, men att de huvudsakligen skedde på andra sätt än i skrift. Att fånga detta slags värdeförhandlingar och var och hur de äger rum är svårt utifrån traditionella litteraturvetenskapliga läsningar. Detta gör dem särskilt spännande och det är synd att forskarna inte lyckas i sin ansats att kartlägga och studera också den här sortens material.

Vad hade traditionella etnografer, som inte

är litteraturvetare, sett om de undersökt samma bokhöst? funderar jag hela tiden på under läsningen. Skulle de upptäcka sådant som de sex litteraturvetarna själva inte uppmärksammar eftersom de inte bara är observatörer utan också aktörer på det fält som studeras och på så sätt redan införstådda med vissa värdeeregimer?

Trots att några av forskarna själva deltagit i värdeförhandlingarna kring ett par av verken i egenskap av recensenter (vilket de på intet sätt försöker undanhålla läsaren) har utgångspunkten för dem varit att ”om möjligt ’främmande-göra’ oss för fältets skilda värdehandlingar och försöka se dessa med nya ögon” (s. 95). Men är en sådan objektivitet möjlig? Den riskerar dessutom att bli ganska konstlad och gör att en del självklarheter som att ”en omfattande marknadsföringskampanj och stor medieuppmärksamhet inte per automatik innebär ett stort kritikerintresse” apropå Marklunds deckare (s. 293) framställs som en analys medan ett påstående om att ”[n]är det gäller vilka verk som faktiskt blir recenserade på tidningarnas kultursidor är den allmänna meningen att svenska skönlitterära debutanter är särskilt prioriterade” (s. 150), vilket uppenbarligen kräver insides-kunskap, uppges utan ytterligare belägg.

Att distansera sig från den egna samtiden och studera en process där man själv deltar är en svår balansgång. Kanske hade forskarna, genom att inte försöka vara objektiva utan istället utnyttja alla sina kunskaper och erfarenheter om fältet, kunnat inte bara beskriva hur värde förhandlas utan också öppnat för diskussioner om varför värderingarna ser ut som de gör.

Lina Samuelsson

ANDERS JOHANSSON
**SJÄLVSKRIVNA MÄN.
SUBJEKTIVERINGENS DIALEKTIK**
Göteborg: Glänta produktion, 2015,
231 s.

ANDERS JOHANSSON
**KÄRLEKSFÖRKLARING.
SUBJEKTIVERINGENS DIALEKTIK**
Göteborg: Glänta produktion, 2015,
194 s.

2015 utgavs två böcker inom samma projekt, ”subjektiveringens dialektik”, skrivna av docent i litteraturvetenskap Anders Johansson vid Umeå universitet, även verksam som litteraturkritiker. Av dessa är *Självskrivna män* mer akademisk i anslaget, med litterära diskussioner och utförliga referenser till den västerländska filosofiska kanon, medan *Kärleksförklaring* har formen av en vindlande essä med utgångspunkt i författarens egna erfarenheter. Genom båda löper frågan om subjektiveringens (o)möjligheter och vad det innebär att vara ett subjekt.

I *Självskrivna män* spåras bakgrunden till projektet till 1700-talet, då det moderna västerländska subjektet generellt sett anses ha uppstått. Med en fokusering av möjligheterna till självreflektion i litteraturen förs diskussionen snabbt in på modern tid och den offentlighetens förvandling som, präglad av ekonomism och liberalism, har lett till att subjektet cementerats som samhällets naturgivna enhet. För litteraturens del har denna ”klimatförändring” förskjutit självbiografin från ett individuellt projekt till ett individualistiskt, hävdar Johansson, en rörelse han sätter sig före att undersöka. Dock begränsar han sig inte till att studera frågan ur enbart en litteraturhistorisk synvinkel, utan har för avsikt att förstå ”jagproduktionen” som uttryck för ”ett historiskt tillstånd”. Detta tillstånd formuleras i en hypo-

tes: Johansson menar att omfånget och karaktären av dagens autofiktion är ett tecken på en kris karakteriserad av hyperindividualism vars uppgift är att dölja samtidens akuta hot mot subjektet som transcendental form (s. 9–16).

Johansson har valt att avgränsa undersökningen till berättelser skrivna av män, vilket motiveras med att subjektet ”redan från början” var en specifikt manlig form, samt med den stora efterfrågan på just manlig litterär jagproduktion. Dessa är omständigheter som Johansson säger sig inte vilja dölja genom att lyfta fram kvinnliga författares jag-berättelser – vilka han konstaterar förefaller vara lika vanliga som männens – utan snarare försöka förstå implikationerna av (s. 14). ”Subjektets kris är också manlighetens kris,” menar Johansson, som i och med denna fokusering har som målsättning att ”bidra till en immanent kritik av en naturaliserad manlig subjektivitet” (s. 43f.). Projektet genomförs med diskussioner av texter skrivna av Pär Wästberg, Martin Kellerman, Karl Ove Knausgård, Per-Olov Enquist, Zlatan Ibrahimović, Lars Norén, Johan Jönson, Yahya Hassan och Eric Ericson, mot bakgrund av tänkare som Theodor Adorno, Giorgio Agamben, Sara Ahmed, Gloria Anzaldúa, Louis Althusser, Hannah Arendt, Karen Barad, Judith Butler, Gilles Deleuze, Donna Haraway, Immanuel Kant, Jean-François Lyotard, med flera.

I relation till ovanstående syftesbeskrivning framstår bokens titel, *Självskrivna män*, som en intresseeggande dubbelhet. Anslaget till Johanssons projekt är både aktuellt och spännande, och det står under läsningens gång klart att hans stora teoretiska beläsenhet ger honom möjlighet att ta ställning gentemot de filosofer, forskare och författare som studeras. Samtidigt finns där ett antal omständigheter som dessvärre samverkar till att beröva resonemangen på en del av den skarpa de kunde haft.

Den första av dessa ligger i studiens disposition. Boken är indelad i 16 kapitel som generellt sett rymmer dels en teoretisk diskussion, dels –

med ett annat typsnitt – en litterär essä rörande en viss text. Man anar att tanken bakom detta upplägg är att låta texterna föra en dialog med varandra som inte låser fast utan snarare nyanserar och problematiserar sambandet mellan de manliga jag-historierna, begreppet ”subjekt”, och det ”historiska tillstånd” som det är studiens syfte att belysa. Detta sker dock aldrig, utan diskussionerna om de litterära texterna respektive de olika teoretiska utgångspunkterna förblir åtskilda på ett sätt som gör att bokens upplägg framstår som omotiverat. Exempelvis så inleds kapitel 7 med en redogörelse för Louis Althusserns interpellationsbegrepp samt Judith Butlers och slutligen även Johanssons egen kritik därav, följt av en diskussion om *Jag är Zlatan* – men utan att dessa två delar av kapitlet explicit relateras till varandra. I teoriavsnittet är det istället Lars von Triers film *Idioterna* som diskuteras, medan det i den litterära essästiken inte refereras till någon teori alls, endast det som tidigare har skrivits om boken om Zlatan Ibrahimović. Althusserns och Butlers resonemang tillämpas dock i diskussionen om andra texter, exempelvis i kapitel 14.

Jag har svårt att förstå hur teori och material relateras till varandra. Ska jag själv tillämpa Althusserns resonemang i läsningen av *Jag är Zlatan*, eller ska litteraturen ses som en gestaltning av teorin? Varför systematiserar inte Johansson användandet av sina teoretiska kunskaper i diskussionen av de litterära texterna? Uppdelningen mellan skönlitteratur och filosofi är mer eller mindre implementerad genom hela boken, och innebär tyvärr att analyserna av jag-berättelserna inte ges möjlighet att gå särskilt djupt, eller ens att bli fullt ut sammanhängande och tydliga. Ett exempel är när Johansson i analysen av *Rocky* i kapitel 4 först påpekar att teckningen av karaktärerna som djur gör det möjligt att läsa dem som ”driftstyrda fän” (s. 56), för att i avsnittets slut konstatera att Rocky kan läsas som en skildring av ett ”posthumanistiskt subjekt” (s. 60) – utan

att detta begrepp preciseras förrän i kapitel 9, och utan att någon diskussion om relationen mellan "subjekt", "agens", "humanism", "människa" och "djur" förs förrän i kapitel 11. Ansatser till komparativa systematiseringar av de litterära texterna görs inte förrän alldeles i bokens slutskede, men då tyvärr för lite och för sent – mycket av denna information hade vi behövt i början. Det är möjligt att mina konventionella akademiska förväntningar på en studies upplägg hindrar mig från att se och uppskatta den mer dynamiska, essäistiska dispositionen i *Självskrivna män*, men nog hade det underlättat läsningen om där funnits en förklarande motivering.

En annan omständighet som bidrar till att studien förlorar i relevans är marginaliseringen av betydelsen av genusrelationer i Johanssons diskussioner. Fokuseringen av enbart manliga författare motiveras av en "manlighetens kris" som får förvånansvärt liten historisk och teoretisk förankring, och som det hade varit konstruktivt att belysa med exempelvis Susan Faludis *Ställd* (2000), eller varför inte av någon teoretiker från maskulinitetsforskningens fält? I de fall då frågan om genus explicit adresseras – i exempelvis kapitel 4 och 6 – underordnas denna diskussion snart frågan om subjektets eventuella autonomi och liberala utgångspunkter i den tidigare forskningen så till den grad att den helt förloras ur sikte. Trots att detta inte är en regel helt utan undantag – kapitel 13 är ett exempel – så kan invändningar mot studiens genusperspektiv även riktas mot dess syftesformulering. I anslutning till denna hävdas det ju å ena sidan att samtida kvinnliga författare skriver lika mycket om sig själva som manliga gör, medan det å andra sidan anförs som en del av projektets motivation och relevans att suget efter just manliga författares berättelser är särskilt stort – utan att några belägg presenteras för detta påstående. I anslutning till syftet är det för övrigt värt att påpeka diskrepansen i att Johansson först säger sig vilja studera "ett

historiskt tillstånd", för att sedan i så hög grad luta sig mot filosofiska teorier och system att han i inledningen av kapitel 12 ser sig föranledd att ursäka sig för studiens bristande kontextualisering i tid och rum.

Trots dessa invändningar är det kvardröjande intrycket av *Självskrivna män* positivt: kvalitéerna hos en så lärd och mångfacetterad essä, som dessutom cirklar kring litteratur och det intressanta ämnet "subjekt" i historisk tid och nutid, kan inte mer än i någon mån undergrävas av rörig disposition och bristande stringens mellan syftesformulering och genomförande.

Därmed vänder jag blicken mot den andra volymen skriven inom projektet "subjektiveringens dialektik", *Kärleksförklaring*, vilken i motsats till den "kritisk[a] reflektion över manlig autofiktions" som sker i *Självskrivna män* tar sin utgångspunkt i den subjektiva erfarenheten; denna tillåts här att "hämningslöst sträcka sig efter allting som kan bidra till att öka dess förklaringskraft och vidga dess giltighet" (s. 7). Syftet med studien är att "via största möjliga subjektivitet nå något objektivt", ett projekt som genomförs med ett parallellt teoretiserande utifrån å ena sidan filosofi, litteratur och film, å andra sidan "det intimt personliga" (49). Studiens utgångspunkt är att kärlek lika lite som vilken annan sfär som helst är undantagen rådande politiska omständigheter; ett antagande som emellertid inte fyller funktionen av att rikta Johanssons intresse åt något särskilt håll. Snarare är han noga med att påpeka att det är processen som är det centrala, och att projektet således tar form under läsandets och skrivandets gång (s. 7).

I praktiken innebär detta att *Kärleksförklaring* framstår som en associativt rhizomatisk, i viss mån spretig diskussion om kärlek i teori, kultur, och levd erfarenhet. Den subjektiva utgångspunkten gör boken svår att kritisera, åtminstone på metodologiska plan, men inom ramen för det övergripande projektet om subjektiveringens dialektik är det väl ändå rimligt

att påpeka att just diskussionen om ”subjektet” ganska ofta förloras ur sikte. Vidare så bidrar Johanssons positionering som vit, heterosexuell, akademiskt skolad man till att studien med nödvändighet (mot bakgrund av det personliga anslaget) har en slagsida åt vissa former av heterosexualitet; särskilt som just den erotiska kärleken tar stor plats i boken. Detta avhjälpas endast i ringa mån av att den lesbiska relationen i *Petra von Kants bittra tårar* och Jeanette Winterssons könsneutrala kärleksförklaringar inbegrips i diskussionen, särskilt som dessa inte blir föremål för maktkritisk analys och historisering. Den samkönade kärleken har inte samma villkor som den olikkönade, varken tidigare eller i nutid – en omständighet som osynliggörs i *Kärleksförklaring*.

Med detta sagt så är det ett nöje att följa med på den intellektuella resa som företas i denna bok. Med teoretiker som Theodor Adorno, Simone de Beauvoir och Sigmund Freud diskuteras texter som Leo Tolstojns *Anna Karenina*, Maria Gripes ungdomsböcker om tonårspojken Elvis, filmen *Pretty woman*, 1700-talets kontaktannonser, och chattarna på dagens dejting- och sex sajter. (Jodå, även ett kort stycke om den sedan bokens publicering utsedde Nobelprisvinnaren Bob Dylan finns med.) Här avhandlas kärlek i relation till ämnen som kuktugandets epistemologi, broderiets performativitet, narcissism, religiös tro, våld, prostitution och klasskillnader, med mera. Till skillnad från *Självskrivna män* är analysen integrerad, samtalen mellan filosofi och fiktiv representation löper fint, tankegångarna är på en och samma gång intresseväckande och lätta att följa. Men nog hade det varit möjligt att ta ut svängarna mer? Var är den kärlek mellan vuxna människor som definieras som romantisk och eventuellt även erotisk, men inte sexuell (jag tänker på kategorin ”asexualitet”)? Kärleken som är förbjuden, och som innebär ett övergrepp om den uttrycks, pedofili? Den subjektförstörande erfarenhet av kärlek som gestaltas i Elsie

Johanssons roman *Kvinnan som mötte en hund* (1986)? Men kanske hade sådana exkurser gjort projektet för svårhanterligt. Johansson gör nog rätt i att helt enkelt utgå från de där tre orden, som i vår tid i denna del av världen fyllts med sådana mängder av kulturell mening att de har makt att skapa helt nya världar, likväl som att söndra och förstöra dem: ”jag älskar dig”.

Ann-Sofie Lönngren

YVONNE LEFFLER
**SIGGE STARK. SVERIGES MEST
PRODUKTIVA, UTSKÄLLDA OCH
LÄSTA FÖRFATTARE**

Göteborg: Göteborgs universitet,
Institutionen för litteratur, idéhistoria
och religion, 2015 (303 s.)

I slutet av sin stora och gedigna studie av Sigge Starks författarskap anmärker Yvonne Leffler på hur svårt det varit att få tag i alla de romaner och noveller som Sigge Stark skrivit och publicerat. Anmärkningen pekar på två viktiga aspekter i hennes bok. Den ena är det mödosamma arbete Leffler lagt ner på att samla och kartlägga allt det som Sigge Stark skrev och publicerade. Så kan hon också, utan att på något orättmätigt vis förhäva sig, deklarerar att den medföljande förteckningen av Sigge Starks romaner, noveller och översättningar av hennes verk är den ”hitills mest fullständiga”.

Den andra aspekten är skälet till varför det kostat så mycken möda att få till stånd en fullödig förteckning. Det beror på den omfattande nedvärderingen av Sigge Starks författarskap som gjort att biblioteken – inklusive Kungliga biblioteket – haft en ofullständig och/eller inkonsekvent katalogisering av hennes verk. På flera bibliotek var hennes böcker under lång tid även dödskallemärkta, vilket gjorde att en nyutkommen bok av Sigge Stark inte alltid gick att låna. Leffler berättar att när Åke Runnquist försökte få tag i en Sigge Stark-bok hamnade

han i en lång dispyt med bibliotekarierna därför att man tvivlade på hans seriösa uppsåt och "misstänkte ovärdig nöjesläsning".

Leffler tvekar inte att kalla Sigge Stark för "Sveriges genom tiderna mest utskällda författare". Föraktet för hennes författarskap började redan i samtiden. Ture Blom skrev till exempel i en artikel från 1944: "Sigge Stark är den litterära smakens fiende nr 1. Hon producerar böcker med nästan samma fart som Oskaria tillverkar skor." Namnet Sigge Stark blev en stämpel med vilken kritiker och intellektuella långt in i vår egen tid kunde märka de litterära företeelser de ville koppla till masskultur och undermålig litteratur.

Varför väckte då Sigge Starks böcker ett sådant förakt och en sådan motvilja hos det litterära etablissemanget? Ett skäl var naturligtvis hennes väldiga produktivitet. Leffler uppger att hennes författarskap omfattar 115 romaner och cirka 500 noveller i veckotidningar och tidskrifter. Det är uppenbart att förlag och tidsningsredaktioner utnyttjade henne tämligen hänsynslöst och att hon för att kunna överleva ekonomiskt var tvingad att skriva både mycket och fort. I en artikel från 1951 hade hon sagt: "Jag är en fabrik som producerar romaner, följetonger och noveller." Ett uttalande som skulle kunna tolkas som en kritik av att bli utnyttjad kunde alltså belackarna vända till hennes nackdel. I en annan intervju sade hon: "Tänker gör jag inte medan jag skriver", vilket naturligtvis också vändes emot henne medan citatet i själva verket skulle kunna syfta på förmågan att leva sig in i de berättelser hon skrev. Leffler ger exempel från både filmregissören Lasse Hallström och Jan Guillou att det ännu i våra dagar är vanligt att stämpla det man tycker är dålig litteratur genom att kalla det för en Sigge Stark-roman.

Ett annat skäl till motståndet mot Sigge Starks böcker var att hon gick på tvärs med både den modernistiska och den proletärlitterära rörelsen på 1930- och 40-talen. Leffler menar att

hennes berättelser inte gick att placera i någon speciell genre utan att de ofta kombinerade olika genre- och stildrag. Inte heller handlade de om landsbygdens lantarbetare eller städernas arbetarklass och dessutom innehöll hennes berättelser ofta starka kvinnor i huvudrollen, vilket exempelvis "de fem unga" kunde tolka som förljugna och bakåtsträvande landsbygdsromantiska berättelser.

Ett tredje skäl var att hon inte ingick i något av de författarnätverk som var verksamma i tiden. Det berodde förmodligen på att hon bodde på landet och var upptagen av andra saker än de man vanligen förknippade med ett seriöst författarskap. Hon hade både hundar, hästar och getter och ägnade mycket tid åt travträning. Det var dessa sysslor författarskapet åtminstone delvis skulle finansiera. Hon gav också ut ett par böcker som handlade om hundar och andra djur, vilket inte heller stärkte hennes aktier inom det litterära etablissemanget.

Sigge Starks biografi är spännande och åtminstone till det yttre delar hon ett liknande öde som flera av sina kvinnliga huvudpersoner. Hon föds 1896 som Signe Petersén och från början var det tänkt att hon skulle bli läkare, men på grund av familjens dåliga ekonomi tvingades hon, skriver Leffler, att tidigt arbeta som guvernant, sommardräng (sic!), hushållerska och kontorsflicka för att till sist bli lantbrukselev. Emellertid hoppar hon snart av utbildningen och flyttar till Stockholm där hon 25 år gammal debuterar i *Vårt hem*.

Trots sin enorma produktivitet (mellan åren 1942–1951 gav hon ut 88 böcker under författarnamnet Sigge Stark) och trots sin omätliga popularitet, erhöll hon bara ytterst blygsamma honorar och kämpade under stora delar av sitt liv med en usel ekonomi.

Leffler vill framför allt ta reda på vad det var som gjorde Sigge Starks romaner så populära och vilka behov hennes berättelser fyllde. Hon är även intresserad av att få svar på frågan varför hon i den svenska litteraturen blivit sinne-

bilden för undermålig och massproducerad populärlitteratur, och undrar i förbigående om det överhuvudtaget är möjligt att idag upprätta hennes rykte som författare. I syfte att göra det senare har hon ambitionen att ”beskriva och analysera de allmängiltiga berättarstrategier och ideologiska värden som gör hennes berättelser läsbara än idag” (s. 20).

Lefflers frågor är väl motiverade och lätta att sympatisera med. Det gör att boken fokuserar på de genrer Sigge Starks romaner och noveller använde sig av och de teman och den problematik dessa behandlade. Leffler har valt att undersöka Sigge Starks romaner i sex olika kapitel indelade utifrån vilka genrer de tillhör och vilka ämnen som tematiseras i dem. Det första analyskapitlet behandlar det man skulle kunna kalla romantiska äventyrsberättelser. Det andra kapitlet tar upp förhållandet mellan stad och land, det tredje de beredskapsromaner hon skrev under andra världskriget, och det fjärde de detektivromaner hon gav ut under sitt namn som gift, Signe Björnberg. Det femte kapitlet rör hennes mer experimentella noveller, och det sjätte, slutligen, hur hembygd och moderlighet skildras i romanerna.

Upplägget gör att man som läsare får en god uppfattning om delarna i Sigge Starks stora produktion och en större förståelse av skälen till att hon blev så populär – och så föraktad av det litterära etablissemanget. Leffler är beundransvärd i sin förmåga att redovisa vad som tycks vara de flesta verken i Sigge Starks författarskap. Ändå är det genomgången av verk efter verk i olika genrer som jag tycker är en aning problematisk. Jag undrar om det inte varit bättre att ge en mer inträngande analys av ett representativt verk för varje genre. Som det nu är riskerar genomgången av de olika genreerna att bli mer av katalogaria än fördjupad analys.

Jag menar även att Leffler har en tendens att behandla frågan om genretillhörighet på ett svävande sätt. Det gäller till exempel hennes behandling av Sigge Starks romantiska äventyrs-

berättelser. Leffler menar att hon inte skriver ”genrespecifik populärfiktion”, utan anknuter till 1800-talets populära romantradition som exempelvis Walter Scotts ”romantiska historiska romaner” och svenska författare som Emilie Flygare-Carlén och Marie Sophie Schwarz. I likhet med dessa författare skriver Sigge Stark det Leffler vill kalla ”multiberättelser eller kombinationsberättelser där flera genrer kombineras för att tilltala en bredare publik”. Dessa genrer är enligt Leffler bland annat spänning och romantik och ”äventyrsfyllda levnadsomständigheter” (s. 56).

Jag menar att det är en alltför förenklad syn på de genrer Leffler räknar upp. Dessutom riskerar det att bara reproducera den pejorativa syn på Sigge Starks författarskap som Leffler önskar göra upp med. Äventyrs-genren är till exempel en genre med djupa rötter som ofta har använts för att gestalta viljan att lämna en utstakad levnadsbana för en annan position i tillvaron. Man kan därför misstänka att den i Sigge Starks fall används både för att testa romangestalternas moraliska värden (äventyrets provningsroman) och för att uttrycka ambivalens inför modernitetens lockelser. Vilken frihet har man som kvinna om man stannar på landsbygden? Vad riskerar man att förlora i tillhörighet, känslomässig närhet etcetera, om man väljer att leva i staden? Det är en rad frågor kring Sigge Starks romaner som Leffler väcker hos mig men som jag tycker att hon bara nudar vid. Genreerna betyder verkligen något – de är inte bara till för att ”tilltala publiken”.

Analysen av Sigge Starks detektivromaner är dock spännande och här blir Lefflers iakttagelser och reflektioner givande. Till att börja med har Leffler rätt i att varumärket Sigge Stark skymt det faktum att hon skrev ett flertal kriminalromaner. Det som enligt Leffler gör dessa så annorlunda än andra detektivromaner i samtiden är att de skildrar konsekvenserna av mordet för samtliga inblandade, både de misstänkta och de anhöriga. De utspelar sig

också på landsbygden, vilket skiljer dem från andra deckare. Flera av detektivromanerna har dessutom en kvinna som utreder brottet. Det sista gäller för övrigt de flesta av Sigge Starks romaner. Som Leffler påpekar har de ofta en stark kvinna som huvudperson, vilket gör att den patriarkala ordningen blir ifrågasatt.

Yvonne Lefflers studie är en spännande och faktamässigt rik undersökning av ett stort författarskap. Mina invändningar ska främst ses som ett utslag av att hennes bok väcker idéer och nya uppslag. Det finns alltså säkert mer att undersöka beträffande Sigge Starks enorma produktion och vilken roll den spelade för vår kultur och vårt samhälle, men Leffler har utan tvekan lagt en solid grund för den framtida forskningen.

Anders Öhman

MEDVERKANDE

Britt Andersen är professor i allmän litteraturvetenskap vid Norges Teknisk-Naturvitenskapelige Universitet (NTNU), Trondheim. Hon har publicerat en rad artiklar och böcker, bland annat *Täpets poesi. Kreativitet, tap og melankoli i Virginia Woolfs romaner* (1996) och *Ubehaget ved det moderne. Kjønn og biopolitikk i Knut Hamsuns kulturkritiske romaner* (2011).

Jim Blomqvist har en fil. mag. i litteraturvetenskap från Linköpings universitet.

Andreas Hedberg är fil. dr. i litteraturvetenskap. Han är verksam som lärare vid Uppsala universitet samt knuten till forskningsprogrammet ”Världslitteraturer. Kosmopolitisk och vernakulär dynamik” vid Stockholms universitet. Han disputerade 2012 med avhandlingen *En strid för det som borde vara. Viktor Rydberg som moderniseringskritiker 1891–1895* och gav 2013 ut boken *Det dikade bruket. Skönlitterära berättelser om vallonbruk i Uppland 1787–2012*.

Anne Heith är docent i litteraturvetenskap vid Institutionen för kultur- och medievetenskaper, Umeå universitet. Projektet ”Avkolonisering och väckelse. Laestadianismens roll i nutida samiska och tornedalska texter” finansieras av stödformen RJ Sabbatical.

Martin Hellström är biträdande lektor i barnlitteratur vid Linnéuniversitetet Växjö/Kalmar. *Pippi på scen. Astrid Lindgren och teatern* publicerades av Makadam 2015. Utöver Gripe-projektet studerar han Barnbiblioteket Sagas pjäsutgivning och Astrid Lindgrens sagospel.

Gunilla Hermansson är professor i litteraturvetenskap vid Göteborgs Universitet och har forskat framför allt om dansk og svensk romantik og tidig nordisk modernism. Hennes senaste monografi är *Modernisternas prosa och expressionismen. Studier i nordisk modernism 1910–1930* (2015).

Jenny Holmqvist har en fil. kand. i litteraturvetenskap, är medlem i redaktionsrådet för Kritiker och har tidigare publicerat essäer i Kritiker och Aiolos.

Hedvig Härnsten är doktorand i litteraturvetenskap vid Stockholms universitet.

Christian Lenemark är fil. dr i litteraturvetenskap och verksam som lärare och forskare vid institutionen för litteratur, idéhistoria och religion, Göteborgs universitet. I sin forskning har han bland annat intresserat sig för aspekter rörande litteratur och digitala medier, livsberättelser, samt litterära värdeproblematiker.

Ann-Sofie Lönnngren är docent i litteraturvetenskap vid Uppsala universitet.

Moa Matthis är fil. dr i engelsk litteratur, författare och kritiker. Dessutom gästlärare på Konstfacks utbildning i grafisk design och illustration.

Lina Samuelsson är lektor i litteraturvetenskap vid Mälardalens högskola. Hon disputerade 2013 vid Karlstads universitet med avhandlingen *Kritikens ordning. Svenska bokrecensioner 1906, 1956, 2006*.

Marie-Christine Skuncke är professor em. i litteraturvetenskap vid Uppsala universitet. Hon forskar om svenskt 1700-tal i europeiskt och globalt perspektiv. Hon har senast utgivit monografen *Carl Peter Thunberg, Botanist and Physician* (2014) samt en artikel om tryckfrihetsförordningen 1766 i Sveriges riksdags antologi *Fritt ord 250 år* (2016).

Jimmy Vulovic är filosofie doktor i litteraturvetenskap. Han är för tillfället verksam vid Göteborgs universitet.

Åsa Warnqvist är fil. dr och forskare vid Svenska barnboksinstitutet. Hennes forskning har framför allt varit inriktad på litteratursociologi och bokmarknad samt genus och normkritik. Hennes pågående forskningsprojekt handlar om den kanadensiska författaren L. M. Montgomerys framgångar i Sverige. Hon är även redaktör för *Barnboken – tidskrift för barnlitteraturforskning*.

Anna Williams är professor i litteraturvetenskap vid Uppsala universitet. Hennes senaste böcker är *Från verklighetens stränder. Agnes von Krusenstjernas liv och diktning* (2013) och *Och jag vet att jag är genial. Agnes von Krusenstjernas brev 1903–1940* (2016).

Anders Öhman är professor i litteraturvetenskap vid Umeå universitet. Han har forskat och skrivit om svensk romanhistoria, populärlitteratur, norrländsk litteratur och litteraturdidaktik. Han har bland annat gett ut böckerna *Äventyrets tid* (1990), *Apologier* (2001), *”Rötter och rutter”*. *Norrland och den kulturella identiteten* (2001), *Populärlitteratur* (2002), *De förskingrade* (2004), *Litteratur och läsning* (2015) och *Litteraturdidaktik, fiktioner och intriger* (2015).

Mia Österlund, är docent i litteraturvetenskap vid Helsingfors universitet och verksam som universitetslärare vid Åbo Akademi. Forskningsintressen är genus i barnlitteraturen, bilderboksstudier, flickforskning. Hennes senaste bok, antologin *Novel Districts. Critical Readings of Monika Fagerholm* (2016), finns att läsa här <http://oa.finlit.fi/site/books/10.21435/sflit.9/>.