

Förvildade hjärtan

Brutus Östlings Bokförlag Symposion

Box 148

241 22 Eslöv

Ordertelefon 0413-609 90

www.symposion.se

Jenny Bergenmar

Förvildade hjärtan

Livets estetik och berättandets etik

i Selma Lagerlöfs *Gösta Berlings saga*

Brutus Östlings Bokförlag Symposion
Stockholm/Stehag 2003

Bergenmar, Jenny
Förvildade hjärtan.
Livets estetik och berättandets etik
i Selma Lagerlöfs *Gösta Berlings saga*
Stockholm/Stehag:
Brutus Östlings Bokförlag Symposion
2003
ISBN: 91-7139-604-7

© Brutus Östlings Bokförlag Symposion
samt författaren 2003
Alla rättigheter förbehålles.
Kopiering utan förlagets medgivande är förbjuden.
Gäller även för undervisningsbruk.
Grafisk form: Stilbildarna i Malmö, Frederic Täckström
Grafisk produktion:
Brutus Östlings Symposion 2003
ISBN: 91-7139-604-7

Innehåll

Förord 7

”en ny skalds röst” 9

Inledning

Anomali, atavism eller avantgardism? 9

Gösta Berlings saga i kritiken 11

Gösta Berlings saga i forskningen 16

Frågeställning och disposition 19

1. Romanen, estetiken och etiken 22

Utgångspunkter

Modernitetens saga 22

Eros som livskänsla 26

Kön och erfarenhet 28

Berättandets etik 29

Fiktions och filosofi 31

2. ”Ett annat slag af berättarkonst” 35

Gösta Berlings saga i samtiden

Läsart och könskonvention 35

Den estetiska frigörelsen 40

Gösta Berling och Hans Alienus 43

Nietzscheanism och dekadens 47

Livets estetik 53

3. ”äfventyrens vilda jakt” 59

Komposition, revolution, kommunikation

Omkastningens ordning 59

Prästen och tiggaren 61

Förbrytarens ansikte 66

Äktenskapet 69

Fadershuset 71

Evolution och revolution 75

Äventyr och antirealism 78

Komposition och kommunikation 81

4. Den simulerade sagan 85

Berättarens röst och retorik

Muntlighetens retorik 86

Förlusten av sagan 90

Läsaren som lyssnare 95

Berättaren och det talande subjektet 101

Kvinnlighet och konstlöshet 109

Stilisering och auktoritet 112

5. Förnuftets felsteg och hjärtats kunskap 116

Faust, Corinne och moderniteten

Den faderlöse sonen och den moderlösa dottern 119

Förnekelsens ande 122

Blodets kraft 126

Den borgerliga romanen i vildmarken 130

Lidelsens rätt 134

Passionens pris 140

Gud är död – leve kärleken 143

6. ”vara både glad och god” 150

Estetiken som etiskt problem

Inbillningens och utlevelsens konst 151

Upptåg och stordåd 155

Poet och älskare 161

”Hjältefasoner, hjälteståt!”: en kritik av estetiken 164

Från erotik till altruism? 169

Fantasins jättebin och verklighetens kupa 174

Det etiska mötet 176

Avslutning 182

Summary 187

Noter 193

Litteratur 223

Noter 233

Förord

Jag vill inleda denna bok med att tacka mina båda handledare. Som lärare på grundkursen var Birgitta Ahlmo-Nilsson den som först gjorde litteraturvetenskap och genusforskning till en viktig angelägenhet för mig. Som biträdande handledare har hon genom åren fortsatt att vara en vetenskaplig och mänsklig resurs. Beata Agrell har som huvudhandledare ständigt visat prov på sin både breda och djupa kompetens. Med stor entusiasm och aldrig sinande idériakedom har hon stöttat mitt arbete från avhandlingsplanens embryo till färdig bok. Tack för ett gott samarbete!

Ett gemensamt tack till er som bidrar till att göra Litteraturvetenskapliga institutionen i Göteborg till ett bra ställe för vetenskapligt och socialt utbyte, särskilt alla goda kolleger och kära vänner i "korridoren". Jag vill också skänka ett varmt tack till deltagarna i avhandlingens slutventilering, som utöver mina handledare var: Sven Arne Bergmann, Tomas Forser, Anna Forssberg-Malm, Mats Malm, Lena Malmberg och Thomas Olsson. Stina Hansson bidrog också med nyttiga synpunkter på slutmanuset. Sven Arne Bergmann har med sin stora kännedom om avhandlingsområdet varit en både god och kritisk läsare och givit mig många träffande anmärkningar i marginalen. Han har också ställt upp med översättning av summary och abstract. Anna Forssberg-Malm har från min tid på grundkursen uppmuntrat mig att fortsätta och bidragit med viktiga synpunkter i avhandlingens slutskede. Det intresse som Louise Vinge och Vivi Edström visat mitt arbete har varit betydelsefullt. Tack också Ragnar Ramström i Selma Lagerlöf-sällskapet för generösa bokgåvor. Under den sista hektiska tiden hjälpte Jeanette Andersson, Åsa Arping, Birgitta Johansson, Anna Nordenstam, Malin Ullgren, Anders Wentzel och Olle Widhe till med korrekturläsning. Stort tack till er alla! Och inte minst: tack familjen, som ställt upp när arbetet ibland tagit mer tid och ork i anspråk än planerat.

Under höstterminen 2000 var jag som STINT-stipendiat gäst på Institut for Nordisk Filologi vid Köpenhamns universitet och fick även möjlighet att delta i ph.d.-seminariet på Institut for Litteraturvidenskab. Tack Pil Dahlerup och Frederik Tygstrup för vänligt mottagande och god inspiration under denna tid. Övriga fonder och stiftelser som frikostigt har bidragit till anslag för datorköp, resor och forskningstid är: Helge Ax:son Johnsons stiftelse, Stiftelsen Wilhelm och Martina Lundgrens vetenskapsfond, Stiftelsen Kjellbergska flickskolans donationer samt Karl och Betty Warburgs fond. Avhandlingen är tryckt med bidrag från Letterstedtska föreningen och Åke Wibergs stiftelse.

”en ny skalds röst”

Inledning

Anomali, atavism eller avantgardism?

”Selma Lagerlöf är den mest underbara litterära anomali jag vet.” Så skrev Oscar Levertin i sitt beundrande porträtt i *Svenska gestalter*. Denna uppfattning av författaren har fått stor genomslagskraft. Selma Lagerlöf har kommit att betraktas som ett undantag i den svenska litteraturhistorien, *Gösta Berlings saga* som ett udda fenomen i sin litterära samtid. Levertin fortsätter sin essä: ”Det man trodde för evigt åldradt, har hon förnyat, det man trodde för längesedan öfverlevadt och graflagdt, har hon gifvit en återuppståndelse, som gripit allas hjärtan.”¹ Levertin beskriver alltså ett aktivt förhållande till en tradition, som används och återupplivas. Kanske är det denna uppväckelse av det litterära arvet som är orsaken till att Selma Lagerlöf länge uppfattats som traditionalist snarare än förnyare. Särskilt *Gösta Berlings saga* framstår som en text som pekar bakåt och framåt samtidigt. Levertin utnämnde också Lagerlöfs debut till ”det första verket efter Heidenstamsk-Levertinsk estetik”.² *Gösta Berlings saga* är, i Levertins beskrivning, inte ett verk på tröskeln mellan det åttital som höll på att klinga av och det nittital som knappast ännu tagit vid, utan en text som redan befann sig i den nya estetiken. Som kritikern Helena Nyblom uttryckte det, så hörde man i Lagerlöfs debut ”en ny skalds röst”.³

Levertins essä kom ut i början av 1900-talet. Följande omdöme, som också blivit mycket uppmärksammat, hör hemma mot slutet av seklet:

Selma Lagerlöf är ett unikum i vår litteratur. Hon har inte förnyat vårt språk, ej vår människokunskap, ej heller har hon lyckats använda dikten som instrument för idédebatt. Hon är en atavism, en lysande relik från berättarkonstens äldsta tider. Att göra henne medveten och modern är att förne-

ka hennes unika originalitet. I sina bästa verk utvecklar hon en episk urkraft, som borde garantera deras liv så länge svenska språket består.

Detta är Sven Delblancs beskrivning av Selma Lagerlöf i *Den svenska litteraturen*.⁴ Till skillnad från Levertin, som alltså tecknar bilden av Selma Lagerlöf som en frontfigur vid tiden för debuten, hör författaren enligt Delblanc hemma på ett annat stadium i berättarkonstens utveckling. Att betrakta Lagerlöf som medveten och modern är för honom inte möjligt om man samtidigt vill erkänna hennes originalitet; den episka urkraften kan inte vara produkten av estetiska överväganden. Man ska inte underskatta den positiva värdering som Delblanc lägger i det atavistiska. Samtidigt riskerar "ursprungligheten" att göra författarens dialog med sin samtid svårupptäckt. Levertins bild av Lagerlöfs bidrag till den svenska romankonsten tycks idag betydligt mer framsynt än Delblancs långa rad av negationer.⁵ *Gösta Berlings saga* är "ett datum i den svenska diktens historia", skriver Levertin. Anomalin hos Lagerlöf framstår i det perspektivet som något avantgardistiskt snarare än atavistiskt.⁶

Man kan förstås invända mot den avintellektualiserande syn som både Levertin och Delblanc ger uttryck för, liksom mot sättet att identifiera författaren med texten – det är inte hennes verk som beskrivs som en anomaly eller atavism, utan hon själv. Dessa uppfattningar av Lagerlöfs författarskap kan kritiseras, men inte avfärdas. Stridsfrågan är om Lagerlöfs prosa är enkel och naiv med rötterna i en muntlig tradition eller komplex och modern. Forskningen har ägnat mycket kraft åt att argumentera för Lagerlöfs konstnärliga medvetenhet. Att göra upp med de sällsynt livskraftiga myterna kring författarskapet har varit en nödvändig uppgift. Samtidigt kan man fråga sig om motsättningen mellan bilden av Lagerlöf som traditionalist och bilden av henne som en modern författare är giltig. Denna fortfarande olösta spänning i förståelsen av Lagerlöfs debutroman ger utrymme för nya läsningar av den. Det nya som Lagerlöf tillförde svensk litteratur med *Gösta Berlings saga* kanske bäst kan beskrivas som Levertin gör det – traditionen används i syfte att skapa en ny sorts prosa, ett annat slag av berättarkonst. Det är den jag här avser att utforska.

Gösta Berlings saga i kritiken

Mot slutet av augusti innehöll *Idun* en notis om att något mer än tjugu tävlingsskrifter hade inkommit till redaktionen, men att ett par av dessa voro så förvirrat skrivna, att de inte kunde medräknas.

Då uppgav hon att vänta mer på utgången. Nog visste hon vad det var för en novell, som var så förvirrad, att den inte kunde medräknas.

Så skriver Selma Lagerlöf i sin egen berättelse om tillkomsten av *Gösta Berlings saga*.⁷ Hon hade skickat in fem kapitel av det som senare blev romanen *Gösta Berlings saga* till en novelltävling i tidskriften *Idun*. Det man därifrån sedan hade meddelat var att man delat in tävlingsbidragen i två grupper: skrifter som bedömdes som seriösa tävlingsbidrag (noveller) samt skisser och berättelser av mindre omfång. ”Två ’tävlingsskrifter’ af mera ’kuriöst’ innehåll ha vi ej kunnat inrubicera under någon af grupperna”, skrev man dessutom.⁸ Det var alltså där Lagerlöf förmodade att hon placerats. Varken ”novell” eller ”skiss” eller ”berättelse”, utan något så avvikande att man inte kunnat rubricera det. Det var kanske en förmodan sprungen ur en viss självinsikt. För när tävlingsresultatet presenterades var det som något, i positiv bemärkelse, mycket egenartat. Det ’underliga’ kom också att bli ledmotivet i kritiken.

Men vad var det som gjorde att debuten uppfattades som så annorlunda? För att ringa in den anomali som Levertin hyllade är en blick på romanens mottagande givande.⁹ Där kan två motpoler urskiljas: å ena sidan den moderna realistiska romanen, å andra sidan det sagoaktiga eller romantiska. Texten bedömdes enligt en realismnorm som den inte kunde leva upp till. Men samtidigt kunde avvikelsen värderas positivt. Hellen Lindgren inleder sin recension i *Aftonbladet* med en utblick över den samtida prosan – ”denna korrekta, eleganta författaradvokatyr, så världserfaren och så kallt indignerad”. Där 1880-talets prosa uppfattas som allför välpolerad, förutsägbar och långtråkig, kommer Selma Lagerlöf med ett helt annat slags stil och stoff. Visserligen är det verkligheten som beskrivs, menar Lindgren, men med en helt annan blick, inte nyktert realistiskt uppfattad utan ”så som barnet och fantasimenniskan se verkligheten med gåtor öfveralt, med möjligheter utöfver hvardagslifvets”.¹⁰ *Gösta Berlings saga* erbjuder alltså ett annat sätt att se på världen. Denna annorlunda perception och förmedling av världen förknippas hos Lindgren med något naivt eller ursprungligt (”bar-

net” eller ”fantasimenniskan”). Ett återvändande till berättarkonstens passerade stadier frammanas i *Nya Dagligt Allehanda*, där recensionen innehåller en utläggning om den ”litterära evolutionsteori”, som slås i stycken av detta verk:

I en tid, då Strindbergsk naturalism och Ibsensk problemdiktning söka skjuta fram de litterära förposterna så nära som möjligt till gränsen för det låga eller obegripliga, då är det rätt egendomligt att se en debuterande författarinna slå in på romantiken, en riktning, som för längesedan förts så långt, att man trodde der ingenting annat återstå än – öfverdrifter och bombasterier [- - -].¹¹

Romanen utmärker sig alltså genom att vara både traditionell och originell, men också genom blandningen av realism och romantik som, på gott och ont, gör den så egenartad. ”Bokens realistiska element och dess fantastiska ligga oftast osmälta bredvid hvarandra”, skriver Karl Warburg i *Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning*. Han ser det mer som ett problem än en tillgång och bekymras av att kavaljersgestalterna, ”desse hyperromantiske riddare af Ekeby”, inte hör hemma i den historiska tid och miljö där de placerats.¹² Medan Warburg främst klagar på bristande realism, vänder sig Wirsén mot den falska romantiken. Han accepterar att romanen inte gör anspråk på att skildra verkligheten, men finner den ändå för osannolik, överdriven och svulstig. Han avslutar med en uppräknings av litterära storheter som Lagerlöf *inte* platsar bland:

För den, som i likhet med undertecknad, beundrar Dickens såväl som Homer, Goethe och Jean Paul, Leopold och Atterbom, Tennyson och Burns, Sully-Prudhomme och Cherbuliez, är det icke svårt att tjusas af det vackra, som kan finnas i vidt skilda diktformer. Men med *en* sak kunna vi ej förlika oss, nämligen med det förkonstlade, det tillgjordt djupsinniga, det slags svärmeri, som rör sig med anspråksfulla fraser. Romantiken har sina skönheter, men icke *denna* romantik. Den trohjärtade sagan är oss kär, men icke denna saga. Den djupa känsla, som en äkta mystik bjuder, har en utsäglig vederqvickelse, en hemlighetsfull frid, men icke denna grumliga mystik. *Abusus optimi pessimus.*

Wirséns argument går ut på att det inte spelar någon roll med vilken diktform man jämför *Gösta Berlings saga*, den är ändå bristfällig på grund av sin stilistiska förkonstling. Vilket eller vilka litterära idiom Lagerlöf än

använt sig av, så använder hon dem fel. Romantiken i *Gösta Berlings saga* är tydligen igenkännlig som romantik, men det är en oren romantik som för Wirsén klingar falskt.¹³ Trots sin oförsonliga hållning ger Wirsén en välfunnen formulering av Lagerlöfs estetiska metod, även om den i hans ögon ser ut som en oförmåga. Han har uppfattat att Lagerlöf lånar olika litterära konventioner, som hon i sitt återbruk överdriver och renodlar i en mer extrem form, så att stilen framstår just som stil och inte som ett naturaliserat framställningssätt. Det är detta som Wirsén istället uppfattar som ett missbruk: *Abusus optimi pessimus* – missbruk av det bästa är det sämsta.

Den realismnorm som romanen bedömdes mot förde också med sig krav på trovärdig psykologi.¹⁴ Även om meningarna gick isär om hur Lagerlöf lyckats i det avseendet, hade man med få undantag samma utgångspunkt för värderingen. Men Hans Emil Larsson upptäcker i sin recension av presentupplagan en annan metod för karaktärsskildring:

Hvarje drag hos dem kommer fram i en situation, och hvarje ny sådan fögar till ett nytt drag eller ställer i klaraste belysning fram ett sådant som vi sett förut, visar det från en ny sida. Och alla smälta de hop till en hel bild af fylligaste slag.¹⁵

Det situationscentrerade framställningssättet medför alltså en perspektivrik gestaltning av karaktärerna som, om än med andra medel, ger en trovärdig psykologi enligt Larsson. I den senare recensionen av romanen klagar han på att det finns motsägelser och luckor i de mest vältecknade karaktärerna, medan somliga ”kännetecknas af ett stående epitet och endast af detta”. Romanens gestalter är av ett annorlunda slag, impulsstyrda och oförmögna till den moderna människans reflexion och analys, som i den ryska litteraturen. Ändå är de ”konsequenta i alla deras inkonsekvenser”.¹⁶ Larssons formuleringar tyder på att denna okonventionella karaktärsskildring ropar på ett försvar mot den realistiska romannormens krav. Hellen Lindgren kommer undan detta predikament genom att betrakta gestalterna som exempel på en främmande människotyp, olik de moderna ”kulturmenniskorna”, och inte möjliga att bedöma på samma sätt.¹⁷ Mest positiv är Helena Nyblom i *Svensk Tidskrift*, som förlägger karaktärsskildringens styrka i dess motsägelsefullhet – det är konflikterna inom

gestalterna som gör dem levande.¹⁸ Warburg menar däremot att ”De personer förf:n framför äro i det hela mera *marionetter* [- -] än *människor*”. Han kritiserar också karaktärernas hastiga omvandlingar, som när Gösta i upplösningen blir ett moraliskt föredöme och Brobyprästen plötsligt grips av ånger.¹⁹ Kritiken återkommer i Georg Nordensvans dom över karaktärsskildringen:

[- -] en grotesk samling af herrar och damer, som alltid följa ögonblickets nyck, som ej veta hvad det vill säga att tänka innan man handlar och för hvilka konsekvens är ett helt och hållet okänt ord.

När man läser dessa historier, får man aldrig fråga *hvarför*, aldrig söka motivering för personernas handlingssätt.²⁰

Recensenterna iakttar alltså samma drag, även om de har olika åsikter om hur dessa ska värderas. För Nyblom och Larsson är gestalternas motsägelsefullhet helt följdriktig, medan Nordensvan inte tolererar någon oförutsägbarhet, utan kräver ett orsakssammanhang.

De mest samstämmiga omdömena rörde kompositionen. Kraven på att berättelsen måste ha en början och ett slut och begränsa sig till ett ämne eller en huvudtanke genom att skildra ett fåtal personer, visar att realismnormen fortfarande hade stort genomslag, kanske i synnerhet i fråga om kompositionen. Det är en logiskt och kronologiskt sammanhängande handling med en person i centrum, som kritikerna önskar, enligt den borgerliga bildningsromanens mönster. Om man i viss mån kunde ursäktas den episodiska kompositionen i presentupplagan, blev domen över *Gösta Berlings saga* desto hårdare, som här hos Warburg:

Kompositionen är lika springande, lika underligt osammanhängande som i fragmenten. Men hvad som där kunde ursäktas just af att det var ”fragment”, det blir i ett arbete af den vidlyftighet, som det här föreliggande, rent outhärdligt.²¹

Det är alltså som *roman* kompositionen får underkänt. Avvikelsen från romannormen tycks ligga i verkets mångfald. Det är för många personer och för många händelser som skildras och det finns ingen hierarkisk ordning som sätter vissa gestalter i förgrunden och andra i bakgrunden. Huvudpersonen är inte alltid huvudperson och en sammanhängande utvecklingshistoria saknas. Invändningar i stil med Warburgs är vanliga i

mottagandet av *Gösta Berlings saga*, även om få är så utförliga i beskrivningen av bristerna.²²

Vidare finns det ett antal recensenter som invänder mot kompositionen, men som ändå är öppna för att läsa utanför den realismnorm som Warburg tillämpar så hårt. I *Nya Dagligt Allehanda* konstateras att romanen visserligen kommer till korta om man läser enligt den ”akademiskt-estetiska läran om enheten”, men eftersom författaren uppenbarligen inte har brytt sig om den bör inte heller recensenten göra det.²³ Hans Emil Larsson menar att det finns en enhet, om än inte den vanliga. Den ligger inte i huvudpersonens utveckling och inte i en sammanhållen huvudhandling. ”De skilda handlingarne tyckas hvar för sig vara af lika betydelse. Men de peka i grunden alla åt samma håll och åskådliggöra samma hufvudtanke.”²⁴ Larsson menar alltså att det finns en tematisk enhet som binder samma de disparata händelserna och de många karaktärerna. En annan recensent formulerar den centrala tematiken så här: ”historien om hur det sjelfsvåldiga, bortskämda lyckobarnet Gösta så småningom förädlas och luttras af kärleken till en ädel qvinna.”²⁵ Men samtidigt är denna huvudhandling dåligt genomförd, eftersom den störs av alla bimotoiv. Helena Nyblom tycker tvärtom att det är omöjligt att tala om en samlande idé, eftersom den snarare uttrycker ”en stor rikedom af inre och yttre erfarenheter”. Det är inte en, utan många historier, och därför är titeln olyckligt vald. Boken bör betraktas som en samling berättelser och som sådan kan den inte uppfylla kraven på en romankomposition.²⁶ Även Sigrid Leijonhufvud menar att boken inte är en roman i vanlig bemärkelse, utan en samling berättelser: ”Men har man väl upphört att döma denna bok efter den helgjutna romanens måttstock, läser man en för en af dess många förtjusande episoder så, som man läser en fin novelett eller en gripande dikt – ja, då tror jag de skola vara få, som ej ryckas med.”²⁷ Hur kompositionen bedöms är således helt och hållet en fråga om läsart, där somliga recensenter är mer benägna att anlägga en alternativ sådan och inte automatiskt bedöma verket efter en på förhand antagen genreinplacering. Därmed kunde det som av många betraktades som textens brister framstå som förtjänster.²⁸

Denna utblick över romanens mottagande visar att de synsätt som Levertin och Delblanc senare gör sig till talesmän för finns uttryckta redan i de första kommentarerna. *Gösta Berlings saga* som anomali, det vill säga

avvikelse från en given norm, är ju den röda tråden. Det atavistiska är också formulerat, till exempel i föreställningen om att Lagerlöf återgår till ett passerat skede i den litterära evolutionen. Men frågan är om dessa kritiker inte också beskriver ett slags avantgardism. Somliga ganska explicit genom att betona det innovativa i romanens framställningssätt, andra indirekt genom att beskriva dess misslyckanden: de oklara gränserna mellan fantasi och verklighet, den stilistiska orenheten, den uppbrutna kompositionen. Kritikens omdömen har av forskningen bemötts med argument för textens enhet, genomtänkta komposition och stilistiska medvetenhet. Man har arbetat för att radera ut sagostämpeln och föreställningen om det naiva berättandet, eftersom dessa uppfattningar kommit att överföras från fiktionen till författaren – Selma Lagerlöf har gjorts till en naiv sagoberätterska. Men denna olyckliga effekt av de första kommentarerna kring *Gösta Berlings saga* innebär inte att de efterhängsna idéerna om sagoberättande, naivitet och ursprunglighet helt och hållet bör förkastas. Själv anser jag att Hellen Lindgrens karaktäristik stämmer bra: *Gösta Berlings saga* är, åtminstone delvis, berättad ur ”barnets” eller ”fantasimenniskans” perspektiv.²⁹ Det innebär däremot inte att Selma Lagerlöf som författare är barnsligt fantasifull, utan att det naiva och fantastiska ingår i romanens repertoar av berättarkonventioner.

Ledmotiven i kritiken kan sammanfattas i brytningen mellan en modern och en traditionell estetik, bristen på psykologisk realism i personskildringen samt den episodiska kompositionen. Dessa tre punkter sammanfattar hur romanen ansågs frångå de realistiska konventionerna. Därför kommer jag också att utgå ifrån dem i analyserna av romantexten, i syfte att utreda hur romanen förhöll sig till traditionen och till sin samtid.

Gösta Berlings saga i forskningen

Under det dryga sekel som passerat sedan debutromanen utkom har Lagerlöfforskningen växt till en närmast oöverskådlig omfattning.³⁰ En stor del av den har haft karaktären av uppgörelser med Lagerlöfs samtida kommentatorer. Oscar Levertins bild av Lagerlöf har till exempel med tiden blivit grundligt kritiserad.³¹ 1950-talets och det tidiga 1960-talets forskning svarade för en utförlig kartläggning av det idé- och litteraturhistoriska

sammanhanget.³² Dessa komparativa studier har effektivt kunnat vederlägga bilden av Lagerlöf som en provinsiell sagoberätterska genom att placera författarskapet i en relevant kontext. Av de många omfångs- och informationsrika forskningsbidragen från denna tid är några särskilt inriktade på debutromanen. Erland Lagerroths avhandling *Landskap och natur i Gösta Berlings saga och Nils Holgersson* (1959) bidrar med nya perspektiv på romanens estetiska utformning genom att belysa landskapets och naturens betydelse för karaktärsskildring och komposition.³³ I Vivi Edströms lärda och perspektivrika *Livets stigar* (1960) renodlas textanalysen i en mycket utförlig läsning av romanen, både tematiskt och berättartekniskt.³⁴ Jag vill även nämna Gunnel Weidels *Helgon och gengångare* (1964), som diskuterar genre och gestaltad livssyn mot en idéhistorisk bakgrund och därför är intressant för min studie, även om avhandlingen inte huvudsakligen ägnas åt *Gösta Berlings saga*.³⁵

Genom dessa tidiga studier är en stor del av grundforskningen på området täckt. Senare har forskningen huvudsakligen bestått av belysningar av specifika aspekter av författarskapet, som till exempel i Elsa Olson-Buckners *The Epic Tradition in Gösta Berlings saga* och i Vivi Edströms senare bok, *Selma Lagerlöfs litterära profil* (1986).³⁶ En ny fas i forskningen inleddes av Birgitta Holm, som med *Selma Lagerlöf och ursprungets roman* (1984) förnyade synen på författarskapet. ”Med Levertins hjälp kan Lagerlöf-forskningen delas upp i två stora perioder”, skriver Birgitta Holm. ”En där Levertins ’anomali’ är en självklarhet och en utgångspunkt. Och en där upproret mot Levertin blir styrande, ’anomalin’ blir något av ett tabu.”³⁷ Birgitta Holm vill själv återgå till anomalin och dess ”lockande problem” och ge det ”ursprungliga” hos Lagerlöf en ny innebörd som inte utesluter litterär medvetenhet och som inte är detsamma som naivitet.³⁸ Birgitta Holms framställningssätt i denna studie är inte det konventionellt vetenskapliga, men den måste ändå tillsammans med Edströms viktiga bidrag betraktas som grundläggande för min avhandling. Genom att lyfta fram debutromanen som en djuppsykologisk, ironisk och mångtydig skrift framträder den som en förelöpare till modernismen. Holm betonar dessutom den könskritiska och filosofiska aspekten av författarskapet, bland annat genom att betrakta det mot bakgrund av Nietzsches estetik.³⁹

Dessa perspektiv vidareförs senare av Henrik Wivel i *Snödrottningen* (1990).⁴⁰ Holms och Wivels studier har det gemensamt att de gör skapandets problematik till sitt centrala undersökningsområde. Ur ett psykoanalytiskt perspektiv utforskar Birgitta Holm inspirationen och ursprunget till Lagerlöfs berättarkonst. Henrik Wivels syfte är att psykologiskt och biografiskt belysa drivkraften bakom författarskapet. Deras studier får därmed mycket olika karaktär, trots att Wivel ansluter sig till Holms syn på Lagerlöfs prosa som könskritisk och modernistiskt nydanande. Wivels spekulativa huvudtes – att Lagerlöfs skapande bottnar i en förnekelse av kärleken och livet – har inte fått gehör i senare forskning, men hans bok tillför ändå goda observationer vad gäller *Gösta Berlings saga*. Han formulerar mer explicit än tidigare kavaljerernas kaosregim som en gestaltning av ett modernt samhälle där den borgerliga familjen löses upp, patriarkerna faller och Gud dör.

På senare år har ett förnyat intresse för Lagerlöfs berättarkonst blivit märkbart. Förutom de filmatiseringar, nyutgåvor och artiklar som kom under 90-talet, har också ett par nya litteraturvetenskapliga avhandlingar utkommit.⁴¹ Lisbeth Stenbergs *En genialisk lek* (2001) anknyter till den tidigare forskningens strävan att teckna en biografisk bakgrund och ett idé- och litteraturhistoriskt sammanhang, men med ambitionen att förändra den gängse bilden.⁴² Hon sätter Lagerlöfs liv och verk i relation till tidens borgerliga kvinnoliv och kvinnorörelse, samt läser bland annat *Gösta Berlings saga* mot bakgrund av en tradition av feministiskt idealistiskt skrivande, framför allt representerat i en sentimental romantradition. Stenbergs dubbla fokus på estetik och könskritik är angeläget och hennes detaljerade utblick över det kritiska och ideologiska samtalet vid tiden för debuten är värdefull för denna studie. Men min syn på romanens etiska perspektiv avviker från Stenbergs, vilket jag återkommer till senare. En gemensam utgångspunkt är däremot att Lagerlöf som kvinnlig författare utvecklade strategier för att överskrida könskonventioner och estetiska normer. Stenbergs avhandling kompletterar väsentligt bilden av författarskapet, inte minst genom sitt pionjärbete om Lagerlöfs produktion före debuten.

I Maria Karlssons *Känslans röst* (2002) placeras *Gösta Berlings saga* utanför avhandlingens kronologiska disposition som den sista, sammanfattande romananalysen.⁴³ Maria Karlsson följer ett melodramatiskt spår genom

författarskapet, vilket tidigare endast kommenterats i förbigående eller avfärdats som ett inslag av sämre litterär kvalitet. Genom sin analys av det melodramatiska ger hon det sceniska, teatrala och icke-realistiska som finns i Lagerlöfs romaner, och inte minst i *Gösta Berlings saga*, en systematisk belysning. Det melodramatiska diskuteras också i relation till moderniteten och Karlsson kommer i detta avseende med viktiga iakttagelser. Hon skriver att kavaljererna representerar det som inte värderas i det instrumentella, borgerliga samhället och att deras uppror därför kan ses som ett framhårdande i att livsglädjen, fantasin, drömmen och konsten måste få ha en funktion även i det moderniserade samhället. Hon framhåller också romanen som tidstypisk för *fin-de-siècle*-prosan i dess upptagenhet av döden, dess civilisationskritik och verklighetsflykt, vilket är en viktig observation för denna studie.⁴⁴

Ett betydelsefullt bidrag till en förändrad bild av Lagerlöfs liv och verk finns i Vivi Edströms *Livets vågspel* (2002), den första biografien efter Elin Wägners från 1942.⁴⁵ Där framstår Selma Lagerlöf som en konstnärligt och politiskt utmanande författare, som samtidigt var medveten om kulturetablissemangets spelregler. Edström framhåller den feministiska udden och det estetiska nyskapandet i Lagerlöfs texter. Även Stenberg och Karlsson argumenterar för det. Stenberg framhåller Lagerlöf som kritiker av heteronormativa och sexistiska begränsningar och Karlsson beskriver Lagerlöf som en prosakonstens förnyare genom en melodramatisk/ expressionistisk estetik som pekar mot modernismen. Man kan säga att båda dessa studier i någon mening är sysselsatta med frågor kring etik och estetik. Karlsson fokuserar på sambandet mellan fiktionens estetiska utformning och dess föreställningsvärld och Stenberg diskuterar den ”demokratiska estetik” som hon menar präglar Lagerlöfs berättande. Jag vill gå vidare med den diskussion av gränssnittet mellan etik och estetik som inte är huvudsyftet i någon av dessa studier, men som ändå berörs.

Frågeställning och disposition

I denna introduktion har jag skisserat avhandlingens huvudsakliga inriktning mot bakgrund av den etablerade bilden av *Gösta Berlings saga* i kritiken och forskningen. Som framgått av genomgången av romanens mot-

tagande, markerade *Gösta Berlings saga* något nytt i den svenska roman-konsten.⁴⁶ Detta har även betonats av forskningen – ”om någonsin ett svenskt diktverk inneburit ett paradigmskifte, så är det *Gösta Berlings saga*”, skriver Vivi Edström.⁴⁷ Denna avhandling ägnas enbart åt Lagerlöfs debutroman och är således ingen författarskapsstudie. Varför är det då viktigt att läsa om denna omskrivna roman? Avgränsningen motiveras av romanens ställning i sin samtid och i litteraturhistorien: att den betraktats som avvikande eller originell uppfordrar till en utredning av dess relation till samtidens filosofiska och estetiska strömningar. Dess omtvistade status i litteraturhistorieskrivningen gör den dessutom till en intressant utgångspunkt för en diskussion om *läsning*. Romanen har inbjudit till många olika läsarter, dikterade av samtida smak, könsbestämda förväntningar eller specifika estetiska och ideologiska perspektiv, vilket den översiktliga exposén över kritik och forskning vittnade om. Målet med min läsning av *Gösta Berlings saga* är inte i första hand att revidera en felaktig bild av romanen eller att ge ett motbud mot en etablerad förståelse av den. Det är istället att frigöra textens meningspotentialitet genom att flytta uppmärksamheten från vad som berättas till berättandets förutsättningar: hur texten kommunicerar med läsaren genom berättelsens utformning och berättarens förhållningssätt. Syftet med denna studie är att undersöka textens etiska anspråk och förutsättningar, samt att belysa dess sätt att engagera läsaren.⁴⁸ Även på fiktionsplanet studeras förhållandet mellan etik och estetik, som en konflikt mellan två konkurrerande livshållningar. En hypotes som provas är att den samhällsomvälvning som fiktionsberättelsen beskriver samtidigt gestaltar modernitetens existentiella och sociala problem, särskilt kärlekens förändrade villkor. Utifrån denna hypotes ställs avhandlingens ena huvudfråga: vilka verklighetsuppfattningar och existentiella livsvillkor följer enligt romanen ur modernitetens värdeförlust? Den andra huvudfrågan berör romanens estetiska utformning: hur kommunicerar författaren med läsaren genom val av komposition, berättarroll, stil och intertexter?

Frågorna kommer att konkretiseras i kapitel 1, där jag också redogör för de teoretiska och metodiska förutsättningarna. Analysen av förbindelserna med Heidenstam och nittitalets estetik, dekadensen och de nietscheanska strömningarna i kapitel 2, lyfter fram romanens estetiska

livsförståelse och visar hur Lagerlöf bröt med könsbestämda läsarförväntningar. I kapitel 3 visas att den episodiska kompositionen kan betraktas som en estetisk nysatsning i kraft av sin distansering från tidens realism-norm. Berättelsens dramatiska omkastningar motsvarar fiktionsvärldens osäkrade livsvillkor samt fyller en kommunikativ funktion gentemot läsaren. Berättarinstansens egen inriktning på kommunikation med läsaren och inlevelse i fiktionsgestalternas tankevärld undersöks i kapitel 4. Där påvisas en läsartillvändhet som uppstår genom en kombination av å ena sidan muntliga konventioner, där läsaren behandlas som en lyssnare tillgänglig för direkt tilltal, och å andra sidan moderna, skriftliga grepp som minskar avståndet mellan berättare och karaktärer. En spänning uppstår därvid mellan ett skrivsätt som associeras med både tradition och kvinnlighet och en modern, tekniskt medveten berättarteknik.

Romanens moderniseringstema undersöks i kapitel 5, främst via dialogen med två i samtiden kanoniserade texter – Goethes *Faust* och Germaine de Staëls *Corinne*. *Gösta Berlings saga* vidareför dessa texters diskussion om mannens och kvinnans plats i moderniteten i relation till utrymmet för frihet, kunskap och individuella behov. I samband med problematiseringen av romanens upplösning i kapitel 6 behandlas den allt tydligare motsättningen mellan en estetisk livshållning, relaterad till Nietzsche och Kierkegaard, och en etisk, besläktad både med en lutheransk kallelsetanke och med sekelslutets moraliska utopier. Avhandlingen utmynnar i en diskussion av texten som etiskt möte, både mellan fiktionens karaktärer och mellan läsare och text.

1. Romanen, estetiken och etiken

Utgångspunkter

Modernitetens saga

I *Nordisk kvinnolitteraturhistoria* beskrivs Lagerlöfs debut som startskottet för 1900-talets modernistiska litteratur: ”i *Gösta Berlings saga* händer det något som – äntligen – frigör berättelsen från den klassiska realismens konventioner.”¹ ”Min roman, kära tante, är historien om en stor omhjälfning”, skrev Selma Lagerlöf till Sophie Adlersparre under arbetet med *Gösta Berlings saga*.² Omvälvningen utlöses av kavaljererna, romanens fria esteter och anti-borgerliga hjältar. De går i bräsch för den dramatiska utvecklingen under kavaljersåret – Gud förnekas, äktenskap bryts och patriarker faller. Samhällsnyttan ersätts med esteticism och känslökult. Lustens anarki bryter upp samhällets hierarkier.³ I det perspektivet handlar romanen om brytningar mellan ett gammalt och ett nytt samhälle och markerar också en brytning mellan gamla och nya litterära former. Trots att romanen utspelar sig på 1820-talet har den många beröringspunkter med sekelslutets modernitet och med den nya estetik som lanserades på 1890-talet. 1891 hade Verner von Heidenstam och Oscar Levertin berett vägen för det nya estetiska programmet. Man rörde sig från problemdiktningen till ett ideal som förenade ”inbillningskraft, skönhetssinne och käck, drastisk realism”, som Heidenstam uttryckte det i *Renässans*.⁴ Nittitalismen utformades alltså delvis som en reaktion mot den modernitet som i naturalistisk detaljrikedom avtecknats under det föregående decenniet, vilket tog sig uttryck i nostalgi och traditionsmedvetenhet.

Sekelslutets samhälle präglades som bekant av stora förändringar, ett uppbrott från 1800-talets fasta värdegemenskap med sekularisering, urbanisering och kvinnoemancipation. Att moral- och sedlighetsfrågor så flitigt debatterades var ett tecken på att varken den kristna moralen eller

den patriarkaliska samhällsordningen längre fungerade som överordnade instanser. Det är i ljuset av dessa strömningar i tiden man bör betrakta känslan av desorientering och instabilitet – den revolt mot samhällets och Guds lagar – som *Gösta Berlings saga* framställer. Som tidigare framgått uppfattar jag romanens ”omhävlfning” i termer av modernitet. Begreppet används både med en historisk och en filosofisk syftning: socialhistoriskt betecknar det en *modernisering av samhället*, till exempel i form av industrialisering av produktionen, vetenskapliga framsteg och urbanisering; filosofiskt betecknar det en övergång från det traditionella samhället som styrs av tron på Gud till en modern sekulariserad värld som ger utrymme för en *individualiserad och självmedveten subjektivitet*.⁵ Kavaljerernas estetiska livshållning kan betraktas som en reaktion på moderniseringen. De står för en *estetisering* av verkligheten, som också har sin motsvarighet i berättarens förhållande till fiktionsvärlden. I det följande kommer jag att i tur och ordning fördjupa dessa tre aspekter.

Moderniseringen av samhället

I *Gösta Berlings saga* finns så gott som ingenting av den konkreta behandling av modernitetens samhällsförändringar som man exempelvis kan finna i *Röda rummet* och i en stor del av 1880-talets prosa. Kanske är den modernitet som skildras i *Gösta Berling saga* mindre synlig, dels för att fiktionen inte utspelas i samtiden, dels för att den är förlagd långt från staden, som ju blev modernitetens typiska spelplats. Trots att romanen utspelar sig på 1820-talet har den många beröringspunkter med sekelslutets samhällsförändringar. Gunnar Brandell har betonat den konkreta historiska bakgrunden till revolutionen i *Gösta Berlings saga*. Han tar fasta på Lagerlöfs eget uttalande att ”Händelserna i Gösta B äro ej framflyttade i tiden utan tvärtom” och läser i enlighet med detta romanens revolution som en tillbakaflyttad skildring av en modernitetsproblematik. Han skriver att Värmland under Lagerlöfs uppväxttid ”blev ett experimentalfält för den framväxande moderna kapitalismen: hur varje enskild familjs öde var beroende av okända och avlägsna makter, handelshusen i Göteborg och London, världsmarknadspriserna, bankerna i Stockholm”.⁶ Kavaljerernas njutningsliv kan betraktas som ett uppror mot den kapitalistiska exploa-

teringen och nyttotänkandet, men samtidigt också som en motrörelse mot bondesamhällets stabilitet och tradition. 1820-talets gamla bruksortsmiljö blir på så sätt en figur för det moderna industrisamhället. Om reaktionen på 'det moderna' i det moderna genombrottet huvudsakligen bestod i ett bejakande av stadskulturens modernisering (som i Strindbergs "Esplanadsystemet") eller en landsbygdsnostalgi (som hos Karlfeldt), så är reaktionen en annan i *Gösta Berlings saga*. Liksom i Frödings "Den gamla goda tiden" formuleras en kritik mot det gamla brukssamhällets exploatering av människor och natur, med den skillnaden att Lagerlöf använder den gamla tiden för att säga något om den nya tiden.⁷ Frödings dikt beskriver hur människorna underkastats produktionen, men hos Lagerlöf gör de uppror: medan smederna slavar i ässjornas hetta hos Fröding, låter Lagerlöf kavaljererna använda dem till att grilla kyckling.

I bejakelsen av det onyttiga, destruktiva och irrationella leder alltså kavaljererna ett uppror mot samhällets moderniserings- och rationaliseringsprocess. Max Weber har med begreppet *Entzauberung*, "avförtrollning", beskrivit hur den gamla tidens magiska sätt att förklara världen och rättfärdiga mänskliga handlingar (till exempel genom vidskepelse och ödesstro) i moderniteten förskjutits mot ett rationellt.⁸ Kavaljererna representerar en *förvildning* snarare än en civilisationsprocess, en förtrollning snarare än en avförtrollning. När de sluter sin pakt med djävulen och anklagar majorskan för att vara en häxa, ersätter de en rationell förståelse av världen med en magisk. Motrörelsen till moderniseringen sätts alltså igång av en samling *manliga* upprorsmakare, som skickar den *kvinnliga* representanten för ordning och materiell tillväxt i exil. Därför är den också intressant ur ett könsperspektiv. Deltar de kvinnliga gestalterna i revolten mot moderniseringen eller står de för rationalitet och modernisering i motsats till kavaljerernas förvildning och förtrollning?

Den självmedvetna subjektiviteten

Den förvildning av samhället som kavaljererna sätter igång innebär alltså en upplösning av samhällets institutioner och normer. Fiktionsvärlden försätts i det tillstånd av rörelse, förändring och oförutsägbarhet som brukar nämnas som karaktäristiskt för moderniteten.⁹ Det får naturligtvis

också konsekvenser för den enskilde individens livsvillkor. ”Att vara modern är att befinna sig i en miljö som utlovar äventyr, makt, glädje, växt, förvandling av oss själva och världen – och som samtidigt hotar att förstöra allt vi har, allt vi känner till, allt som vi är”, skriver Marshall Berman.¹⁰ Just så kan man säga att kavaljersåret skildras. Samhällets överordnade institutioner sätts ur spel och det är heller inte längre självklart att Gud eller ödet styr. Istället måste individen själv ta ansvar för sitt liv, eftersom den sociala ordningen – inte minst könsmaktordningen – inte längre bestämmer hur det skall utvecklas. Möjligheterna till individuell frigörelse kan samtidigt komma i konflikt med kollektivets behov. Det innebär att fiktionens gestalter försätts i situationer som kräver etiska överväganden och kunskapssökande. Rationaliteten står i detta sammanhang i kontrast till känslan som grundval för de medvetna livsvalen.

Estetik och esteticering

I en webersk formulering skriver Seyla Benhabib att modernitetens livsvillkor präglas av att en ’avförtrollning’ ägt rum, och att sanning, godhet och skönhet därmed inte längre har en enande funktion. Författaren kan emellertid svara med att förtrolla världen på nytt, genom en medveten viljeakt.¹¹ I *Gösta Berlings saga* blir kavaljererna bärare av möjligheten att på nytt göra världen magisk. De är var och en representanter för sin särskilda konst och utövar alla dessutom konsten att iscensätta livet som ett skönt, vilt och passionerat äventyr. Det estetiska för alltså vidare magins funktion som det som ger tillvaron en mening. Kavaljererna rättfärdigar sina handlingar med estetiska motiv och kommer därmed i ett problematiskt förhållande till det etiska uppvaknande som också gestaltas i romanen.

Kavaljerernas estetiserade bild av verkligheten står också i samklang med romanens estetik. Lagerlöfs intention var, som Vivi Edström visat, att ”bearbeta stoffet i poetisk riktning” och ge utrymme för skönhet och fantasi.¹² Som vi sett avvek *Gösta Berlings saga* från den verklighetsavbildande prosa som låg nära till hands för kritikerna att jämföra med. Skillnaden består till stor del i berättarens framträdande roll. Det ”jag” som berättar *Gösta Berlings saga* drar uppmärksamheten till sitt eget berättande genom per-

spektivväxlingar, personliga kommentarer och känsllosamma utgjutelser. Kontrasten mellan den förtrollade och avförtrollade verkligheten syns också i inställningen till fiktionsvärlden. Berättaren tillhör en annan, senare tid och betraktar det som utspelas ömsom med inlevelse i gestalternas magiska syn på världen, ömsom med en 'modern' distans.

Eros som livskänsla

Kärlek och sexualitet hade varit ledmotiv både hos manliga och kvinnliga författare tidigare under det moderna genombrottet, men då främst i ett socialt och institutionellt sammanhang, i form av debatt om äktenskap och sedlighetsfrågor. Man kan tala om en könskris i litteraturen, i Sverige kanske tydligast synlig hos Strindberg.¹³ *Gösta Berlings saga* kan i det avseendet också betraktas som tidstypisk, eftersom romanen gestaltar de stabila könspositionernas sönderfall och låter den borgerligt romantiska kärleksintrigen gå i bitar. Därmed är kärleksframställningen intressant både som ett traderat arv av romantiska konventioner och som ett uttryck för modernitetens könskris. *Gösta Berlings saga* skildrar framför allt den erotiska kärleken, även om denna så småningom konfronteras med idén om den oegennyttiga människokärleken. Eros är den "allherskande Gud", som styr över fiktionsvärlden och högstämt anropas av berättaren. Laglös och enväldig låter han människorna drabbas av kärlekens dårskap och får dem att överskrida de sociala normerna. Eros står därför också som en frihetens representant, en rebell som bidrar till samhällets förvildning.¹⁴ Men även om den erotiska kärleken hotar det civiliserade och respektabla bekräftas samtidigt de konventionella könspositionerna i den romantiska, heterosexuella kärleken.

Jag väljer att tala om Eros, i enlighet med romanens språkbruk, och jag använder det närmast synonymt med "livskänsla", som är Vivi Edströms formulering av fiktionens övergripande idé. Genom att belysa den erotiska kärleken kan också textens könskritiska aspekter friläggas. Jag utgår här från Audre Lordes inflytelserika essä om erotikens politiska potential. Hon formulerar Eros som en (kvinnlig) livskraft, som inte är begränsad till sexuell lust, utan betecknar våra önskningar, begär och vår förmåga till lycka. Det erotiska ger tillgång till en kunskap vi inte kan få på annat

sätt, eftersom denna 'livskänsla' överskrider uppdelningen mellan det känslomässiga och det politiska. Genom erotiken erfar vi våra behov och önskningar och kan därför ställa upp dem som medborgerliga rättigheter. Kunskapen om den egna förmågan till lycka leder till krav på ett liv där den kan förverkligas utan att underordnas äktenskapliga eller religiösa plikter. Det erotiska står därför i motsättning till det lojala, lydiga och fogliga.¹⁵ Lordes formulering av Eros står i samklang med dess funktion i romantexten. Kvinnornas erotiska upplevelser formuleras återkommande som ett uppvaknande som får dem att betrakta sig själva och sin plats i samhället i ett annat ljus. Den erotiska erfarenheten får också karaktären av frihetsprojekt i förhållande till den patriarkala ordningen.

Som begrepp har Eros använts både i feministisk epistemologi och etik. I båda fallen har man argumenterat mot rationalismens underkännande av känslor och privata relationer som betydelsefulla för etiska val och kunskapsmässiga bedömningar.¹⁶ I *Love's Knowledge* (1990) försvarar Martha Nussbaum känslornas kognitiva värde. Med utgångspunkt i Aristoteles *phronesis*, hävdar hon att känslan och fantasin är nödvändiga för det rationella valet.¹⁷ Denna praktiska kunskap är dock inte *episteme*, det vill säga systematisk förståelse, eftersom den inte kan underkastas universella principer, utan måste fattas genom erfarenheten av det specifika och konkreta.¹⁸ Känslan och fantasin behövs som beståndsdelar i den rationella bedömningen. Är kunskapen bara intellektuell och i avsaknad av en känslomässig förståelse är den ofullständig. Det rör sig alltså om ett slags upplevd eller genomlevd förståelse, snarare än en teoretisk. Denna uppfattning av känslan som en nödvändig del i kunskapen – "hjärtats konfrontation med den konkreta etiska verkligheten" – erbjuder en väg till förståelse av den erotiska erfarenheten i *Gösta Berlings saga*.¹⁹ De extrema valsituationer som den erotiska erfarenheten försätter romanens gestalter i kretsar hela tiden kring den etiska frågan: hur bör jag leva? Fiktionen rör sig mellan en amoralisk esteticism, där kärleken dyrkas såsom det högsta sköna, och ett etiskt sökande som blir möjligt när traditionella moraliska värderingar kullkastats i den samhälleliga omvälvningen.

Kön och erfarenhet

I den existentiella problematik som aktualiseras i *Gösta Berlings saga* hävdar jag också betydelsen av ett könsperspektiv. Det innebär både en uppmärksamhet på hur kvinnlighet och manlighet konstrueras i texten och på könens olika livsvillkor i fiktionsvärlden. Också författarens kön är av betydelse för förståelsen av romanens plats i sin samtid, dess retorik och urval av litterära konventioner. Att könsperspektivet är övergripande i min *analys* innebär däremot inte att jag betraktar *romantextens* könskritiska diskurs som överordnad. Av den tidiga forskningen lästes *Gösta Berlings saga* som just *Gösta Berlings* saga och texttolkningen cirklade kring honom som romanens hjälte. Senare har man utifrån ett könsperspektiv lyft fram de kvinnliga karaktärerna.²⁰ Det har bidragit till en mer balanserad bild av romanen. Det finns tydligt könskritiska markeringar i de kvinnliga huvudpersonernas livsöden. Samtidigt har romanen en dialogisk karaktär snarare än en tendens: orättvisor kan belysas, liksom i den problemorienterade åttitalsprosan, men inte i förhållande till en slutlig sanning eller lösning. Textens fokusering på dramatiska situationer gör det möjligt för fiktionens gestalter att överskrida de socialt och könsmässigt givna positionerna. Detta pågående *överskridande* som kan iakttas både hos de manliga och kvinnliga gestalterna är genomgående i fiktionen.²¹

Den genusteoretiskt etablerade distinktionen mellan kön, som biologiskt givet, och genus som socialt och kulturellt konstruerat, har under senare tid utsatts för hård kritik, mest genomslagskraftigt artikulerad i Judith Butlers radikalkonstruktivism. Hennes påstående att även biologiskt kön är konstruerat föranledde en vändning mot det konkret kroppsliga och sociala sammanhanget. Toril Moi förespråkar i sin polemik mot Butler, Simone de Beauvoirs syn på ”kvinnan som situation”, ett fenomenologiskt alternativ som fångar individens hela situation i världen och samspelet mellan den kroppsliga och sociala erfarenheten.²² Mois kritik av Butler sammanfattade utan tvivel en frustration inom fältet inför den växande klyftan mellan feministisk teori och praxis.²³ Men kritiken mot kön/genusdiskussionen är delvis missvisande. Moi finner begreppsparet ”irrelevant för uppgiften att producera en konkret, historisk förståelse av vad det betyder att vara kvinna (eller man) i ett givet samhälle”.²⁴ Men det har inte heller varit huvudsyftet med distinktionen, som kom till för

att bemöta deterministiska och essentialistiska tankegångar. "Vad är en kvinna?" är frågan som Moi ställer. Förstådd som en definitionsfråga ger hon inget uttömmande svar. Däremot har hon med stöd av Beauvoir och fenomenologin mycket att bidra med om frågan istället är: hur är det att vara kvinna?²⁵

Definitionen av "kvinna" kommer jag inte att intressera mig för här. Mina frågor till texten rör istället individens förhållande till världen, ett förhållande som präglas (men inte bestäms) av hennes kön. "Att hävda att kroppen är en situation är att erkänna att betydelsen av en kvinnas kropp är förbunden med det sätt på vilket hon använder sin frihet", skriver Moi.²⁶ Individens frihetsprojekt måste alltid ses i relation till situationens begränsningar och möjligheter. Kroppen, till exempel vilket biologiskt kön man har, har betydelse för en persons erfarenheter och vilket liv hon eller han kan leva. Detta antagande ligger till grund för mina textanalyser. De fiktiva gestalternas frihetsprojekt får sin prägel av deras könsbestämda positioner i samhället. Analyserna kommer också att beröra på vilket sätt författarens kön begränsar eller möjliggör hennes estetiska "frihetsprojekt". Fiktionsgestalternas och författarens kön är alltså viktigt, men kroppslighet i en vidare bemärkelse är av mindre betydelse för mina läsningar. Det är kroppen som en komponent i den "levda erfarenheten", det vill säga "det sätt på vilket individen förstår sin situation och sina handlingar" jag utgår ifrån.²⁷

Berättandets etik

Som framgått finns det i romanen en koncentration på de etiska och moraliska problem som uppstår till följd av kavaljerernas estetiska livshållning och samhälleliga revolt. Med moral avser jag de normer om det rätta sättet att uppträda som finns i samhällets plikter och krav, medan etik är en personlig ansvarighet som inte bestäms av sådana regler, utan uppstår som svar på den enskilda situationen.²⁸ Adam Zachary Newton skriver i sin *Narrative Ethics* (1995) att man tidigare talat om etik och litteratur i anslutning till karaktärernas moraliska föreställningsvärld och berättelsens exemplariska tema. Den narrativa formen blir då ett medium för det etiska innehållet och läsaren en samarbetsvillig mottagare av detta.²⁹ Benägen-

heten att betrakta litteraturen som ett slags etisk träning, genom framställande av förebilder och exempel, finns till exempel hos Nussbaum, vilket också har gjort hennes litteratursyn till föremål för kritik.³⁰ För att undvika fixeringen vid det moraliska budskapet föreslår Newton ett alternativt tillvägagångssätt, där det etiska perspektivet på den litterära texten innebär en uppmärksamhet på relationen och kontakten mellan berättare, karaktärer och läsare. Den etiska läsningen koncentrerar sig på de interaktiva möten och igenkännanden som litterära texter både spelar upp för läsaren och engagerar denne i.³¹ I likhet med Newton kommer jag att betona berättandets och läsningens förutsättningar, men utan att för den skull bortse från det som mest intresserar Nussbaum, det vill säga de etiskt problematiska situationer som framställs i fiktionen.

För att formulera innebörden av det etiska berättandet tar jag i likhet med Newton hjälp av Bachtin, närmare bestämt hans polyfoni-begrepp.³² Polyfonin är ett av de mest svårhanterliga av Bachtins teoretiska innovationer, eftersom den förutsätter en specifik relation mellan författaren och fiktionen. Ett avgörande kriterium för polyfoni är mångstämmighet. Den kan endast uppstå som en följd av en särskild författarposition. I den polyfona romanen är författarens hållning till fiktionen etisk, eftersom gestalterna själva får komma till tals och inte blir till objekt för författarens överordnade diskurs. Författarens perspektiv kan givetvis komma till uttryck i fiktionen, hos berättaren eller någon/några av karaktärerna (eller bådaddera), utan att för den skull dominera verket och skapa en överordnad bedömningsgrund som läsaren blir delaktig i.

Ett sätt att undvika att fiktionskaraktärerna blir till objekt i berättarens slutna diskurs är ett framställningssätt som inte följer en linjär logik, utan gestaltar krissituationer och plötsliga omkastningar. I dessa kritiska ögonblick kan gestalternas livsproblem få en tydlig formulering. Hjänten i den polyfona romanen är inte intressant som karaktär, utan som en gestaltning av en särskild syn på världen och på sig själv.³³ Man kan säga att Bachtin intresserar sig för de existentiella kriserna snarare än den psykologiska utvecklingen. Det är också utifrån denna utgångspunkt jag betraktar gestalterna i *Gösta Berlings saga*. Även om de till viss del är typiserade fixeras de aldrig som onda eller goda. Deras plötsliga förändringar kan förefalla psykologiskt omotiverade, men är etiskt relevanta. Den snåle

Brobyprästen träder till slut fram med sin berättelse och avkräver läsarens deltagande. Berättaren står inte för någon konstant värdering, utan suckar i ena stunden över Göstas olyckliga öde och i den andra över de kvinnor han vilseför. Det finns ingen överordnad instans som talar om hur vi ska förstå och värdera – avsluta – fiktionen.

Bachtins inspirerande men svårtillämpliga syn på romankonstens etiska dimension utgör en överordnad teoretisk utgångspunkt för studien. Metodiskt kompletteras han väl av Newton, som gör följande uppdelning av det etiska undersökningsområdet: *berättandets etik* – villkoren för och konsekvenserna av berättaraktens utformning; *representationens etik* – fiktionens skildring av etiska problem, till exempel i karaktärernas förhållningssätt till varandra; *hermeneutikens etik* – de etiska villkoren för läsningen.³⁴ Inom de två första områdena tar jag upp både berättartekniska frågeställningar, så som berättarröst, perspektiv och intrig, samt etiska problem som gestaltas i texten. I den tematiska analysen av fiktionens motsättning mellan etik och estetik kommer jag att ta hjälp av jämförelser med relevanta litterära och idéhistoriska texter. Den berättartekniska analysen belyser författarens förhållande till fiktionen via berättarinstansen. Viktiga delfrågor är: hur presenteras karaktärerna och deras livsval? Vilken attityd intar berättaren till historien? Hur ser det narrativa förloppet ut? Detta är traditionella narratologiska frågeställningar, men mitt intresse för dem syftar inte i första hand till att utreda hur texten är konstruerad, utan till att klargöra de etiska konsekvenserna av dess utformning. Analyserna av berättandets utformning och av de etiska problem som gestaltas leder sedan fram till en diskussion om läsningen som medskapande handling.

Fiktion och filosofi

I *The Company We Keep* (1988) gick Wayne C. Booth till strid mot post-strukturalismens textfixering. Han argumenterade för värdet av att läsa litteratur som berättelser om livet och behandla författare och karaktärer mer som personer än som labrynter, gåtor eller textuella pussel att dechiffrera.³⁵ Den utgångspunkten delas av Martha Nussbaum, som också tar avstånd från nykritikens och dekonstruktionens ensidigt lingvistiska fokus.³⁶ De moraliska och existentiella frågor förknippade med litte-

raturläsning och -tolkning, som är centrala i Bachtins romanteori, har alltså fått förnyad aktualitet. För Bachtin är gestalterna i en litterär text engagerade i vad man med Nussbaum kan kalla ett "värdeuniversum", även om detta hos Bachtin har betydligt mer ideologiska förtecken. Att betrakta etik som en fråga om generella normer eller principer är enligt Bachtin att bortse från det som är viktigt i det etiska tänkandet. Att tänka sig etik i form av regler innebär att man måste ignorera alla partikulära fall som inte passar in under regeln. Istället måste etiken svara mot varje enskild situation. Därför är den inte möjlig att systematisera, utan är alltid partikulär.³⁷ Nussbaum delar i Aristoteles efterföljd Bachtins misstänksamhet mot de abstrakta *systemen*. "Praktisk kunskap", som Nussbaum framhåller som nödvändig för den etiska insikten, är inte teoretisk eller systematiserbar, utan bygger på ett situationsberoende omdöme om det enskilda.³⁸

Stommen i avhandlingens teoretiska ram utgörs således av Bachtins romanteori, understödd av den berättandets etik Newton utvecklar bland annat på grundval av Bachtin och Levinas. Bachtins betydelse är övergripande eftersom han förutom den sociolingvistiska *textsyn* som jag ansluter mig till, också ger värdefulla *textanalytiska* infallsvinklar. Levinas kommer också att aktualiseras i diskussionen av *mötet* som motiv samt i diskussionen av den etiska läsningen. Nussbaums viktiga bidrag ligger i det titeln på hennes essäsamling formulerar. *Love's Knowledge* är ett försvar för känslornas filosofiska betydelse: Nussbaum betraktar kärleken som ett livs-fenomen som involverar etik, kognition, känslor och intellekt. Den avgränsas inte som ett litterärt tema, utan uppfattas av henne som en erfarenhet av hög filosofisk relevans och som en fruktbar utgångspunkt för en etisk läsning av litteratur. Nussbaum försvarar också romanens filosofiska värde, just på grund av att den till skillnad från den gängse filosofiska diskursen inte bara engagerar intellektet, utan också känslor och fantasi.

Utan att Nussbaum själv formulerar detta som ett feministiskt projekt, menar jag att det finns en sådan potential. Den filosofiska genren har historiskt sett varit svår- eller otillgänglig för kvinnor, delvis på grund av att de fränkännts intellektuell och förnuftsmässig kapacitet. Kvinnor har där-
emot skrivit romaner i stor omfattning, en genre som tidvis (till exempel

under slutet av 1700- och 1800-talet) betraktats som feminin.³⁹ Stendhal skrev essän *De l'amour*, som flitigt återopats i den filosofiska diskussionen om kärlek, även om den knappast var genomslagskraftig i sin samtid. Madame de Staël skrev romanen *Corinne*, som i allmänhet inte inkluderats i den diskussionen.⁴⁰ Att läsa litteratur filosofiskt kan medföra en risk att textualiteten förloras ur sikte – så sker till exempel ibland hos Nussbaum. Men även genom att inte lyssna till vilka frågor om villkoren för mänskligt handlande som den skönlitterära texten reser, löper man en risk att reducera den.⁴¹

Att utforska den filosofiska reflektionen i kvinnors litterära texter är en viktig feministisk forskningsuppgift. Den politiska och filosofiska diskussionen hos Strindberg har med självklarhet diskuterats både av kritiker och forskare. Lagerlöf däremot, ansågs inte ha några *tankar*, skriver Vivi Edström. Denna uppfattning hos hennes samtida har senare fått efterdyningar i vår litteraturhistorieskrivning.⁴² Anna Williams har pekat på att när Lagerlöf jämförts med Strindberg förekommer samma kritik, men det som framstår som randanmärkningar till Strindbergs internationella och framåtpekande författarskap blir i karaktäristiken av Lagerlöf en avgörande gränsdragning mot just dessa kvaliteter.⁴³ Nussbaums försvar för filosofins behov av litteratur använder jag för att komplettera Bachtins teori med vad som där är uppenbart frånvarande: könets betydelse för vilka genremässiga möjligheter som står till buds i utformningen av den filosofiska diskussionen.⁴⁴

En gemensam inställning hos Bachtin och Nussbaum är deras idealisering av och exklusiva syn på romanens förmåga att gestalta livets existentiella frågor. Liksom Dostojevskij för Bachtin erbjuder den ideala polyfona romanen, är Henry James för Nussbaum en av de författare som mest exemplariskt gestaltar den praktiska kunskapen. För båda fungerar romanen som en särskilt gynnad plats för framställning av etiska problem, eftersom den kan lokalisera händelsen i ett nätverk av berörda personer, intressen och intryck.⁴⁵ I den polyfona romanen är karaktärens psykologiska identitet mindre intressant än hans ”tolkande och värderande position i förhållande till sig själv och den omgivande verkligheten”.⁴⁶ Nussbaum, å sin sida, formulerar den aristoteliska dygdeetiska frågan: hur bör man leva?⁴⁷ Denna generella formulering kan förefalla att stå i motsättning till

Bachtins intresse för det konfliktfyllda och oavslutade i romankaraktärernas syn på världen. Men Nussbaums betoning av *phronesis* går ut på att en generell etisk princip inte kan utläsas ur texten. Den etiska potentialen ligger inte i att finna det rätta svaret på frågan, utan i den bearbetning av motstridiga etiska krav som leder till ett specifikt svar för den enskilde individen.⁴⁸ Därmed kommer det etiska intresset även hos Nussbaum att riktas mot karaktärens ”tolkande och värderande position i förhållande till sig själv och den omgivande verkligheten”.

Hanteringen av denna etiska aktivitet i texten uppvisar däremot avgörande skillnader. Nussbaum erbjuder knappast någon litteraturteori. Även om hon understryker att inte bara textens innehåll utan hela dess konstnärliga gestaltning måste inkluderas i analysen, tenderar hennes läsningar att förlora textualiteten ur sikte. Den litterära texten behandlas som ett filosofiskt källmaterial och förblir underordnad det filosofiska projektet.⁴⁹ Istället stödjer jag mig på Bachtins romanteori, i synnerhet de aspekter av den som framhållits ovan. Bachtin är förvisso inte heller teoretiskt oproblematisk. Hans teorier tycks framställda i samma oavslutade skick som han själv tillskriver romanen. När jag talar om det etiska berättandet i *Gösta Berlings saga* använder jag begreppet polyfoni som en undersökande utgångspunkt, inte som en definition. Medan Bachtin ser det polyfona som en särskild etisk kvalitet i Dostojevskijs *berättande*, uppfattar jag det också som ett etiskt perspektiv i hans *läsning* av detta författarskap. Det som gör att Bachtin fortfarande erbjuder litteraturvetenskapen värdefulla perspektiv är trots allt inte de ”Bachtin-slogans” som ofta använts utan någon djupare teoretisk förankring. Det är istället hans insisterande på att litteraturens formfrågor inte kan skiljas från dess existentiella frågor.

2. "Ett annat slag af berättarkonst"

Gösta Berlings saga i samtiden

Läsart och könskonvention

Selma Lagerlöfs samhörighet med nittitalet har "blivit ett axiom", skriver Gunnar Ahlström.¹ Men det var mindre självklart vid tiden för debuten. Som framgick av inledningens receptionsöversikt kom *Gösta Berlings saga* ut vid en tidpunkt då den verklighetsavbildande prosan fortfarande var en given referensram, om än ifrågasatt. "O, I nyare tiders människor, hvilka vant er att betrakta dikten som en fotografiapparat att uppfånga allt, som dagligen sker och händer, hvad skolen I tänka om Gösta Berling", skriver Gustaf Fröding, med en tydlig hänvisning till ett inarbetat naturalistiskt koncept som *Gösta Berlings saga* skiljs ut från.² Wirsén refererar lika självklart till den "'fotograferande' skolans vanliga alster", till vilka *Gösta Berlings saga* står i "bjärt motsats".³ I dessa omdömen framkommer att romanen avviker från realismnormen, samtidigt som de markerar att vissa inslag i denna höll på att försvagas. Både naturalistisk verklighetsavbildning och problemdebatt är något som somliga kritiker distanserar sig från genom ironiska omskrivningar. Frödings ovan citerade recension är ett exempel, ett annat är den utblick över samtidsprosan som inleder Hellen Lindgrens recension av presentupplagan:

Man vet ungefär på förhand nu för tiden, huru en bok är beskaffad: alla de moderna böckerna ha ungefär samma stil, samma snitt. Det är ett problem, som behandlas, naturligtvis, man inflyttas i en konflikt med starka motsatser, och hufvudsumman och slutsatsen är: samhället är dåligt. Stilen är förstås polerad, mycket nykter, och vanligen mycket träffande, ty det hör också till, att alla äro goda stilister nu, och ha en drifven stil. Och kritikern vet genast, hvad han har att göra: är processen mot samhället väl förd, berömmar han: det är sant, och det är bevisande och målande o.s.v.⁴

Det Hellen Lindgren vänder sig mot är en specifik aspekt av realismen, nämligen tendensromanens målinriktade – och enligt Lindgren förutsägbara – behandling av samhällsproblemen. Både kritiken och litteraturen blir på det viset avestetiserad. Det blir själva argumentationen för sakfrågan som avgör bedömningen, inte textens konstnärliga kvalitéer, menar Lindgren. Den allmänna rörelsen går från åttitalismens problemdebatt och miljörealism, medan en psykologiskt trovärdig karaktärsskildring fortfarande anses som en av romanens grundpelare. Exempel på det kan man framför allt finna i tidskriftsrecensionerna, som tar fasta på den aspekten utan att i övrigt framföra några krav på realism. Sigrid Leijonhufvud skriver i sin recension i *Dagny* att:

Ett af den nutida berättande diktens mest utmärkande drag är dess förkärllek för psykologisk analys. Kring karaktärsutvecklingen och de förhållanden, som motivera och betinga densamma, koncentrerar sig hela intresset. De djupast dolda rörelser, de finaste skiftningar i sjäslifvet ställas fram i den objektiva skildringens klara dagsljus och följas länk för länk. [- -]

Ett annat slag af berättarkonst möter oss i Gösta Berlings saga.⁵

Här beskrivs *Gösta Berlings saga* som något annat än det man förväntar sig av ”den nutida berättande dikten”. Men trots den uttalade synpunkten att man inte bör läsa romanen inom denna ram, förhåller sig Leijonhufvud recensionen igenom till den genom att beskriva hur den avviker. *Gösta Berlings saga* representerar ”Ett annat slag af berättarkonst”. Vilket slag det kunde vara fanns det inte många bud på, annat än de många spekulationerna kring sagans ursprung i den värmländska traditionen. Tidigare forskning har visat att värderingen av *Gösta Berlings saga* var präglad av föreställningar om det kvinnliga skrivandets konventioner.⁶ Detta kan vara en förklaring till varför *Gösta Berlings saga* så ihärdigt jämfördes med den problemdebatterande realism som den uppenbart var främmande för – men som många av 1880-talets kvinnliga författare förknippades med. När åttitalsrealismen kom ur mode innebar det en tillbakagång för de många kvinnliga författare som bar upp större delen av decenniets prosaproduktion.⁷ Nittitalismens avståndstagande från samhällsdebatt och vardagsskildring innebar samtidigt ett avståndstagande från det man uppfattade att de kvinnliga åttitalisterna stod för.⁸ *Gösta Berlings saga* ham-

nade alltså i en korseld av estetiska ideal och könsbundna läsarförväntningar. Kritiken framhåller ibland det kvinnliga i Lagerlöfs prosa som en tillgång som bör renodlas, ibland föranleder det anmärkningar och tillrättavisanden. I sitt förverkligande av nittitalismens estetiska ideal framstod *Gösta Berlings saga* som ett normbrott. Verket liknade inte tidens kvinnliga roman, men definierades ändå på grundval av sin avvikelse från de könsbundna förväntningarna på vardagsrealism.⁹

En punkt av sammanfall mellan de könsbundna konventionerna och realismnormen är den moraliska och ideologiska tendensen. Det var i första hand 1880-talets kvinnliga prosaister som kommit att representera ”tendenslitteraturen”, både på grund av kvinnornas kvantitativa dominans och dess inriktning på ”kvinnofrågan”.¹⁰ Av dem förväntade man sig ett uttalat ärende, en ”process mot samhället”, som Hellen Lindgren skrev i den ovan citerade recensionen av *Gösta Berlings saga*. Brottet mot denna könskonvention gav upphov till flera positiva reaktioner. Helena Nyblom berömmar Lagerlöf för att de manliga och kvinnliga karaktärerna skildras med samma opartiskhet.¹¹ Fröding uppskattar författarinnans moraliska ädelmod, ”gåfvan att förstå människor och förlåta dem, utan att ha fällt någon dom om hvilka, skola ska stå på högra eller vänstra sidan”.¹² Hellen Lindgren menar att ”den subjektiva hänförelsens” stämning präglar karaktärsskildringen.¹³ Hjalmar Söderberg, som var mycket kritisk till verket, uppskattade dock att Lagerlöf till skillnad från andra kvinnliga författare har ”en oförskräckt i skildringen af det fula, det råa, kort sagdt det mörka”, vilket enligt honom gav prov på ”ett konstnärligt mod som nästan kan fresta oss att tro på en talang af manlig muskulatur”.¹⁴ Den okvinnliga estetik som Söderberg upptäcker sattes inte i relation till den begynnande nittitalismen, som i Heidenstams version innebar en amoralisk hållning. Som kvinnlig författare förväntades Lagerlöf istället företräda moralisk uppbygglighet.

Georg Brandes var övervägande positiv då han recenserade *Gösta Berlings saga* i *Politiken* 1893. Men baksidan av berömmet är att han, till skillnad från Nyblom och Fröding, menar att Lagerlöf varken förmår att förstå eller tolka karaktärernas sjäsliv. Detta har delvis att göra med att boken skildrar en annan tids människor. Endast i skildringen av Marianne Sinclair finns en ansats till modern psykologisk realism, menade Bran-

des. Men den bristande psykologin förklaras också med författarens begränsade livserfarenhet som "Ugift Dame":

Men helt igennem føler man, at Fortællerinden er en ugift Dame, for hvem et stort Omraade af Livet, selv af Livet i Vermland og Drømmeland, er en lukket Bog, eller som idetmindste vil og maa behandle det saadan. Erotiken optager en mægtig Plads i hendes *Saga*. Den er rig paa Bortførelser og Kys, og den indeholder mangan en veltalende og inderlig Hymne til Eros, men Hymnen er uden Gnist og Kysserne uden Ild og Bortførelserne sker vel i Firspring paa Slæde over Sneen ved Nattetid, men Favntagene er kolde som Sneen og Natten. Det er Fortids-Bortførelser altsammen; vi bliver ikke samtidige med nogen af dem.¹⁵

Brandes biografiskt psykologiserande läsning ger inte utrymme för att i kärleksskildringarna se ett spel med konventioner vilka romanen också distanserar sig från. Det avstånd som han så träffande noterar förklaras istället som ett tecken på författarens brist på erfarenhet. Titeln *saga* används för att distansera romanen från samtiden. Det som är i linje med nittitalets nya estetik blir dolt i sagans ursprunglighet. På denna punkt är Brandes recension talande. Lagerlöf är kvinnlig i kraft av sin naiva fantasi, men okvinnlig i sina episka ambitioner:

Om nu denne Forfatterinde er udviklingsdygtig eller ikke, det vil røbes af hendes næste Bog, i Fald hun træder ud af Barndomsdrømmenes Æventyrland og indskrænker sin Fortællen-Historier til Beretning af Sjælehistorie alene. Hun burde maaske nu i stoflig Henseende sætte sig paa Fastekost. Den, der vil studere og skildre Menneskehjertet, behøver ikke noget stort Sceneri eller nogen Overflødighed af Personer.¹⁶

Som kritiker går Brandes in i en fadersposition och rekommenderar ett mer adekvat format för den unga, kvinnliga författaren.¹⁷ Uppgiften bör vara att "studere og skildre Menneskehjertet" – att skildra den lilla världen, inte den stora. Familjeromanen var under hela 1800-talet en kvinnligt kodad genre, inom vars ramar den kvinnliga författaren även mot slutet av seklet alltså helst skulle hålla sig.¹⁸ *Gösta Berlings saga* delar familjeromanens intresse för kvinnolivets ödesdigra skeden, till exempel övergången från dotter till hustru, men gestaltar det i en sprängd, episkt panoranerande form. De uppförstorade gestalterna som ständigt tycks befinna sig

i extrema krissituationer, passade heller inte så väl med Brandes önskemål om en ”Sjælehistorie” i familjeromanens format.

Tydligt är också att Brandes recension kom senare under 1890-talet. Den realismnorm som dominerade större delen av den tidigare kritiken är knappast synlig, trots att kravet på trovärdig psykologi kvarstår. Den tidigare så omdiskuterade episodiska kompositionen blir här en berömvärd koncentration i korta kapitel. Det säregna stoffet och framställningssättets originalitet är det som borgar för verkets kvalitet, inte symptom på dess misslyckande som roman. Brandes bedömning av *Gösta Berlings saga* är något paradoxal: han hyllar verkets nyskapande originalitet samtidigt som dess omoderna drag kritiserar.

Om alltså Söderberg fann en manlig muskulatur i Lagerlöfs prosa, blev hon så mycket mer kvinna i Brandes läsning. Ännu mer könsbestämd blir hon av Levertin, som i sin överblick över Lagerlöfs författarskap (ditintills) i *Svenska gestalter*, frammanar en kvinnlig mytologi för att beskriva hennes berättande:

Sjuttonårigt ungdomssvärmeri och femtioårig kvinnotrötthet, moderskap, nunneextas, häxondska och drottninglycka, de mest skiftande kvinnolifshemligheter och impulser känner denna författarinna, hvilkens lefnad varit så stilla och undängömd. Sannerligen Selma Lagerlöfs själ har vandrat genom många åldrar och gestalter. Hon har varit en isgrå vala i den borterssta forntiden, siande i stormen, en lifsyra, bortrövad jarlsdotter och en ångerfull klosterspäkerska, trollpacka, helgon, häxa och trälinna och ännu mera till.¹⁹

Lagerlöfs storhet är alltså kvinnlig och mytologisk, inte allmängiltig och modern. Trots detta fjärmande av författaren från hennes samtid, placerar han *Gösta Berlings saga* bredvid *Vallfart och vandringsår* och menar att dessa två verk ”inleder ett nytt skifte i vår vitterhet, 1890-talets sällsynt rika och lödiga alstring”.²⁰ Lagerlöf står jämsides med Heidenstam, men representerar samtidigt en kvinnlig särart inom nittitalets estetik.

När Levertin drygt tio år efter Lagerlöfs debut skriver sin essä, har *Gösta Berlings saga* äntligen fått sin plats i nittitalets estetiska nyorientering. I den första kritiken är däremot den tydligaste tendensen den att beskriva verket som en negation av de förväntade romankonventionerna. Denna negation kunde sedan värderas negativt eller positivt, som ett misslyckande eller

en nyskapelse. Detta har att göra med hur man bedömt författarens intention – om syftet var att skriva en realistisk roman, så är *Gösta Berlings saga* ett bevis på inkompetens, men om syftet tvärtom var att ignorera eller rentav bryta mot genreförväntningarna, så framstår verket som originellt. Men intentionen, eller snarare medvetenheten, ifrågasätts också av kritiker vars bedömning är positiv. Brandes tillerkänner ju inte Lagerlöf någon medvetenhet. Det är fråga om ett naivt berättande, resultatet av en naturbegåvning snarare än av estetiska överväganden. Brandes sätt att underkänna *författarens* insats samtidigt som *romanen* hyllas innebär att den separeras från kontexten. Även om hans position är extrem – de flesta anmälare ger ju åtminstone några litterära referenspunkter – så står *Gösta Berlings saga* ändå ensam, eftersom de litterära traditioner som åberopas oftast syftar till att förklara vad romanen *inte* är. Trots att Levertin senare tecknar bilden av Lagerlöf som nittitalist, kvarstår den särbehandling hon får i egenskap av kvinnlig författare. I det följande vill jag därför visa på *likheterna* mellan Heidenstam, den manlige frontfiguren i denna författargeneration, och Lagerlöf, den 'ogifta damen' och 'sierskan' genom en jämförelse mellan Heidenstams programskrifter, hans roman *Hans Alienus* och *Gösta Berlings saga*.

Den estetiska frigörelsen

Den programförklaring som formulerades av Heidenstam i *Renässans* 1889 och följdes upp genom samarbetet med Levertin i *Pepitas bröllop* 1890 var kritikerkåren knappast oförberedd på. Omsvängningen i det litterära klimatet innebar inte heller någon radikal brytning mellan decennierna.²¹ Det var den slentrianmässiga och dogmatiska tillämpningen av naturalismens principer som förkastades av Heidenstam och Levertin.²² Lill-naturalismens intresse för "Vardagsliv, vardagsmänniskor och vardaglig form", blir föremål för pamflettförfattarnas ironi.²³ Dess ideologiskt belastade stil förkastades, men inte verklighetsskildringen som sådan. "Men man kan ösa ur verklighetens brunn på många sätt och dock giva vingar åt sin inbillningskraft och åt den idealism, som lever inom oss alla", hade Heidenstam tidigare konstaterat i *Renässans*.²⁴ Skillnaden gällde alltså perceptionen och gestaltningen av verkligheten: efterbildningen ersattes med "inbillningskraft", poetisk bearbetning. Estetiken skall inte stå i ideolo-

gins tjänst, menar Heidenstam: ”Självständigheten [- -] är mer att söka i framställningssättet än i innehållet.”²⁵

Inbillning och livsglädje är honnörsorden i lanseringen av den nya estetiken, både i fråga om framställning och livssyn. I *Pepitas bröllop* klagas det över en litteratur som ”i stället att slå upp portarna på vid gavel till all tillvarons mångfald och rikedom, låta [- -] läsaren genom ett trångt nyckelhål blicka in i en liten och vardaglig värld, där trivialitet och småaktighet härska, där allt är bourgeois, reglementerat, vingklippt och snusförnuftigt som i en smågemytlig familjevärld”.²⁶ Det ideal som här formuleras förverkligas i *Gösta Berlings saga*: den närsynta studien av hemmet och familjen ersätts där av en panorering över en bygd och en tid där den lilla, socialt reglerade världen sprängs av livskänslan, där inte vardagen utan ”tillvarons mest upprörda ögonblick” skildras.²⁷ Kavaljerernas livshållning beskrivs väl av lutans tal i *Pepitas bröllop*, där dansen och kärleken lyfts fram som konstens främsta motiv och drivkrafter:

– Gripa människor ur livet! Nej, grip dem hellre då *om livet!* Ty i mina silversträngar darra intill domedag osjungna strofer av kärlekens eviga, bitterljuva visa, tusende strofer om längtans sällhet och lyckans vemod, om brand i blodet och bilder under ögonlock, om den första kyssen på en vit handled och den sista på en kallnad läpp. Hesperiska natters famntag, kärleksmötets skalkaktiga melankoli kring spelande rokokofontän, den Strausska valsens hetsiga älskogsrytm, allt vad livets bågare bjuder av glöd, av sötma, av bornyr, det ligger gömt i mina toner. Prisom därför Eros, det första och det sista människoparets ende lyckobringare. ”I går” är smärta och ”i morgon” död. Välan, låtom oss kväva vår oro i famntag och vår gråt i kys-sar, låtom oss älska idag, ty imorgon skola vi dö.²⁸

Denna passage ligger nära de monologer i *Gösta Berlings saga* där kavaljerna eller berättaren lovsjunger skönheten, kärleken och dansen och hänger sig åt *carpe diem*-credot. I följande passage är också rekvisitan snarlik:

Kvinnokroppar, som skälfva under det heta blodets pulsslag, små, sotiga händer, som kastat grytan för att gripa kastanjetterna, nakna fötter under uppskörtade kjortlar, gård, belagd med marmorflisor, nedhukade zigenare med säckpipa och tamburin, moriska arkader, månsken och svarta ögon, har du detta, mästare, eljes låt fiolen hvila.

[- -]

Aftonhimmel, glittrande af stjärnor, röda rosor i mörkt kvinnohår, ängslande ljufhet i kvällens luft, olärd plastik i rörelserna, kärlek stigande ur jorden, regnande från himlen, sväfvande i luften, har du detta, mästare, eljes, hvarför tvinga oss att längta efter slika ting?²⁹

I *Pepitas bröllop* är det lutan som frammanar de exotiska stämningsbilderna och den erotiska upphetsningen, i *Gösta Berlings saga* är det fiolen. Budskapet är detsamma: ge dig hän. När Lilliecrona spelar la cachucha på sin fiol blir allt detta levande för den gamla giktbrutna kavaljeren Örneclou som låter sig gripas av den stämning som musiken framkallar. Utöver de motiviska beröringspunkterna är också den patosfyllda och lyriska stilen påfallande likartad. Den ”idealism” Heidenstam tidigare talat om i *Renässans* innebar ett idealistiskt språk och arrangemang av verklighetsintrycken. Det poetiska uttryckssättet ställdes mot det prosaiska.

Prosan som hantverk var också föremål för satir i *Pepitas bröllop*. Den materialistiska inriktningen på arbete och samhällsnytta representeras där av tobaksfabriken som inrymts i den moriska ruinen i Alhambra, vilken alltså förvandlats till ”ett arbetets tempel i den mänskliga utvecklingens tjänst”.³⁰ Kontrasten mellan modernisering och produktion å ena sidan och livsglädje och fest å andra, finns också i *Gösta Berlings saga*, där man under kavaljerernas valde ”sof [- -] på hyfvelbänken och spelade kort på smedjestädet” och ”dansen [gick] öfver bruksbackarna” (II:42). Fröding använder också motivet i kåseriet ”Hybelejens kvarn för sista gången”, tryckt tidigt 1892 i *Karlstads-Tidningen*. Där sörjer berättarjaget över rivningen av ett gammalt spannmålsmagasin som använts som festlokal:

O, I stränge prädikare till höger och vänster, tillstädjen oss litet lustighet och skönhetsglädje, på det vi icke må döden dö! Ty vi äro icke blott arbetsmaskiner, som skola oljas och snurras rundt, ej håller blott eländiga syndare, som skola spåkas för ett annat lif – vi äro äfven naturens söner och döttrar, vårt öra är skapadt för toner, våra ögon äro till för att se allt som är vackert, våra lemmar äro besjälade af rytmiska krafter och hela vårt väsen törstar äfter skönhet. O, I prädikare, låten oss icke döden dö af surmulen dygdighet!

Så ungefär skulle fröken Selma Lagerlöf ha talat, om hon tyckte som jag, hvilket hon kanske gör, och så ungefär tänkte jag, när jag stod och åt smörgås och drömde om Permessfolkets dans på Hybelejens kvarnloft.³¹

Förutom att Fröding här imiterar stilen i *Gösta Berlings saga*, har han också fångat romanens centrala idé.³² ”Hybelejen” är för övrigt en dialektal omskrivning av den Hüblein som stått som förebild för Kevenhüller i *Gösta Berlings saga*.³³ Rivningen av spannmålsmagasinet framstår närmast som en symbol för de sociala förändringar som industrialiseringen medförde. Som Harald Elovsson framhållit har de svenska nittitalisterna en gemensam bakgrund: ”Dessa författare kommer alla från hem som på ett mer eller mindre kännbart sätt erfarit verkningarna av den ekonomiska förändring, som emot slutet av 1800-talet förde herrgårdarna över i bolagens ägo.”³⁴ Det är en viktig bakgrund för att förstå den fulla innebörden av livsglädjen hos Lagerlöf. Den har, liksom hos Heidenstam, inte bara en estetisk innebörd, utan också en moralisk funktion, som protest mot det nyttotänkande och den exploatering som hotar både kultur och natur.

Gösta Berling och Hans Alienus

Heidenstams *Hans Alienus* kom ut året efter *Gösta Berlings saga* och möttes på många punkter av samma kritik. Trots författarens tidigare programskrifter lästes den ändå mot bakgrund av traditionella romankonventioner. Tydligt var det mer accepterat att förverkliga nittitalismens program i diktform – *Vallfart och vandringsår* från 1888 uppskattades av recensenterna. I *Hans Alienus* upphävs ramarna för den realistiska berättelsen, tidens, rummets och handlingens enhet, vilket verket också fick kritik för. Ulf Linde skriver att Heidenstam ”var för tidigt ute – paradoxalt nog eftersom han snarast fullföljde en äldre antirealistisk tradition”.³⁵ *Gösta Berlings saga* och *Hans Alienus* experimenterar båda med romanformen mot en rådande norm – och, menar jag, delvis utifrån gemensamma utgångspunkter. Det finns tydliga likheter mellan *Gösta Berlings saga*, Heidenstams programskrifter och *Hans Alienus*, både ifråga om idéer och estetiska ideal. Hos både Heidenstam och Lagerlöf är livsglädjen central, liksom ett avståndstagande från ”grävadersprosan”. Det patosfyllda tonläget och blandningen av olika stilarter är också gemensamma kännetecken som skiljer *Gösta Berlings saga* och *Hans Alienus* från realismens samhällsskildringar, som snarare etablerade sin auktoritet utifrån distans, opersonlighet och stilistisk renodling. Båda vänder sig också till en äldre litterär tradi-

tion för den näringstillförsel som man inte tyckte sig kunna få från samtidslitteraturen.³⁶

Även *Hans Alienus* bedömdes alltså som underlig och bisarr och det fanns ingen självklar tolkningsram för den. Det förekom formuleringar i kritiken som påminner mycket om tidigare omdömen om *Gösta Berlings saga*: ”till hälften nutidsskildring, till hälften saga, en egendomlig blandning af verklighet och fantasi”, skriver Georg Nordensvan om *Hans Alienus*. Båda verken kritiserades också för att vara osammanhängande och för en bristande enhet både till idéinnehåll och komposition. Liksom *Gösta Berlings saga* föranledde också *Hans Alienus* referenser till Almqvist, men ett flertal andra tänkbara inflytelser åberopades också, från tysk romantik till Byron, Musset och Heine.³⁷ Även om *Hans Alienus* liksom *Gösta Berlings saga* karaktäriserades som bisarr, kritiserades för stilblandning och osammanhängande komposition, samt berömdes för originalitet, så fick Heidenstams verk en klarare litteraturhistorisk inplacering och dessutom en relation till samtiden. Förutom Heidenstams tidigare polemiska produktion och den försvagning av realismnormen som skett mellan 1891 och 1892, berodde detta också på att *Hans Alienus* har en mycket tydligare udd riktad mot samma ”lillnaturalism” som kritiserats i *Pepitas bröllop*. Men romanen kritiserar också den moderna människan med hennes reflexionssjuka, vetenskapsdyrkan och oförmåga att ge sig hän. Det är en tidsanda som med all önskvärd tydlighet karikeras och kritiseras, som här i en dialog med en av Vatikanens präster:

– Min unge vän lever icke i framtiden och icke i det förflutna utan i dag, i ett dekadenssekels förruttnelse.

– Därför innesluter jag allt vad jag önskar, all min verksamhet, alla mina tankar så natt som dag i den till en passion uppsvallande föresatsen att bryta loss mitt liv från denna tid.³⁸

Detta uppfattar jag som den ideologiska och estetiska drivkraften i *Hans Alienus*: viljan att frigöra sig från den förkättrade samtiden. En distans till det moderna finns också i *Gösta Berlings saga*, men inte i form av ett aktivt avståndstagande. Där är avståndet till det moderna inskrivet i fiktionen, eftersom historien är förlagd till historisk tid. Men i detta förflutna inkorporeras det moderna medvetandet, så att det ’ursprungliga’ och ’tradi-

tionella’ inte endast kan förstås som något som är främmande för den samtida litteraturen, utan som något som går i dialog med den. Marianne Sinclaires ”själfiakttagelsens underliga ande” (I:159) kan betraktas som en utveckling av dekadensens reflexionssjuka och uppfattades som ett modernt inslag i karaktärsskildringen redan i receptionen.³⁹ I forskningen har den uppfattningen bekräftats. ”Känslöförlamningen hos Marianne har sina närmaste beröringspunkter i samtidens ofta koketterande intresse för den överreflekterade kulturmänniskan”, skriver Vivi Edström.⁴⁰ Denna människotyp känns framför allt igen från dekadensens typgalleri. Marianne lever (liksom den svenska dekadensprosans mest skandalomsusade hjältinna, Bertha Funcke) genom iscensättningen av sig själv. Utan förmåga att leva genom sitt känsloliv, upplever hon livet som ett skådespel där hon uppför rollen av sig själv.⁴¹ Men Mariannes själviakttagelse kan också betraktas som en estetisk kommentar. Ett genomgående drag i *Gösta Berlings saga* är ju omedelbarheten, både i framställningen och i karaktärernas livshållning. Mariannes själstillstånd står psykologiskt i motsättning till de övriga karaktärernas ögonblickliga hänryckning, och hennes distans till livet föranleder också berättaren att reflektera över sin distans till det berättade:

Ofta måste vi unga mycket undra på de gamles berättelser. ”Var det då bal hvarje dag, så länge som er strålande ungdom varade?” frågade vi dem. ”Var lifvet då ett enda långt äfventyr?”

Voro alla unga damer sköna och älskvärda på den tiden, och slutade hvarje gästbud därmed, att Gösta Berling enleverade en af dem?”

Då skakade de gamla sina ärevördiga hufvuden och gingo att berätta om spinnrockars surrande och väfstolars rassel, om köksbestyr, om slagors dunkande och yxans gång i skogen; men det varade ej länge, förrän de åter voro inne på den gamla stråten. (I:158)

Den ovan citerade ingressen till kapitlet om Marianne liknar ett ifrågasättande av fiktionen ur ett realistiskt perspektiv. ”De unga”, det vill säga de moderna människorna, tvivlar på ”de gamlas” fiktion på grund av att den är så fantastisk, så fjärran från all vardag. I de gamlas svar på kritiken förnekas inte vardagen – däremot tycks den ointressant i förhållande till äventyret. De väljer att berätta om det ociviliserade i naturen och människan, om enlevering istället för äktenskap, om vildmarken istället för det

borgerliga hemmet. Framställningssättet motiveras av avståndet till moderniteten. Förr, innan det moderna medvetandet bemäktigat sig människan, fanns det fortfarande möjlighet att erfara "livets fullhet" (I:160). "Anden med isögonen" fungerar som en metafor för den erfarenhetsmässiga kris som moderniteten innebär. Med de långa, krokiga fingrarna plockar han sönder jaget tills "våra bästa känslor, våra ursprungligaste tankar, allt hvad vi gjort och sagt, undersökts, genomforskats, sönderplockats" (I:159). Detta kan betraktas som en kritik av såväl naturalismens estetik som av dess tro på att verkligheten kan kartläggas och förklaras med hjälp av vetenskap och psykologi. I *Hans Alienus* är credot att *vara*, inte att förklara.⁴² Motsättningen mellan det levande och döda, erfarenheten och vetenskapen, det civiliserade och ociviliserade gäller också för *Gösta Berlings saga*, där både berättarens förhållande till fiktionsvärlden och gestalternas agerande i den kan beskrivas som omedelbart och deltagande, snarare än analytiskt och distanserat.

Men även om det alltså finns överensstämmelser mellan *Gösta Berlings saga* och *Hans Alienus* i kritiken av "den moderna anden", finns det också stora skillnader i gestaltningen. I *Hans Alienus* är uppgörelsen med moderniteten helt öppen – hjälten brister ut i långa resonemang där han försvarar skönheten och inbillningen mot lärdomen. Trots detta misslyckas han själv att frigöra sig från sin tid och försonas med sin omvärld. Han är en modern människa, men vill inte vara det. Gösta Berling gör det som Hans Alienus talar om – att utan eftertanke ge sig livet i våld. Hans Alienus hyllning av livsglädjen är längtansfylld. Själv är han, trots sina skälmaktiga upptåg, en ensam och inåtvänd grubblare. Gösta Berling är däremot inte på samma sätt en främling i sin värld. Han har mer av den episke hjälten utåtvändhet och handlingskraft, och när han då och då ändå hamnar i sentimentala grubblerier, är detta ett tillstånd som strax övervinns av livets dramatik som kallar honom tillbaka.

Likheterna mellan *Gösta Berlings saga* och *Hans Alienus* består i en gemensam reaktion på den modernitet som åttitalismen kartlagt och avbildat med fotografisk objektivitet och detaljrikedom. För Lagerlöf och Heidenstam är realismens verklighetsavbildning inte önskvärd och kanske heller inte möjlig. Deras prosa kan bättre beskrivas som en verklighetsbesvärjelse som leder till ett narrativt sammanbrott. Det är skönheten,

känslan, stämningen och inbillningen som lovsjunges och detta kräver en annan framställningsform än den enhetliga, logiskt sammanhängande vardagsromanen. Formen blir episodisk, handlingen mångfaldig och stilen personlig. Men det skulle vara förenklat att betrakta denna estetiska frigörelse som frikopplad från en ideologisk eller filosofisk kontext. När Heidenstam gjorde upp med den generation som föregick honom, innebar det också en uppgörelse med den borgerliga nyttomoralen. Han förespråkade istället ett slags aristokratisk lyckomoral med nihilistiska drag, vilket uppfattades som en reaktion mot den moderna litteraturens sociala patos. I recensionerna av debuten *Vallfart och vandringsår* var det också denna hållning som framstod som det centrala i Heidenstams tankevärld.⁴³ I receptionen av *Gösta Berlings saga* gjordes däremot inte samma koppling mellan estetik och idéinnehåll. Med tanke på likheterna i estetiken är det därför befogat att läsa även *Gösta Berlings saga* mot bakgrund av den nordiska Nietzsche-receptionen vid denna tid. Den dekadens som i allt högre grad fann litterära uttryck vid sekelslutet innebar också ett uppbrott från den borgerliga romanens framställningssätt och världs-uppfattning.

Nietzschanism och dekadens

När Selma Lagerlöf skrev *Gösta Berlings saga* befann hon sig fjärran från den stockholmsbaserade litterära eliten. När Heidenstam brevväxlade med Strindberg och Levertin, skrev Lagerlöf till Sophie Adlersparre och seminarievänninnorna. Som Vivi Edström påpekat var det knappast någon medveten föresats att skriva ”det första verket enligt Heidenstamsk-Levertinsk estetik”. Istället formulerade hon sin egen poetik, men var självfallet påverkad av aktuella litterära strömningar.⁴⁴ ”När jag tänker på alla de olika intressen som rört sig inom mig törs jag väl säga att jag sällan funnit någon mer mottaglig för all slags andlig smitta”, skriver Lagerlöf i ett brev till Ann-Charlotte Edgren Leffler under arbetet med debutromanen.⁴⁵ Jag tror att det är så man får betrakta Lagerlöfs position vid tiden för debuten. Hon stod inte i händelsernas centrum, men hade ett starkt intresse och en stor mottaglighet för vad som pågick. Detta gäller inte enbart nittitalestetiken, utan också den Nietzsche-våg som svepte över

Norden vid denna tidpunkt. När jag i fortsättningen talar om "nietzscheanismen" hos Lagerlöf ska den förstås som en fri omdiktning av ett aktuellt tankestoff, traderat av flera för henne välkända litterära profiler i Sverige och Danmark. Det rör sig alltså knappast om en intertextualitet, snarare om ett avtryck av tidsandan. Det finns ingen grund för att hävda ett direkt inflytande från Nietzsche på *Gösta Berlings saga*. Men det finns däremot skäl att uppmärksamma de likheter med hans tänkande som finns där – som ett av "alla de olika intressen" som rör sig i texten.⁴⁶

Redan i romanens andra kapitel, "Julnatten", anslår Lagerlöf en ton och ett motiv som är förbundna både med nittitalsestetiken och kända tankegångar hos Nietzsche. Det är det sköna, inte det nyttiga, som är kavaljerernas livsuppgift, inte arbetet, utan konsten:

Kavaljerer och bröder! Hafven I glömt, hvilka I ären? I ären de, som hålla glädjen vid makt i Värmland. I ären de, som sätta fart i stråkarna, hålla dansen igång, låta sång och spel klinga genom landet. I förstå att hålla era hjärtan från guldets, era händer från arbetet. Om I ej funnens, då skulle dansen dö, sommaren dö, rosorna dö, kortspelet dö, sången dö, och i hela detta välsignade land skulle ingenting annat finnas än järn och brukspatroner. (I:43)

Här finns återigen ett förhållande av konsten och livsglädjen i förhållande till järnindustrins enahanda arbete och brukspatronernas profitering. Kapitlet där Gösta uttalar detta imperativ till sina kavaljersbröder, utmynnar ju också i det djävulskontrakt där kavaljererna förbinder sig att under ett års tid inte göra något "som är klokt eller nyttigt eller käringaktigt" (I:51). Kapitlet avslutas med en bacchanalisk scen, där kavaljererna förenas med den onde i en extatisk dans och låter "den heta, klibbiga drycken" (I:53) skölja över dem när de utmattade fallit ned på golvet. Det som omedelbart sätts fram är alltså en livsdyrkan och amoralisk hållning som liknar de nietzscheanska föreställningar, som vid denna tid hade fått stort genomslag i den svenska författarkåren. "Så gott som alla nittiotalsförfattarna har mottagit intryck av Nietzsches uppträdande: Strindberg, Ola Hansson, Levertin, Fröding, Ellen Key", skriver Fredrik Böök, men nämner inte Selma Lagerlöf. Målande beskriver han kavaljererna som "varken mer eller mindre än det estetiska livet, den fria harmonien, den Schillerska lekdriften, alla sköna konsternas källa", men ser i detta ett återvändande

till romantiken snarare än ett lagerlöfskt ”intryck av Nietzsches uppträdande”.⁴⁷

Som Vivi Edström framhåller är Böök blind för det destruktiva drag hos kavaljererna som hotar den lekfulla harmonin.⁴⁸ Kanske beror det på att deras individualistiska glädje- och skönhetsdyrkan inte får stå oemot-sagd, utan utmanas av ett etiskt perspektiv som innebär arbete och kollektivt ansvar. I Bööks läsning blir detta det överordnade budskapet och följdriktigt är det också Carlyle, förespråkaren för puritansk arbetsmoral, som han framhåller som det främsta litterära och filosofiska inflytandet.⁴⁹ Tendensen är att den estetiska hållningen i slutändan underordnas nytto-moralen. ”Lagerlöfs etiska hållning hade mycket lite att göra med Heidenstams epikurism”, skriver exempelvis Karl Erik Lundevall, men kommenterar inte eventuella beröringspunkter med den ansvarslösa livsglädje som romanen också gestaltar.⁵⁰ Jag kommer att återkomma till detta sätt att läsa romanen i kapitel 6.

Det har varit svårt att belägga exakt vilka av Nietzsches skrifter som Heidenstam läste, och det vore väl så svårt att dokumentera Lagerlöfs eventuella Nietzsche-läsning.⁵¹ Vad man vet är däremot att hon tagit del av den introduktion av och debatt om Nietzsche som försiggick i pressen. Harald Beyer menar att *Gösta Berlings saga* kan läsas som en återspeglning av striden om den liberala välfärdsmodalen mellan Brandes och Høffding, vilket gestaltas genom brytningen mellan den heroiskt-tragiska, aristokratiska livssynen och den utilitaristiska välfärdsmodalen.⁵² Nietzsches allmänna inflytande på den nordiska litterära offentligheten var i slutet av 1880-talet och under 1890-talet obestridligt. Han var ”tidens röst”, som Heidenstam skrev i ett brev till Ellen Key.⁵³ Framför allt var det kopplingen mellan hans idéer och skrivsätt som överensstämde väl med samtidsens behov att bryta upp från naturalismens stil och materialistiska världs-uppfattning. Harold Borland skriver i sin studie av Nietzsches inflytande på den svenska 1890-talslitteraturen att Brandes introduktion av Nietzsche tätt följdes av en förändring av det svenska litterära klimatet, men att det snarare rör sig om ett sammanfall av idéer och estetik än av en direkt påverkan från Nietzsche. Heidenstams *Vallfart och Vandringsår*, som markerade den estetiska strömkantringen, skrevs innan Nietzsche blev känd i Sverige och *Renässans* innan Heidenstam själv läst honom.⁵⁴ Men även

om det inte finns något entydigt orsakssamband mellan den nordiska Nietzsche-introduktionen och nittitalismens genombrott, så måste detta ändå beskrivas i relation till Nietzsche, eftersom det var han som mest kraftfullt formulerade de problem som nittitalisterna var upptagna av.

En annan strömning i tiden var dekadensen. Den sätter tydligt sina spår i *Hans Alienus*, och i viss mån även i *Gösta Berlings saga*. I vid bemärkelse syftar begreppet på texter som skildrar svårigheten att leva utan värden och att vistas i en värld som saknar ett övergripande normsystem.⁵⁵ Mer specifikt har dekadens använts som ett samlande begrepp för litteratur som ”mer än i förbigående tematiserar och analyserar föreställningar om samtidens och samtidsmänniskans förfall”, som Claes Ahlund skriver i sin studie av svensk sekelskiftesprosa.⁵⁶ Ett antal karaktäristiska motiv kan urskiljas: ett historiskt motiv, som utgår från en upplevelse av samhällets och kulturens förfall, ett religiöst/moraliskt motiv som skildrar sekularisering och moraliska utsvävningar och ett psykologiskt motiv som beskriver människans reaktioner på värdeupplösningen.⁵⁷

Dessa motiv kan alla urskiljas i *Gösta Berlings saga*. Samhällets och kulturens förfall under kavaljersåret är ju själva den dramatiska förutsättningen för fiktionen. Kavaljersåret – eller djävulsåret – innebär också att Gudsmakten ifrågasätts, vilket leder till moraliska utsvävningar och identitetsupplösning. Däremot har den pessimism, livsleda och melankoli som dekadensen ger uttryck för ingen direkt motsvarighet i *Gösta Berlings saga*. Maria Karlsson menar att ”Gösta Berlings livsleda och romanens dödsfixering i stort” bör sättas i samband med dekadensen.⁵⁸ Men livsledan bejakas inte, utan är ett tillstånd som man ständigt strävar efter att övervinna. Liksom i *Hans Alienus* är det heroiska livsmodet idealet, själva motsatsen till dekadensens indifferens inför verkligheten och dess sökande efter allt mer konstruerade stimuli för att upphäva livsledan. Livsglädjen fungerar både i *Gösta Berlings saga* och *Hans Alienus* som ett värn mot en världs-trött eller desillusionerad livsförståelse. ”Ah, Gösta, en man måste bära allt hvad lifvet bjuder med mod i hjärtat och löje på läpparna, eljes är han ingen man”, heter det i kapitlet ”Fru Musica” (II:90). En motsvarande hållning uttalas också i *Hans Alienus*:

Ack, dö ej, dö ej, kraft att stolt förlåta
vart mulet öde och i tårar le,
att som en dåre glädjedrucket gråta,
där andra gråta i förtvivlans ve!⁵⁹

Att "som en dåre glädjedrucket gråta", kunde närmast stå som måtto för kavaljerernas livshållning. I båda texterna finns denna bejakelse av livet i alla dess former – glädjen och lidandet, kreativiteten och destruktiviteten. "Överskottet av liv är ofta liktydigt med glädje, men också sorgen kan innebära en motsvarande kraftladdning; det är känslan som sådan som är avgörande", skriver Vivi Edström.⁶⁰ Denna triumferande känsla, "livskänslans genomslag", ser Edström, som tidigare nämnts, som ett huvudtema i romanen. Motsatsen är det stelnade och hämmade livet som till exempel gestaltas i Henrik Dohnas rigida och pretentiösa rationalism och i Kusin Kristoffers förfall och överksamhet i kavaljersflygeln.⁶¹ Livsfientligheten får sin mest konkreta gestaltning i Brobyprästen, vars besvikelse över livet tar sig uttryck i en girighet som håller hela bygden i fattigdom och svält. Detta hämmade och sterila tillstånd är motsatsen till livsbejakelsen. Känslans frigörelse är inte bara livgivande, utan också vild och demonisk, eftersom den inte tar hänsyn till samhällets regelverk eller konventionella värderingar. I Heidenstams formulering ovan upplöses ju tydligt gränsen mellan gott och ont. Marianne Sinclair uttrycker en liknande erfarenhet:

Och hon tänkte med ens, att kanske allting till sist låg hos människan själf, att sorg och glädje blott berodde af hennes olika sätt att se tingen. Hon frågade sig om det var lycka eller olycka, som gått öfver henne detta året. Hon visste det knappt själf. (II:145)

Vad Marianne beskriver kunde kallas en omvärdering av alla värden, eftersom de gamla sanningarna inte längre är giltiga i ett samhälle som brutit samman i kaos. Det ligger hos människan själf om hon väljer att gråta eller att skratta, att heroiskt välkomna livets växlingar. Det är en trotsig och individualistisk hållning som är parallell med Nietzsches kritik av den borgerliga lyckomoralen. Georg Brandes hade i sina föreläsningar om Nietzsche och den därefter publicerade uppsatsen "Friedrich Nietzsche. En Afhandling om aristokratisk Radikalisme", framhållit hans antiutilitaristiska syn på lyckan. Brandes skriver:

Velfærdsmoralens Maal er at skaffe Menneskene saa megen Lyst og saa liden Ulyst som muligt. Men hvad nu, ifald Lyst og Smerte er saaledes sammenknyttede, at den, der vil have saa megen Lyst som muligt, maa tage en tilsvarende Sum af Kvaler med i Købet? Det hedder i Clärchens Sang: *Himmelhøjt jublende, dødsens bedøvet*. Hvem véd, om det Sidste ikke er Betingelse for det Første?⁶²

Att inte acceptera smärtan är också att avvisa glädjen. För att slippa lidande får man alltså helt och hållet undvika livskänslan och som Kusun Kristoffer "lefva i bur" (II:2). Förutom denna lidandets heroism – "att se kungligt högt på livet" som Helena Nyblom formulerade perspektivet i *Gösta Berlings saga* – innebär kritiken av den borgerliga lyckomoralen ett ifrågasättande av överordnade moralsystem.⁶³ Inte oväntat är detta något som Brandes betonar. Han, som hade stått på den radikala sidan i sedlighetsdebatten, var givetvis tilltalad av Nietzsches kritik av att plikttrohet och lydnad sattes högre än förmågan att formulera sin egen moral.⁶⁴ Lagerlöf var uppenbarligen också upptagen av detta problem. Det är ju en liknande omprövning av moraluppfattningar som sker i *Gösta Berlings saga* när de kristna värdena utmanas av Sintram och kavaljererna och individerna börjar tvivla på vad som är ont och gott. När de vedertagna normerna börjar ifrågasättas måste var och en skapa sig en egen moraluppfattning. Att livskänslan blir ett värde i sig leder till att den konventionella moralen överskrids.⁶⁵

En värderelativism eller värdeupplösning är alltså karaktäristisk för dekadensen. I *Gösta Berlings saga* är orsaken till den sociala ordningens sammanbrott att majorskans otrohet kommer till allmän kännedom. Hennes respektlöshet inför sedligheten är också förutsättningen för hennes maktposition. Majorskan försvarar dessutom sin rätt att strunta i morallagarna eftersom hon anser dem orättvisa. Hon hävdar kärlekens rätt mot konventionen. Detta leder till hennes fall som bygdens härskarinna, men också till att samhället slungas ut i ett moraliskt kaos, där individ efter individ tvingas reagera på den värdeupplösning som efterträtt den traditionella samhällsordningen. Denna för samtiden aktuella problematik transponeras alltså till en historiskt och geografiskt avlägsen miljö och blir därför svårare att urskilja än i den litteratur som mer konkret avbildade modernitetens manifestationer – de växande städerna och den nya tekniken.

Men om texten alltså berör dekadensens problem, delar den inte dess typiska hållning. Lagerlöf och Heidenstam är mindre upptagna av en fascination inför förfallet och mer av ett storslaget värdesättande av livet. Därför saknas också många av dekadensens typiska teman: pessimismen, avskyn för naturen, den intellektuella reflexionen i kombination med moralisk likgiltighet.⁶⁶ Istället ställs livsledan upp som kontrast till den alternativa reaktion på moderniteten som representeras i fiktionen. Livsbejakelsen hos Lagerlöf och Heidenstam tycks i det avseendet parallell med Nietzsches hållning till dekadensen. För honom är inte dekadens förfall som sådant, utan en vilja till förfall och ett främjande av förfallet. Dekadens är alltså hos Nietzsche förlorad livsvilja, som yttrar sig som en hämndlystnad mot livet.⁶⁷ Dekadensen framstår således som ett tillstånd i moderniteten som bör bekämpas, liksom Hans Alienus måste bekämpa Sardanapal, som i sitt kroppsliga förfall och sina excesser i artificiell skönhet och njutning har uppenbart dekadenta drag.⁶⁸ I *Gösta Berlings saga* finns ingen sådan tydlig gestalt. Men vissa drag av dekadensens kulturella överraffinemang finns hos Märta Dohna, vars hy är ”härjad af smink, och det låg drag af rå sinnlighet kring munnen” (I:284). Grevinnan Märta har ingen riktig livsglädje, utan finner nöje i livet som spektakel. Hennes umgänge med Mamsell Marie handlar just om detta – hon använder henne som ämne för en komedi, för bara genom en sådan imiterad framställning av livet finner hon glädje i det. Vivi Edström beskriver också Märta Dohnas ondskefulla bestraffning av Elisabeth Dohna som ”ett hetsande njutningsmedel, en ersättning för det egentliga livet som förbränts hos henne”.⁶⁹ Märta Dohnas artificiella och teatrala nöjeslystnad får sadismen som yttersta konsekvens. I denna gestalt kan man alltså tydligt urskilja dekadenta drag. Så är hon inte heller ett av bygdens naturbarn, utan en världsdam liksom Marianne Sinclair.

Livets estetik

Ett annat drag i *Gösta Berlings saga* som bär spår av 1890-talets estetiska omorientering är att konsten är ett viktigt tema. ”Att tillvaron och världen är evigt *rättfärdigad* endast som *estetiskt fenomen*”, var Nietzsches bärande tanke i *Tragedins födelse*.⁷⁰ I en tid när naturalismens instru-

mentella syn på konsten syntes överspelad, var detta naturligtvis en tankegång som fick gensvar. För Brandes var Nietzsche en räddning från den stereotypa problemdebatten:

Jeg har villet henvise til ham især, fordi det forekommer mig, som om Nordens Skønlitteratur nu vel længe har tæret paa Tanker, der blev fremsatte og drøftede i det forrige Aarti. Det ser ut som om Evnen til at undfange geniale Ideer var taget af, ja som Modtageligheden for dem var ved at svinde; man tumler stadigt med de samme Lærdomme, visse Arvelighedsteorier, lidt Darwinisme, lidt Kvinde-Frigørelse, lidt Lykkemoral, lidt Fritænkeri, lidt Dyrkelse af Folket osv.⁷¹

Litteraturen riskerade alltså enligt Brandes att fastna i en politiskt korrekt verklighetsskildring, som om den endast var ett medel för samhällsförbättring utan något eget självberättigande. Nittitalisterna ville istället framhålla estetikens egenvärde. Detta är tydligast hos Heidenstam, vars ”estetiseringsiver”, som han kallade det själv, var en av orsakerna till brytningen med Strindberg.⁷²

Trots att det är den grekiska tragedin som står i fokus i *Tragedins födelse*, är ämnet av stor aktualitet på grund av att det svarar mot en samtida problematik. Det tragiska dramatets undergång beror enligt Nietzsche på den utveckling som inleds av Euripides, vars modernisering av dramat frångår det dionysiska och inför naturalistiska element – ”han [måste] utdöma de ’druckna’ diktarna som den förste ’nyktre’”.⁷³ Denna rationalisering av tillvaron, i filosofin representerad av Sokrates, strider mot den tragiska diktningen och dess världsuppfattning. Även om Nietzsche själv fullföljer resonemanget genom att spekulera i en pånyttfödelse av tragedins anda i det mest löftesrika inom den tyska kulturen, så var resonemanget inte svårt att överföra på det nordiska litterära klimatet i brytningen mellan 1880- och 1890-tal. Som Ola Hansson skriver i sin Nietzsche-essä:

Vad Nietzsche uppställer gent emot varandra under benämningarna Dionysoskult och Sokratiskt vetandeoptymism är ingenting annat än motsatsen emellan mystik och rationalism. Hans framställning betonar den förras överlägsenhet; Nietzsche själv röjer sig som romantisk fullblodsmystiker. Det okändas oändliga värld är tillgänglig för människoanden i sina avlägsnaste vrår och undangömdaste veck, – ej för tänkarens förstånd, utan för konstnärens, den dionysiske konstnären eller den apollinariske konstnären intuition.⁷⁴

Ola Hanssons återgivning av Nietzsche visar vari hans aktualitet för samtiden låg: i uppvärderingen av konstnärens roll mot tänkarens, i mystiken mot rationalismen. Influerade av Nietzsche kunde såväl Heidenstam och Levertin som Ola Hansson trots interna stridigheter gå med på den tankegången. I *Gösta Berlings saga* prövas idén om livet som estetiskt fenomen. Tanken att konsten är det som berättigar livet och gör det ut hårdligt, uttrycks i kapitlet ”La Cachucha”, där den giktbrutne Örneclou i sin ålderdoms plågor blir spelad tillbaka till livet genom Lilliecronas oemotståndliga dansmelodi. Men sedan ser det ut som att dansen besegras av livets framfart:

Så är då stunden kommen att skära af fiolsträngarna.

Nej, spela, Lilliecrona, spela la cachucha, ständigt la cachucha!

Lär oss, att, fast vi i kavaljersflygeln fått tröga kroppar och stela leder, vi till känslorna alltid äro desamma, alltid spanjorer.

Stridshäst, stridshäst!

Säg, att du älskar trumpetstöten, som narrar dig hän i galopp, om du också drar din fot blodig på tjudrets järnlänkar. (I:90)

Genom det estetiska återfår livet här sitt värde. Dansen har transcendent egenskaper som gör att livets begränsningar, här manifesterade i den stela kroppen, kan överskridas. Vivi Edström skriver att ”den bortförande illusionen blir ett värde, också om den smärtsamt bryter sig mot verklighetens hårda villkor”.⁷⁵ Det är ingen tröst eller försoning som kommer ur konsten, utan en heroisk livsbejakelse. Det är genom sin sköna gestaltning som tillvaron blir meningsfull, men bara illusoriskt, som ett apolliniskt sken som döljer bristen på mening.⁷⁶ Dansen är just en sådan skön gestaltning, där den gamle, sjuke kavaljeren åter blir en skön spanjor.⁷⁷

Samma funktion har konsten i ”Fru Musica”, där kavaljerernas samlade musikaliska ansträngningar inte lyckas få Gösta ur hans missmod. När Löwenborg, som endast brukar spela på ett träbord med målade tangenter, försöker sig på det riktiga piano han aldrig hanterat uppkommer ingen magi. Kavaljererna hämtar då hans träbord och han börjar spela ”strålände af entusiasm och rörelse, hörande de underbaraste toner, viss om att Gösta också måste höra dem och varda tröstad” (II:90). Det är den inbillade skönhetsupplevelse som Löwenborg förmedlar vid sitt träpiano som återger Gösta hans livsmod. Samtidigt fungerar musiken här varken som en

övertvinnelse av tillvaron eller en flykt undan den in i skenet och konsten. ”Att med konsten säga *Ja* till livet”, som Arne Melberg formulerar det, ”kräver mödosamt arbete: att lära sig hantera den verklighet-sjukdomsmärta man har, försöka se den ur tillfrisknandets perspektiv, som också är konstens perspektiv”.⁷⁸ Vivi Edström menar att det här finns en likhet med livslögnen, den flykt undan verkligheten som fördömdes under 1880-talet, men att illusionen samtidigt får den positiva laddning som den hade under romantiken.⁷⁹ Men konstens sken ska kanske inte förstås som en livslögn, utan som den enda möjliga sanningen i en värld där de religiösa och moraliska värdena relativiserats. Kvar finns det estetiska värdet. Kavaljererna gestaltar sig själva så att de framstår som konst-, krigs- och kärleksheroer, när de bakom denna apolliniska slöja är en samling fattiga och olyckliga åldringar.⁸⁰

Men även om kavaljererna alltså upprätthåller det apolliniska skenet, inbillningen som gör livet meningsfullt, deltar de också i det dionysiska drama som tilldrar sig under kavaljersåret. Det inleds under den bacchanal i smedjan som slutar med att ett kontrakt skrivs med Sintram, utklädd till djävul. Det finns något dionysiskt i Sintrams gestalt, även om det inte är entydigt. Hans mål är inte det sköna, utan det vilda, inte skenet, utan ruset. Han är en antikrist som vill sätta den ohämmade självutlevelsen istället för den kristna moralen och altruismen. Därför riktas också hans vrede mot kapten Lennart, som genom sin offerdöd blir en kristusgestalt. Men det dionysiska är inte främst gestaltat i någon individ, utan som en kollektiv stämning, i ”Äfventyrens, sorglöshetens, vildhetens ande” (II:170), som griper hela bygden under kavaljersåret. Det som sker i fiktionen kan mycket väl formuleras med hjälp av Nietzsches ord om ”det dionysiska undret”:

En stormvind tar tag i allt utlevat, murket, brutet, förkrympt, sveper det i en röd dammvirvel och lyfter det som en gam i höjden. Förvirrade letar våra blickar efter den försvunna: ty vad de ser har stigit i det gyllne ljuset som ur en falllucka, så fyllig och grön, så frodigt levande, så längtansfullt omätlig. Tragedin finns mitt i detta överflöd av liv, lidande och lust, i upphöjd hänförelse, lyssnande till en fjärran svärmodig sång – som berättar om varats mödrar, vilkas namn lyder: villfarelse, vilja, smärta. – Ja, mina vänner, tro med mig på det dionysiska livet och på tragedins återfödelse.⁸¹

Den stormvind som går över landet i *Gösta Berlings saga* släpper också fram detta överflöd av liv, lidande och lust och människorna lämnar sin vardagliga tillvaro och jagas av villfarelsen, viljan och smärtan ut i existentiella gränssituationer:

Kunde man omtala allt, som det året tilldrog sig bland människorna på Löfvens strand, så skulle en värld förvånas. Ty då vaknade gammal kärlek, då tändes ny. Då uppblossade gammalt hat, och länge sparad hämnd grep sitt rof. Då flögo alla upp i lystnad efter lifvets ljufhet: dans och lek, spel och dryckjom grepo de efter. Då uppenbarades allt det, som innerst gömmer sig i själen. (II:170)

Även om det med sannolikhet inte är fråga om en direkt påverkan finns det en likhet i tankegången. Passagen kan läsas som en konkretisering av det dionysiska liv som Nietzsche beskriver i citatet ovan – som ett rus, där alla distinktioner mellan lust och plåga, glädje och ångest, till och med mellan en individ och en annan upphävs. Det rör sig ju tydligtvis om en kollektiv rörelse, en stormvind som drar alla med sig.

Även om Sintram genom sitt djävulsupptåg initierar detta oordningens år, deltar han inte själv i den extatiska livsdyrkan. Han framstår mer och mer som en rent destruktiv kraft, som är livsförnekande snarare än livsbejakande. Hans vilja till förfall och undergång är oförenlig med den dionysiska livsbejakelsen. Kavaljererna representerar däremot både det apolliniska och dionysiska – både det sköna skenet och det identitetsupplösande ruset. Spänningen mellan det apolliniska och dionysiska är bärande i romanen, men kontrasteras också mot ett etiskt perspektiv, som handlar om kunskap och ansvar snarare än om konst. Detta återkommer jag till längre fram.

Hur kommer det sig då att dessa paralleller till Nietzsches estetik har kommit att bagatelliseras och det etiska eller kristet moraliska budskapet betraktas som romanens slutsats? Det kan ha att göra med att Nietzsches tänkande är svårförenligt med det sammanhang Lagerlöf som kvinnlig författare befann sig i. Birgitta Holm framhåller att Lagerlöf bör ha känt till och tagit intryck av den svenska och danska Nietzsche-receptionen, men att hon kanske inte själv var beredd att skylta med det, eftersom dessa idéer inte var gångbara hos hennes beskyddare Sophie Adlersparre eller i kret-

sen av liberala feminister runt tidskriften *Dagny*.⁸² Med tanke på Lagerlöfs koppling till den kristet liberala kvinnorörelsen skulle det vid tiden för debuten varit olämpligt att inordnas i samma led som den från detta håll hårt kritiserade Strindberg. Nittitalisterna förvaltade intrycken av Nietzsches filosofi på olika sätt, men gemensamt är att den är närvarande som ett traderat tankestoff som sammanfaller med tidsandan. I Lagerlöfs debutroman sätts estetiken i rörelse, både som livsproblem och som berättande. Kanske kunde man översätta den brist på realism som kritiken klagade över med ”mystik” – Ola Hanssons ord för det Nietzsche-inspirerade estetiska uttrycksmedel som han förespråkade.

Jag har nu diskuterat hur Selma Lagerlöf i sin debutroman på olika sätt gick i dialog med sin samtid. I avvikelser från vardagsrealismen bröt hon mot förväntningarna på en kvinnlig författare, samtidigt som hon fick beröm för en naiv fantasi som också kopplades till kvinnlighet. Dessutom har jag lyft fram samhörigheten med nittitalismens estetiska program som lanserades mot det föregående decenniets kvinnodominerade prosa. Moralismen ersattes av njutningsfilosofi och verklighetsavbildningen av en poetisk stil, fantasi och exotism. Genom en jämförelse med Heidenstams och Levertins programskrifter samt Heidenstams roman *Hans Alienus*, har jag visat att Lagerlöf med sin debutroman avlägsnade sig från de kvinnliga konventionerna och placerade sig i nittitalisternas manliga garde. Liksom hos många andra författare i den generationen finns ett avtryck av nietzscheanska tankegångar, både i synen på konsten och i tanken på livsglädjen som en kontrast till tidens dekadens och spleen. *Gösta Berlings saga* utkom alltså i ett komplext nätverk av estetiska ideal och könsbundna läsarförväntningar. I de följande kapitlen kommer jag att undersöka två sidor av romanens narrativa utformning; först dess komposition, sedan berättarens funktion. Genom att närmare granska dessa omdiskuterade aspekter av romanen – den episodiska kompositionen och den framträdande berättaren – skall jag visa både hur Lagerlöf hanterar de motsägelsefulla förväntningarna på en kvinnlig författare samt hur relationen mellan etik och estetik behandlas både tematiskt och formellt.

3. ”äfventyrens vilda jakt”

Komposition, revolution, kommunikation

Omkastningens oordning

”Och så talade han till dem, de sorglöse, de mot alla lyckans omkastningar härdade.” Det är Gösta Berling som talar så till kavaljererna i romanens sista kapitel (II:294). ”Omkastningar” är också ett uttryck som väl sammanfattar det som utspelat sig under kavaljersåret. Det är ett begrepp som återkommer i forskningen om *Gösta Berlings saga*.¹ Så gott som alla händelser som utspelar sig under detta år faller utanför det vardagliga. Dramatiska uppgörelser, svek, död, försakelse och hastiga omvändelser. Detta kapitel ägnas åt romanens intrig, eller brist på intrig. Som vi sett i inledningen var den episodiska kompositionen en stötesten i receptionen. Antingen var den beviset på att *Gösta Berlings saga* var misslyckad som roman eller också på att det inte alls var en roman, utan en samling berättelser eller sagor. Utgångspunkten i följande analys är antagandet att textens narrativa utformning *betyder* någonting, att det finns ett skäl till att historien berättas som den gör. En första uppgift i detta kapitel är att undersöka *hur* texten är organiserad. En andra är att svara på frågan *varför* den är organiserad så. Romanens intrig, skriver Lennard J. Davis, hjälper läsaren att tro på en ordning i världen.² Vilken ordning (eller oordning) förmedlas av denna romans intrig? Vad säger den om fiktionsvärldens livsvillkor? Jag tar omkastningen som startpunkt, men först följer ett kort referat av romanens handling.

I originalutgåvan är texten uppdelad i 36 kapitel, varav de första 13 finns i del I och de resterande i del II. Dessa föregås av en inledning i två delar som introducerar de gestalter som utlöser det fortsatta händelseförloppet: Gösta Berling och majorskan. Majorskan räddar Gösta från döden i snödrivorna efter att han på grund av sin dryckenskap tvingats lämna prästyr-

ket. Han blir därefter kavaljer på Ekeby och får rollen som härförare för skaran av livsnjutare och upptågsmakare. Efter inledningen följer ett kapitel som presenterar landskapet, vars framskjutna position i romanen motiverar placeringen som kapitel 1. I andra kapitlet uppställs villkoren för kavaljersåret och i det tredje träder det i kraft. Under julnatten och julfmiddagen, som dessa kapitel också är betitlade, gör kavaljererna genom Sintrams manipulation uppror mot majorskans styre. Hon vanäras offentligt och fördrivs från Ekeby. I det kontrakt som upprättas mellan kavaljererna och Sintram, som iklätt sig rollen som djävulen, får kavaljererna makten över Ekeby i ett år genom att avsvära sig allt som är ”klokt eller nyttigt eller käringaktigt” (I:51). Majorskans ordnande regim bryts alltså och Ekeby hamnar i händerna på kavaljererna som under Sintrams inflytande raserar det hon har byggt upp. Resten av romanen utspelar sig under det år som kontraktet gäller. Kavaljerernas styre innebär att både naturens och samhällets lagar bryts. Samtliga episoder försiggår inom ramen för den konflikt mellan ordning och kaos, kollektivt ansvar och individuellt begär, som maktskiftet medför.

Textens två delar har dock något olika tonlägen: den ansvarslösa lustfylldheten får allt mer allvarliga konsekvenser och i del II inramas Elisabet Dohnas martyrium av folkets lidande under översvämning och torka. Bygden går mot ökad materiell och moralisk upplösning, vilken motverkas av det etiska ansvarstagande som kapten Lennart och Elisabet Dohna svarar för. I bokens sista kapitel, som utspelar sig vid nästa jul, återkommer majorskan från sin exil. Djävulskontraktets år har förflutit och ordningen börjar återställas. Både Sintram och majorskan dör och kavaljererna skingras. Gösta, som säger sig ha löst gåtan om hur man skall kunna vara både glad och god, vill slå sig ner i ett skogstorp tillsammans med sin hustru Elisabet. Men istället för en sensmoral är det en metakommentar som blir textens sista ord.

Kompositionens behandling i Lagerlöfforskningen har präglats av kritikens hårda omdömen. Den generella tendensen har varit att argumentera för textens enhet genom att framhålla den tidsmässiga avgränsningen (från jul till jul), eller ett sammanhållande tema. Man har velat visa att kompositionen inte var misslyckad, utan resultatet av ett medvetet estetiskt val.³ Men kriteriet för att kompositionen ska kunna betraktas som estetiskt lyck-

ad är fortfarande dess *enhet*, även om den förläggs till en annan nivå än tidigare. Ett exempel på det är Erland Lagerroths läsning av *Gösta Berlings saga* i *Romanen i din hand*. Han betonar där vikten av att välja läsart och menar att det är fråga om en ”romantisk roman”, som inte bör underkastas realismens krav. Han kommenterar även kritikens avhängighet av det realistiska romanidealet som, i likhet med mottagandet av *Röda rummet*, ledde till att kompositionen underkändes. Lagerroth hävdar att texten bärs upp av olika ”handlingskretsar” som är ”*varvade* med varandra och *korsar* varandra på ett mycket konstfullt sätt”. Handlingens enhet blir därmed inte upplöst, utan endast mer svårupptäckt. Det finns också en tematisk enhet som Lagerroth rubricerar ”Livets rika växlingar”, där det rika syftar på verkets extrema och intensiva sätt att skildra alla känslolägen, vare sig det rör sig om positiva eller negativa upplevelser. Det växlande syftar följaktligen på de häftiga omslag mellan dessa som texten beskriver.⁴

Lagerroth framhåller alltså komplexiteten i texten, samtidigt som dess enhet också är ett huvudargument. Men man kan ju tvärtom säga att temat ”Livets rika växlingar” ger upphov till en mångfald, inte en enhet. Jag menar att den episodiska kompositionen med dess ”växlingar” motsvarar bristen på kontinuitet i fiktionsvärldens livsvillkor. I detta avseende ansluter jag mig till Henrik Wivel, som menar att handlingen motiverar romanens splittring: ”Kavaljerernas kaotiska regemente och kärlekens anarki spränger romanens episka helhet och släpper loss stoffet i dess nuvarande destrukturerade form”.⁵ Omkastningen kan betraktas som ett återkommande narrativt grepp som inte skapar ordning och regelbundenhet i fiktionen utan oförutsägbarhet. Det kaotiska kavaljersåret framställer ett samhälle som är utom kontroll för en ordnande makt. Den estetiska utformningen korresponderar alltså med en särskild syn på människan och världen. I det följande kommer jag att med hjälp av några exempel visa hur omkastningen är beskaffad och vad den har för effekter.

Prästen och tiggaren

Inledningen består av två kapitel, ”Prästen” och ”Tiggaren”, som skildrar hur Gösta Berling blir avsatt som präst och därefter genom majorskans försorg blir kavaljer på Ekeby. Det är alltså förutsättningarna för det fort-

satta händelseförloppet som presenteras här.⁶ Men inledningen ger också förutsättningarna för den narrativa utformningen. "Ändtligen stod prästen på predikstolen" (I:1). Med det avstampet mitt i den dramatiska situationen börjar *Gösta Berlings saga*. Då Gösta bestiger predikstolen är det för att få sin dom av församlingen, de tillresta prästerna från grannförsamlingarna och biskopen. Att han skall avsättas tycks avgjort på förhand. Han befinner sig alltså i ett utsatt läge där han, som tidigare haft makt över församlingen, förväntar sig att avsättas av den. Men i det ögonblick han skall börja predika förbyts hans vrede i en insikt om tillfallets betydelse: "Han tänkte, att det var sista gången han fick stå däruppe på predikstolen och förkunna Guds ära" (I:5). Hans inspirerade predikan blir avgörande. Vid kyrkostämman efter gudstjänsten vill församlingen inte längre kännas vid sina klagomål: "Det fanns inga anklagare, det kunde ej finnas någon domare" (I:7). Anklagelserna har förbytts i försvar, fienderna i vänner. Församlingens ledare är inte detroniserad utan bekräftad, vanäran har blivit en upprättelse. Men denna dramatiska vändning är inte den enda. När Gösta sitter uppe i sommarnatten för att svalka sin "lycksalighetsfeber" (I:9) kommer kapten Kristian, en av hans trogna supbröder som vill rädda Gösta från nykterheten. Han har satt biskopens hästar i sken och hälsat från Gösta. Effekten är att allting Gösta gjort under dagen ser ut som hyckleri. Här sker alltså en ny omkastning. Situationen återställs så till vida att prästen återigen väntar på att bli avsatt. Hans uppriktiga vilja att agera som en god kristen sista gången han har möjlighet att stå inför en församling, framstår dessutom som en lömsk beräkning. De gamla synderna får genom Kristians slumpmässiga ingripande en avgörande betydelse. Därmed blir Göstas moraliska uppräckning lönlös.

Det är alltså två dramatiska omkastningar som bär upp detta första kapitel. De består av en växling mellan två positioner, den första associerad med utsatthet och maktlöshet och den andra med upphöjelse och makt. De två positionerna markeras spatialt i den första scenens utformning. Gösta har en skräckvision av hur han blir *nedsliten* ifrån predikstolens upphöjda läge. Positionsväxlingen innebär alltså en förflyttning mellan lågt och högt, och i det här fallet tillbaka till lågt igen. Dessa första kapitel fungerar som en läsanvisning: berättelsen är framför allt fokuserad på situationer i blyxtbelysning, inte på vardagens gång. Det finns ett stort inslag

av oförutsägbarhet, eftersom slumpen och tillfälligheten har en avgörande roll i händelseförloppet.

Inledningens andra kapitel, "Tiggaren", berättar om hur majorskan räddar Gösta Berlings liv då han har lagt sig i en snödriva för att ta livet av sig. Skälet till att han trots sitt självförakt frångår sina självmordsplaner, är att majorskan genomgår en förvandling inför hans ögon. Hon möter honom som en myndig och auktoritär person, befriad från all traditionell kvinnlighet:

Så som Gösta Berling nu såg henne stadd på hemfärd från kolkörning i skogarna, med sotiga händer och kritpipa i munnen, klädd i en kort, ofodrad fårskinnspäls och randig hemväfd yllekjol, med becksömsskor på fötterna och knifslidan i barmen, sådan han såg henne med grått hår, rätt uppstruket öfver ett gammalt, vackert ansikte, sådan hade han hört henne beskrivas tusen gånger, och han förstod, att han stött samman med den ryktbara majorskan på Ekeby.

Hon var den mäktigaste kvinna i Värmland, herskarinna öfver sju bruk, van att befalla och lydas; och han var bara en stackars lifdömd man, utblottad på allt, vetande att hvarje väg var honom för tung, hvarje rum för trångt. Hans kropp skalf af förfäran, medan hennes blick hvilade på honom.(I:19f)

Beskrivningen sammanfattar majorskans livssituation: hon har makt, men priset för den är en förlust av oskuld och traditionell kvinnlighet. Det framstår klart då beskrivningen kontrasteras mot bilden av den kvinna som majorskan en gång var, Margareta Celsing:

Vet han, hurudan Margareta Celsing var? Hon var smärt och späd och försagd och oskyldig, Gösta Berling. Hon var en sådan, på hvilkens graf änglarna gråta.

Hon visste om intet ondt, ingen hade gjort henne sorg, hon var god mot alla. Och vacker var hon, riktigt vacker.(I:23)

Margareta Celsing var späd, försagd och obefläckad, majorskan är grov, befallande och förhårdad, bokstavligt nedsvärtad av sot och bildligt av syndfulla handlingar. Det rör sig alltså om två positioner: en som präglas av traditionell kvinnlighet och en som överskrider den. Dessa förknippas också med maktlöshet respektive makt.

Margareta Celsings förvandling till Margareta Samzelius, majorskan, framställs inte som någon utveckling. Berättelsen inskränker sig till ett

avgörande moment: föräldrarnas beslut att mot hennes vilja gifta bort henne med den fule och elake majoren. ”Sedan dess fanns ingen Margareta Celsing, endast majorskan Samzelius, och hon var ej god, ej försagd, hon trodde på mycket ondt och gaf ej akt på det goda”(I:24). Kapitlet ställer alltså fram två bilder av majorskan, där den ena är den andras motsats. Hennes tidigare gestalt, Margareta Celsing, kan plötsligt träda fram och positionerna kastas om. Det gör de också just när Gösta, trots majorskans ansträngningar, bestämt sig för att fullfölja självmordet:

Då han kom till dörren, måste han se sig om. Då mötte han majorskans blick, där hon satt stilla och såg efter honom. Han hade aldrig sett en sådan förändring i ett ansikte, och han blef stående och stirrade på henne. Hon, som nyss varit vred och hotande, satt i stilla förklaring, och hennes ögon lyste af förbarmande, medlidsam kärlek.(I:28)

Margareta Samzelius drag är plötsligen uttraderade och de egenskaper som tillhör Margareta Celsing blir synliga. Liksom Gösta *träder fram* för församlingen och förvandlas från den försupne prästen till den kraftfulle gudsmannen, träder här den oskuldsfulla Margareta Celsing fram ur den förtappade majorskans gestalt.

I båda dessa fall framträder individen i en annan gestalt – som ett resultat av omgivningens förändrade syn på henne och/eller för att det egna självmedvetandet förändras. Detta kan beskrivas som ”metamorfoser”, ett begrepp som används av Bachtin i diskussionen av den romanprototyp han kallar ”äventyrs- och vardagsromanen”.⁷ Där är händelseförloppet koncentrerat till de viktigaste momenten i hjältens levnadsväg – de metamorfoser han genomgår. Det finns en utveckling, men den är inte linjär, utan språngartad. Det mänskliga livets helhet gestaltas genom dess grundläggande krismoment. Slumpen är en viktig faktor i händelseförloppet, men det första initiativet är avhängigt hjältens själv genom att han gör sig skyldig till ett snedsprång eller ett fel. Detta släpper sedan lös slumpens makt. Berättelsens fullbordan är också beroende av hjältens agerande. Han ställs inför en valsituation som ger möjlighet till bättring. Slutligen kommer det att handla om människans ansvar.⁸

Den polyfona romanen för vidare klichéer från äventyrsromanen, men ger dem en annan existentiell innebörd. Här finns en mer utvecklad iden-

tittetsuppfattning än i äventyrs- och vardagsromanen, där identiteten blir till ur äventyret. I den polyfona romanen fyller äventyrsintrigen ett existentiellt syfte: "den försätter människan i undantagssituationer, som avslöjar och provocerar henne, den sammanför och konfronterar henne med andra människor under ovanliga och oväntade omständigheter [- - -]".⁹ Individens självbild blir i det sammanhanget viktig och står ofta i kontrast till omvärldens bild av henne. Omkastningarna, som innebär dramatiska situationer eller oväntade händelser, framkallar ofta dessa metamorfoser, det vill säga individernas förändrade uppfattning av sig själva eller av andra. Äventyret och dess metamorfoser är ett led i det etiska berättandet som ibland ger upphov till ett avslöjande, ibland innebär en prövning som formar gestalten.

När jag fortsättningsvis talar om äventyret i *Gösta Berlings saga* avser jag de oväntade och osannolika händelser som ställer människan inför dramatiska livsval, de irrationella krafter som bryter in i människans liv och ändrar dess riktning.¹⁰ Det reser inga anspråk på sannolikhet, utan bryter mot förnuftslogiken och den empiriska trovärdigheten. Samtidigt är äventyret i *Gösta Berlings saga* inte tidlöst och ohistoriskt, som i den rena äventyrsroman Bachtin beskriver. Romanen gestaltar en brytningstid i fiktionsvärlden som har paralleller med den historiska brytningstid som sekelslutet var. *Gösta Berlings saga* är i den bemärkelsen en äventyrsroman i moderniteten, där äventyrsintrigen ger möjlighet att ställa de etiska frågor som människan ställs inför när hon inte längre styrs av kyrkan eller den borgerliga konventionen. Äventyret kommer alltså att innehålla ett moment av prövning som förändrar individen eller sättet att se på henne. Men förändringen äger inte rum konstant och kontinuerligt, utan i avgörande vändpunkter, som formar den enskildes liv. Äventyrsintrigen används alltså för att gestalta de etiska kriserna i människans liv.¹¹ Berättelsen koncentreras just kring dessa händelser och tecknar ingen sammanhängande utveckling.

Med hjälp av äventyrsromanens klichéer kan textens modernitetsproblem framställas. Vilka metamorfoser är det som äger rum i inledningens kapitel? Prästen blir en utstött tiggare. Han räddas av majorskan, som förvandlats från oskuldsfull och undergiven jungfru till en mäktigt härskarinna. Även om det finns en social bestämning av karaktärerna är

den inte konstant, utan i högsta grad rörlig. Det är denna destabiliserande följd av omkastningarna jag här vill undersöka. Mannen tvingas i det första kapitlet att lämna sin maktposition och räddas i det andra av Värmlands mäktigaste kvinna. Omkastningarna sker alltså mellan positioner i en social hierarki, där även könspositionerna kan omvändas. De iscensätter även fortsättningsvis en social problematik som har att göra med makt och kön, ofta i form av en bejakelse av den erotiska kärleken som samtidigt innebär ett överskridande av det traditionella samhällets normer. Omkastningen inträffar i en krissituation där samhällets auktoritära ordning avslöjar sig och människorna tvingas sätta sina värderingar och sin självuppfattning på prov.

Förbrytarens ansikte

I inledningens omkastningar visas det tillfälliga i människans sociala position och hur själva situationen bestämmer synen på människan. Gösta blir avsatt trots sin uppriktiga intention att bättra sig. Hans goda uppsåt ogiltigförklaras istället av hans dåliga rykte. Det handlar således inte bara om en social förändring, utan också om en konflikt mellan individens självmedvetande och omgivningens uppfattningar. Genom metamorfosen kommer motsättningen mellan andras bild av människan och hans ”rätta ansikte” till synes. Kapten Lennarts öde är ett bra exempel på hur situationen bestämmer bilden av människan. Han är förbrytaren som blir ”Guds vandringsman” (II:120). Kapten Lennart är på väg hem efter att oskyldig ha avtjänat ett femårigt fängelsestraff. På vägen möter han Sinttram och kavaljererna, som ser till att han blir stupfull, trots att de vet att han är på väg hem till sin fru. Gösta målar sedan på skämt hans ansikte så att han ser härjad och vanvårdad ut. ”Han gaf honom en riktig förbrytarfysionomi; det tyckte han passade bra för den, som kom rakt från fängelset” (II:124). På Sintrams uppmaning drar de sedan med sig honom till den väntande hustrun:

De skuffade fram kapten Lennart, och hon såg honom ragla mot sig, druck-
en, med ett förbrytaransikte. Och bakom honom såg hon hela denna skara
af rusiga, raglande män.

Hon tog ett steg tillbaka, han gick efter med utbredd famn. ”Du gick som

en tjuf", utbrast hon, "och kommer hem som en skojar." Därmed ämnade hon gå in. (II:126f)

Under makens frånvaro har hon hela tiden varit övertygad om hans oskuld och skött huset och lagat hans kläder i väntan på hans hemkomst. Men istället för att föra hem hennes man för kavaljererna hem denne förbrytare, som hon vägrar att ta emot och acceptera som familjens överhuvud. Efter som Lennart inte längre har något hem beger han sig ut på vägarna och blir kringvandrande predikant, känd för sin fromhet och generositet mot de fattiga. Inom kapitlet förekommer alltså en positionsväxling mellan Lennarts två inkarnationer – hans två ansikten – som föraktad förbrytare och hyllad gudsman. Men hemkomstscenen upprepas också i kapitlet "Broby marknad", där kapten Lennart åter blir hemförd i medveten tillstånd, efter att med sin egen kropp hindrat kvinnor och barn från att bli ihjälslagna av den våldsamme starke Måns. Även denna gång är det kavaljeren Beerencreutz som säger "Vi är här med din man", då kaptenskan frågar om ärendet. Denna gång får orden en motsatt innebörd:

Hon ser på honom, där han står styf och trygg som alltid. Hon ser på bärarna bakom honom, som gråta och på hela folkmassan därbakom. Hon står där på trappan och ser in i hundratal af gråtande ögon, som ängsligt stirra upp till henne. Sist ser hon på mannen, som ligger utsträckt på bären, och trycker handen mot hjärtat.

"Detta är hans rätta ansikte", mumlar hon. (II:250)

Här har situationen vänts i sin motsats. Det brutala skämtet som låg bakom Lennarts första, ovärdiga hemkomst, har förbytt i hyllningar av hans offerhandling vid den andra. Bortsett från det är situationerna identiska. Beerencreutz yttrande upprepas ordagrant och Lennart blir liksom förra gången hemburen av kavaljererna, den ena gången är det ett "skojarfölje", den andra ett sorgetåg.

Kapten Lennarts historia visar att det är situationen som avgör hur människan framstår. Kollisionen mellan omgivningens bild av individen och självbilden leder till en identitetskris. Samtidigt skapas en oreda i samhällsordningen – livet kan plötsligt ändra riktning, den sociala identiteten är endast tillfällig.¹² Kavaljerernas spratt förvandlar kapten Lennart till Guds vandringsman. Han drivs ut på vägarna och känslan av att vara "Guds lek-

boll” får honom att ställa sig i Guds tjänst. ”Annars hade han väl gått hem och låtit sin hustru se sitt rätta ansikte” (II:133). Kavaljerernas spratt får alltså avgörande konsekvenser för hans fortsatta liv. Omkastningen inträffar i det oförutsägbara mötet med andra människor. Av en tillfällighet hittar majorskan Gösta i snödrivan och gör honom till kavaljer. Lika slumpartat är kapten Lennarts möte med kavaljererna på väg hem från fängelset. Den oväntade konfrontationen lösgör de inblandade från deras normala plats i samhället och ger individen en blyxtbelysning – som när Margareta Celsing plötsligt framträder för Göstas syn eller när kapten Lennart döende bärs hem med sitt ’rätta ansikte’.

Ytterligare ett exempel på hur en karaktär ändrar skepnad finns i kapitlet ”Broby-prästen”. Han introduceras redan i inledningen som en far som är så snål att dottern får stjäla mat från honom. Sedan figurerar han knappast annat än som en typ, nästan alltid med sitt stående epitet ”Den snåle”. Men hans gestalt kommer i en annan belysning när hans ungdoms älskade kommer för att besöka honom efter fyrtio år. Hon vet ingenting om honom och känner inte till hans rykte eller position. Kapitlet byggs upp av en kontrastering av hans två identiteter: den unge, starke, ädle älskaren och den gamle, fattige, förnedrade prästen. När den fina gamla fröken kommer till Broby backar möter hon en tiggare, som säger att prästen inte är hemma. Det är förstås Broby-prästen själv som står där vid vägkanten, klädd i trasor och med böjd rygg, förändrad till oigenkännlighet. Men när hon sedan kommer tillbaka har han återfått sin gamla gestalt:

Men där kommer någon, där kommer han. Han lyfter henne ur vagnen, han bär henne på armar, hvilkas styrka är obruten, hon tryckes i ett famntag lika varmt som fordom, för fyrtio år sedan. Hon ser in i ögon, som stråla, såsom de gjorde, då de endast sett fem och tjugu vårar. [- - -]

Hon ser ej, att han är gammal. Hon ser blott ögonen, ögonen.

Hon ser ej de svarta golfven, de af fukt gröna taken, hon ser blott hans strålände ögon. Broby-prästen är en ståtlig karl, en vacker herre i den stunden. Han blir vacker, bara han ser på henne. (II:97)

Även om Broby-prästen gjort sitt yttersta för att bättra på både sitt eget och husets utseende, är detta inte avgörande. Han blir vacker av upplevelsen av att möta hennes beundrande blickar. Hon ser honom utan

förutfattad mening, utan kännedom om hur han framstår i andras ögon. Det är alltså inte fråga om en förställning från hans sida, snarare att hon ger honom möjlighet att bli en annan. "Icke går hans ungdoms älskade vid sidan af en föraktad usling, ovärdig det ämbete han vågat åtaga sig! Det gör hon ej" (II:99). Det oväntade mötet med den gamla kärleken, blir också ett oväntat möte med det gamla jaget. Identiteten är inte fixerad utom i omgivningens fördömande åsikter. Metamorfofserna motverkar emellertid en avslutad bild av människan. Samtidigt som läsaren tvingas omvärdera Broby-prästens karaktär, tvingas också han själv att göra det. Omkastningen utlöser för honom liksom för kapten Lennart en existentiell kris. Båda tvingas fråga sig: vem är jag och var är min plats i världen?

Äktenskapet

Omkastningarna kan alltså leda till en förändring av individens sociala ställning. Den sociala ordningen destabiliseras också i och med individens omvärdering av den. Omkastningen innebär ofta en förlust av illusioner, att plötsligt se saker som de är. Så är det till exempel i kapitlet "Unga grefvinnan", där Elisabet Dohna introduceras. "Ingen, som ser unga grefvinnan, kan låta bli att undra öfver, hvarför hon gift sig med den dumme grefve Henrik" (I:197). Hennes man beskrivs som en uppblåst och löjlig aristokrat, som alla driver med utan att han själv märker det. Han kan inte tänka sig att andra inte anser honom vara lika värdig och upphöjd som han uppfattar sig själv. Att den vackra och omtyckta Elisabet ändå beundrar honom förklaras med att han motsvarar "hennes ideal af manlighet" – "rättrådig och sanningsälskande" har han "aldrig svikit sitt gifna ord" (I:200f).

Denna illusion går emellertid förlorad till följd av kavaljerernas ingripande. Det är fest på länsmansgården, men av medkänsla och lojalitet med majorskan som sitter inspärrad i samma hus, vägrar Elisabet att dansa med kavaljererna. Som hämnd enleverar de henne. När Elisabet efter en vild slädfärd återförs till hemmet, väntar hon sig att hennes man skall skipa rättvisa. Hon vill att kavaljererna skall straffas för det övergrepp de begått emot henne, men även för sveket mot majorskan:

Hon ville se honom kalla in tjänarna för att utpeka kavaljererna som män, hvilka de hädanefter aldrig skulle släppa inom Borgs portar. Hon ville höra honom uttala sitt förakt ej blott öfver det de gjort henne, utan äfven öfver deras handlingssätt mot den gamla majorskan, deras välgörarinna.

Ja, han som för henne var idel ömhet och undseende, han skulle resa sig i rättvis stränghet mot hennes förföljare. Kärleken skulle ge eld åt hans tal. Han som beskyddade och aktade henne som ett väsen af finare art än en hvar annan, han skulle ej tåla, att råde män slog ned på henne som roffglar på sparfven. Hon glödde af hämndtörst, hela den lilla kvinnan, från hufvud till fot. (I:218f)

Elisabet förväntar sig alltså att Henrik skall leva upp till hennes bild av honom som en klok och rättvis make. Men frågan om hur kavaljererna skall straffas för enleveringen blir istället en fråga om hur Elisabet skall straffas för att hon förolämpat Gösta Berling. Mannen som skulle ha försvarat Elisabet håller sedan ett strafftal till henne:

”Ve dig, att du, som är kvinna, har velat sätta dig till domare öfver män”, säger han. Ve dig, att du, som är min hustru, vågar förolämpa någon, hvars hand jag gärna trycker. Hvad har du att göra med att kavaljererna satt majorskan i häkte? Hade de ej rätt? Aldrig kan du veta, hur en man måste vredgas i djupet af sin själ, då han hör talas om kvinnors otro. Ämnar du själf vandra den onda vägen, efter du tar en sådan kvinnas försvar?” (I:222)

Henriks rättrådighet avslöjas som rigid konventionalism, etiken som etikett och hans förväntade ömhet och beskydd uteblir. Förutom att situationen på detta sätt slår över i sin motsats, innehåller episoden en positionsväxling som innebär att Elisabet inte längre är offret, utan den som förbrutit sig. Hennes förvissning om sträng maktutövning gentemot överträdelsen förbyts i tvånget att underordna sig missdådarna.

Växlingen rör sig alltså återigen mellan polerna makt och maktlöshet, där det genom Henriks missriktade maktutövning blir kvinnan som får kyssa mannens hand och be om förlåtelse för att hon med våld blivit bortförd. Henrik visar ett annat ansikte inför Elisabet, som tvingas omvärdera sin uppfattning av honom som den ideale äkta mannen. Hon konfronteras med den offentliga bilden av maken och övertygas inte längre av hans egen självbild. Det som blottläggs är också *innebörden* i den äktenskapliga institution som Elisabet tidigare villigt och oreflekterat inordnat sig i.

Omkastningen avslöjar att äktenskapets grund inte är kärleken, som Elisabet trodde, utan auktoriteten. Den *moral* som Henrik predikar, det vill säga kravet på kvinnans äktenskapliga trohet, är något helt annat än den *etiska* hållning som visar sig i Elisabets medkänsla med majorskan. Skillnaden mellan dem är den mellan en dömande och en inkännande attityd. Som den principryttare han är missuppfattar Henrik den konkreta situationen. Eftersom han endast ser till den allmänna regeln att en kvinna inte ska sätta sig upp mot en man, befriar han också sig själv från etiskt ansvar.¹³

Fadershuset

Som vi sett innebär omkastningen för Elisabets del ett avslöjande av äktenskapets villkor. I Marianne Sinclaires historia handlar det om ett avslöjande av ’den gode fadern’. Liksom för Elisabet får mötet med Gösta hennes liv att ta en annan vändning. Det är bal på Ekeby och för att den sköna Marianne ska få stråla i full glans anordnar kavaljererna en tablå, där Gösta föreställer en riddare förklädd till munk och Marianne hans tillbedda. Medryckt av scenens romantik kysser hon honom när ridån gått ner. Av misstag dras ridån upp igen. Kyssen avslöjas, men antas höra till skådespelet. Denna erotiska peripeti följs av ett parti kortspel i rökrummet. Det slutar med att Melchior Sinclair på Sintrams uppmaning spelar bort sin dotter till Gösta, när han inte har något annat kvar att satsa. Eftersom Mariannes far är övertygad om att hon inte vill ha Gösta, ser han det hela mest som ett skämt. Men när han sedan av Sintram får veta att kyssen inte var spelad utan spontan, förändras saken. När han går för att tala med sin dotter, finner han henne på dansgolvet tillsammans med Gösta. Han blir rasande och far hem med sin fru utan att säga något till Marianne. Hon får därför tunnklädd och ensam gå hem i snön. Väl framme finner hon att huset är stängt för henne. Hennes mor försöker släppa in henne, men blir misshandlad. Marianne lägger sig då för att dö i snödrivan, men räddas av Gösta som tar henne till Ekeby.

Den kärleksfulle fadern som i inledningen av kapitlet beskrivs som sin dotters främsta beundrare och beskyddare, framstår alltså strax som en brutal despot. Liksom Elisabet tvingas Marianne till en omprövning av det

som hon tidigare tagit för självklart. Hennes position har också förbytts i sin motsats: den dyrkade och bortskämda dottern ligger utestängd utanför dörren till sitt barndomshem, den plats där hon trott sig välkommen under alla omständigheter. Denna omkastning kommenteras också av berättaren:

Ve, att dock sådan jämmer kan sänka sig öfver den, som nyss stod så högt! Att det går så lätt att förflyttas i det djupaste elände! Må vi ej ängslas öfver lifvet! Hvem seglar i en trygg farkost? Rundt om oss svallar sorgen som ett böljande haf, se vågorna slicka hungriga skeppets sidor, se de rusa upp till äntring. O, intet säkert fäste, ingen fast mark, ingen trygg farkost, så vidt blicken når, blott en okänd himmel öfver en ocean af sorg! (I:109f)

Här formuleras tydligt omkastningens funktion: den är ett sätt att framställa livsvillkorens osäkerhet, tillvarons brist på stabilitet och förutsägarbarhet. Detta kan uppfattas både som ett påstående om människans existentiella öde och hennes sociala belägenhet. Omkastningen medför att maktförhållanden blir synliga, vilket leder till ett uppbrott från det traditionella samhällets värderingar och institutioner. Istället kommer individen att bli sin egen auktoritet, tvingas till en egen tolkning av händelserna och till livsval som är oberoende av överordnade tros- eller värdesystem. Kapten Lennart väljer visserligen att förstå sitt öde som bestämt av Gud, men det är ändå en personlig tolkning som inte härrör från någon kyrklig överhet, utan är hans eget sätt att hantera sin existentiella kris. Elisabeths kris innebär att hon genomskådar de romantiska illusioner som hennes uppfattning om mannen och äktenskapet vilat på. I förlängningen leder det också till hennes definitiva uppbrott från äktenskapet. Marianne tvingas konstatera att hennes fars kärlek inte är villkorlös. Fundamentet för hans upphöjelse av dottern är hennes underkastelse. Omkastningen från älskad till förskjutet dotter gör även Marianne medveten om hennes position i familjens hierarki.

Så långt kan man säga att omkastningen skapar ett tillstånd av kaos i fiktionen. Den kastar människorna mellan upphöjelse och förnedring. Den utstötta brottslingen blir en from man, den naiva hustrun blir desillusionerad, den tillbedda dottern slängs ut i snödrivan av sin far. Omkastningen rycker dem ifrån den säkra tillvaron i äktenskapet eller familjen.

I Mariannes fall handlar det också om en hotande förlust av hemmet, gestaltad i "Auktionen på Björne". Melchior Sinclair går igenom huset "som en förstörelsens ängel på domens dag" (I:164) och samlar alla ägodelar till en stor auktion. Han vill bli av med allt som påminner om Marianne och samtidigt hämnas för att hon vanärat sig:

Dock förekom det honom som en ännu dråpligare hämnd att göra auktion på allt detta. Bort till främmande skulle det! Bort för att smutsas i torparstugor, för att förfalla under likgiltiga främlingars vård. Kände han dem ej, de kantstötta auktionsmöblerna i bondstugorna, fallna i vanära liksom hans sköna dotter? Bort med dem! Må de stå med upprifven stoppning och afnött förgyllning, med bräckta ben och fläckade skifvor och längta efter sitt forna hem! Bort med dem åt himlens alla hörn, så att intet öga kan finna dem, ingen hand samla dem! (I:166)

Mariannes otillåtna uppträdande på balen leder alltså inte bara till en brytning med fadern, utan också till det borgerliga hemmets sammanbrott. Arvet – familjesilvret, de hemgjorda linnedukarna med hålsöm, de äkta kopparna med familjevapnet, möblerna som han snickrat åt henne som barn – allt detta slänger han ut. Det som familjen vårdat och värderat i generationer skingras. När Mariannes mor klagar över förlusten blir han rasande över "att hon kunde begråta linne och sängkläder, då hvad som mera var, hans sköna dotter själf var förlorad" (I:167). Han låser in henne i skafferiet för att slippa höra hennes jämmer.

Hemmets utförsäljning framstår som en konkret bild av förlusten av traditionella värden och samtidigt som en demonstration av hur faderns auktoritet förlorat sin betydelse och urartat till en okontrollerad maktutövning. Auktionen blir avstyrd i sista minuten och Melchior Sinclair far till Ekeby för att hämta hem sin dotter. Det innebär dock inte att ordningen återställs. Marianne är inte längre "den sköna" eftersom hennes ansikte vanställts av smittkoppor. Detta är också skälet till att hennes far vill ta henne tillbaka. Marianne låter sig viljelöst hämtas hem.¹⁴ Hon revolterar inte mot sin far, men hon avskyr honom i hemlighet. I likhet med Elisabet accepterar hon inte längre familjeöverhuvudets tolkningsföreträde, utan ifrågasätter de grunder varpå hans auktoritet vilar:

”Åh, mor. Jag rår ju inte för det. Kan jag hjälpa, att jag ryser för honom? Ser då inte mor också, hurudan han är? Hvarför skulle jag tycka om honom? Han är häftig, han är ohyfsad, han har pinat dig, så att du blifvit gammal i förtid. Hvarför skall han vara vår herre? Han bär sig ju åt som en galning. Hvarför skall jag ära och akta honom? Han är inte god, han är inte barmhärtig. Jag vet, att han är stark. Han kan slå ihjäl oss när som helst. Han kan kasta oss ut ur huset när han vill. Är det därför jag skall älska honom?” (II:152)

Så snart denna protest yppats, förändras situationen drastiskt. Melchior Sinclair faller till marken i ett slaganfall, möjligen orsakat av kroppslig ansträngning, möjligen av att han hört hennes ord. Hans förändring framstår därför som helt konsekvent:

Marianne såg föräldrarna tillsammans genomvandra trädgården. Så var det alltid nu. Han gick aldrig ut ensam, för ej någonsin mera bort och knotade öfver främmande och öfver allt, som skilde honom från hans hustru. Ålderdomen hade kommit öfver honom. Han kunde ej förmå sig att skrifva ett bref; hans hustru måste göra det. Han beslöt aldrig något på egen hand, utan frågade henne om allt och lät det blifva, som hon bestämde. Och han var alltid blid och vänlig. Han märkte själf den förändring, som kommit öfver honom, och hur lycklig hans hustru var. (II:153f)

Makarnas positioner har fullständigt kastats om. Hennes underordning och beroende har övergått till honom, medan hans makt och auktoritet har transponerats till henne. Patriarken har feminiserats. Omkastningarna har alltså konkreta effekter på samhällsordningen – äktenskapet, hemmet och fadersmakten. I synnerhet är det könsmaktordningen som rubbas. De fördömande reaktioner som Elisabets och Mariannes spontana handlingar utlöser, gör begränsningarna i deras situation som kvinnor mycket tydliga. Men situationen är inte fixerad av livets realiteter, eftersom dessa ständigt ändras. Den ordning som utbryter i fiktionsvärlden skapar en social rörlighet som också innebär en möjlighet att ifrågasätta de könsbestämda livsvillkoren.

Jag har nu med hjälp av några exempel visat att omkastningen är ett återkommande mönster i *Gösta Berlings saga*. Omkastningen gör intrigen episodisk, eftersom den används för att skildra de avgörande momenten i människans liv och utelämnar alla mellanspel. Koncentrationen på män-

niskans kriser och metamorfoser ger ett händelseförlopp som präglas av oförutsägbarhet. Det som avgör människans existentiella val är inte vardagens långsamma prägling, det är den oväntade händelsen som förändrar individens sociala position och ofta leder till en ny syn på tillvaron. De omkastningar jag här lyft fram utgör bara ett fåtal. De förekommer också på olika nivåer i fiktionen. Kavaljerernas maktövertagande och majorskans exil är en omkastning som berör hela samhället och omfattar hela historien. Kavaljerernas vildhet och förstörelse tar vid när majorskan inte längre finns där för att ta ansvar för odling och samhällsbyggnad.¹⁵ Vid majorskans återkomst i slutet av romanen blir kaos åter ordning. Intrigen förmedlar alltså ingen ordning till läsaren, utan etablerar snarare en oordning. I det följande ska jag sätta denna oordning i ett idéhistoriskt sammanhang.

Evolution och revolution

Ett annat sätt att diskutera intrigen är att betrakta den som en ’historieskrivning’. Uppfattningen om hur en intrig ska utformas påverkas av vår uppfattning av historien, menar Lennard J. Davis. Den förändrade syn på andlig och världslig makt som sammanföll med romanens framväxt, gav utrymme åt en annan intrig än den som bestämts av Gud eller ödet – en där människan formar sin egen levnadshistoria.¹⁶ I *Gösta Berlings saga* handlar det som vi sett i allra högsta grad om förändring. Inte en utveckling i vanlig mening, utan ett plötsligt avslöjande och kullkastande av den gamla ordningen – en revolution. Vivi Edström har understrukt revolutionstankens betydelse för *Gösta Berlings saga* och dess särskilda aktualitet under 1880-talet, bland annat i samband med 100-årsjubileet av franska revolutionen. *Den franska revolutionen* av Thomas Carlyle kom också i svensk översättning 1884–1895 och dess betydelse för Lagerlöf är omvittnad. Edström framhåller till exempel dess betydelse såväl för den överordnade frigörelse- och genombrottstanken som för symbolik och ordval.¹⁷

Både Fredrik Böök, som tidigt underströk Carlyles betydelse för *Gösta Berlings saga*, och Vivi Edström uppfattar revolutionen som Guds moraliska vidräkning med människorna.¹⁸ Men även om den revolution som äger rum i bygden ibland beskrivs som en ”Gudsstorm”, så är den också

människornas verk. Den drabbar inte människorna oförskyllt, utan sker till följd av deras egna initiativ – till exempel Elisabets ”förolämpning” av kavaljererna och Mariannes kyss. Det kaotiska kavaljersåret får ibland en religiös förklaring i fiktionen, men utlöses också av individens revolt mot de oskrivna lagar som reglerar det sociala systemet. Omkastningarna motverkar också en ny ordning och skapar ett kaotiskt tillstånd, där alla situationer och positioner plötsligt kan bytas i sin motsats. De narrativa förutsättningarna strider därmed i sig mot tanken om en successiv och sammanhängande utveckling.

Vilka historiska omständigheter är det då som ger upphov till denna revolutionsintrig? Vid sekelslutet var motsatsparet evolution/revolution i högsta grad aktuellt. Inflytandet från Carlyle har redan berörts. Intresset för evolutionsidén hängde samman både med Darwins biologism och Spencers utvecklingsfilosofi. Hos Spencer är den historiska processen liksom den biologiska en lagbunden utveckling, ett långsamt framåtskridande: verkan följer på orsak i en oändlig kedja. Varje handling för med sig konsekvenser, vilka blir dess straff eller dess belöning. Det finns en stor tilltro till människans framstegspotential – mänskligheten går mot en ökande grad av civilisation genom varje individs moraliska och intellektuella förbättring.¹⁹ Denna tro på en orsaksstyrd utveckling strider mot textens revolutionsintrig. Spencers historiesyn stod ju också i direkt opposition till Carlyles, där historien snarare konstrueras utifrån dess kriser och hjältar.²⁰ Utvecklingstanken överensstämmer heller inte med den världsbild som förmedlas via omkastningarna. Händelseförloppet är slumpstyrt snarare än logiskt och därmed också oförutsägbart. I *Gösta Berlings saga* upprättas inga lagbundna samband och det finns ingen given plats för den enskilde i samhället. Istället beskrivs radikala kursändringar i individens levnadsbana. Omvälvningen består dessutom inte i civilisationens förädling av samhället, utan förvildningens rasering av den gamla ordningen.

Oppositionen mellan revolution och evolution är också intressant som kvinnlig problematik, eftersom den vid slutet av 1800-talet togs upp i många kvinnliga författarskap och i kvinnorörelsens politiska texter. Under 1880-talet debatterades kvinnans villkor i det moderna samhället flitigt i de många desillusionsromanerna. Kraven på verklighetstrogen framställ-

ning gjorde hjältinnans misslyckade revolt mot de sociala och sexuella realiteterna paradigmatisks. Den realistiska framställningen kom alltså att inrymma en social determinism, besläktad med Spencers lära där utvecklingen främst var förbehållen männen och kvinnornas potential förverkligades i reproduktionen – alltså i hennes socialt och sexuellt determinerade roll.²¹ *Gösta Berlings saga* kunde i sitt förkastande av de realistiska normerna också berätta en annan historia än den socialt förutbestämda. Lagerlöf skriver in sig i Carlyles revolutionära hjältetradition, med den skillnaden att revolutionens hjältar också är kvinnor. Till skillnad från många kvinnliga författare under det föregående decenniet, gjorde hon alltså inte en kritisk omförhandling av de narrativa konventioner och den intellektuella vokabulär som dominerade.²² Revolutionen kan istället betraktas som en reaktion på ’evolutionsberättelsen’ och som ett sätt att frigöra sig från den.²³

I den tidiga feminismen användes bilden av revolutionen i polemiskt syfte som ett alternativ till synen på historien som en organisk, pågående process. Istället för att hänvisa till en utopisk framtid, ville man förverkliga framtiden i nuet. De polemiska strategierna hos de tidiga feministerna sammanföll härmed med det konstnärliga avantgardets: i båda fall kommer det nya ur en våldsam negation eller förstörelse av det gamla.²⁴ I *Gösta Berlings saga* avspeglas dessa ideologiska förhållningssätt i den anarki som utbryter i fiktionsvärlden när dess överordnade auktoriteter och institutioner faller. Därmed är dock inte sagt att raseringen av det traditionella samhället också innebär en förkastelse av den litterära traditionen. Men revolutionsintrigen tillåter en annan version av hur verkligheten är beskaffad än den som förmedlas av realistiska konventioner. Revolutionen som intrig visar på människans makt att påverka tidigare oföränderliga traditioner.

Som framgått ovan står vardagsrealismens konventioner mer i samklang med Spencers historiesyn än med Carlyles. Efter att nu ha givit en idéhistorisk förklaring till intrigens utformning, går jag vidare med frågan om vilka litterära konventioner texten arbetar med och distanserar sig från.

Äventyr och antirealism

När kvinnor skildras i den borgerliga 1800-talsromanen är det inom de reella begränsningarna för deras tillvaro. Deras berättelser utspelar sig i intimsfären, i salongen eller hemmets slutna rum, eftersom kvinnornas rörelsefrihet och offentliga liv var starkt begränsat i dåtidens samhälle.²⁵ Skräckromantikens avståndstagande från det realistiska vardagssammanhanget blev därför en strategi för att spränga rummet och låta de kvinnliga gestalterna få uppleva de äventyr som romanhjälten länge hade haft tillgång till.²⁶ Den vardagsrealism som var aktuell för Lagerlöfs samtid hade inte samma stränga rumsliga begränsning, men väl en erfarenhetsmässig, eftersom kvinnor fortfarande i realiteten hade liten handlingsfrihet i jämförelse med männen. Detta är ju också temat för många av decenniets tendensromaner. *Gösta Berlings saga* distanserar sig både ifrån 1880-talets naturalism och från den äldre borgerliga realismen. Realismen överskrider både som estetisk norm och som verklighetsuppfattning. Här är det inte fråga om livet som vardag. Snarare livet som melodram. Eller äventyr.

Samtidigt som realismen under 1800-talet fick en hegemonisk status, blev tidigare neutrala termer som "sentimental", "melodramatisk" och "romantisk" negativt associerade med konservatism, kommersialism och kvinnlighet.²⁷ Senare har forskningen lyft fram denna ringaktade litteratur som estetiskt intressant och idéhistoriskt viktig. Peter Brooks har argumenterat för den existentiella betydelsen av det melodramatiska genom att framhålla det som ett sätt att skapa ett moraliskt universum i den moderna värld som har förlorat sina sakrala värden.²⁸ I strid med uppfattningen om det melodramatiska som en form för triviallitteratur, har Richard Murphy också påtalat likheter mellan den expressionistiska avantgardismen och melodramatisk stilisering.²⁹ I båda fallen finns en excess eller expressivitet i uttrycket som syftar till att nå en mening som ligger bortom den konventionellt realistiska representationen. Det melodramatiska inslaget i expressionismen blir då ett svar på den historiska krisen och ett sätt att artikulera det som inte är socialt legitimt. Ett äldre uttryckssätt med låg status införlivas således både i den borgerliga 1800-talsromanen och den antiborgerliga avantgardismen. Det som förenar det melodramatiska och det avantgardistiska är den gemensamma fienden – realismens verklighetsavbildande pretentioner med dess tillhörande kun-

skapsmässiga och diskursiva begränsningar.³⁰ I båda fallen sätts rationaliteten ur spel, liksom det orsaksbundna narrativa förloppet.

I *Gösta Berlings saga* finns en likhet med melodramen i motståndet mot den realistiska representationen. I sin avhandling gör Maria Karlsson en konsekvent analys av romanen som en melodramatisk prosatext. Ett typiskt melodramatiskt drag som återfinns i *Gösta Berlings saga* är "disproportionernas estetik", det vill säga att händelser får orimliga och oförutsägbara följder.³¹ Andra typiska drag är det visuella, teatraliska framställningssättet, gestens och kroppsspråkets betydelse, de överdrivna känslolägena och dödstatematiken.³² Karlsson visar övertygande på romanens melodramatiska inslag, men den viktiga frågan här är: varför är den melodramatisk? Vad används denna estetik till? Karlsson talar med stöd av Peter Brooks om en "melodramatisk föreställningsvärld". Den typiska intrigen med skurkens nederlag och dygdens seger är i melodramen medel för att återställa en förlorad ordning. "Med den omnipotenta berättarens fulla auktoritet och med den överdriftens och känslans estetik som dominerar gestaltandet i romanen, insisteras på existensen av en evig, från en högre ordning emanerande moralisk kraft, som fördriver det onda ur kulturen", skriver hon. Den melodramatiska estetiken står alltså i tjänst hos en "moralisk tendens".³³

På den punkten är jag oenig med Karlsson. I *Gösta Berlings saga* överskrids ständigt melodramens konventionella roller genom metamorfoser som medför att karaktärernas status omvärderas, antingen direkt inom fiktionen eller indirekt genom att texten ger utrymme för en omprövning från läsarens sida. Det är inte en strid mellan det onda och det goda som gestaltas. Frågan är tvärtom hur man kan veta vad som egentligen är ont och gott i en värld som saknar övergripande normsystem.³⁴ Ur ett estetiskt perspektiv ger det melodramatiska romanen en ny belysning. Men läst inom den melodramatiska föreställningsvärldens ramar förändras inte den traditionella förståelsen av texten: kavaljersväldet uppfattas som destruktivt och den goda kraft som skall skapa det nya samhället är den altruistiska kärleken.³⁵ Kärlekens frälsande makt blir den syntes som skapar harmoni av textens oförenliga motsatser. Jag har inga reservationer mot melodramens estetiska relevans för *Gösta Berlings saga*, men däremot mot den moraliska lösning denna estetik (enligt Brooks) syftar till.

Jag vill istället återvända till det begrepp som introducerades i kapitlets inledning: äventyret. I linje med Karlsson menar jag att textens anti-realistiska konventioner används för att gestalta förlusten av Gud och uppbrottet från det borgerliga samhället.³⁶ Men romanen arbetar samtidigt med en distans till denna för sekelslutet typiska civilisationskritik. Berättelsen lokaliseras långt bort, till 1820-talets Värmland, men det är ingen konturskarp och trovärdig historisk skildring. Istället är fiktionens värld ett "Æventyrland" som Brandes skrev, en mytisk plats eller ett sagolandskap.³⁷ Texten upprättar en tydlig ambivalens mellan det tidspräglade och det tidlösa, det historiskt igenkännliga och det arkaiska. Under olika faser av Lagerlöffforskningen har man betonat antingen den ena eller den andra sidan av detta motsatspar.³⁸ Men måste romanens aktualitet stå i konflikt med dess arkaiska drag? Förutsättningen för dess civilisationskritik och ifrågasättande av överordnade värdesystem är just lokaliseringen i en relativt avlägsen tid och på en avsides plats. I denna värld finns det utrymme för äventyret, som är det som leder till individens uppbrott. Som Vivi Edström påpekar är "äventyrens vilda jakt" en bild av den kollektiva aktiviteten i *Gösta Berlings saga*. Formuleringen sammanfattar den våldsamma livsbejakelsen, som både har en frigörande och en destruktiv sida: "de stegrade lidelserna hotar det ombonade, skyddade livet, som hemmen och familjerna representerar."³⁹ Äventyret är det som flyttar människan från hennes givna plats i den sociala hierarkin och ger möjlighet till ett annat förhållningssätt till livet, utanför den givna livsbanan.

Valet av äventyret som motiv och narrativ struktur är alltså ett epistemologiskt val. Som tidigare framhållits ger äventyret möjlighet att artikulera vissa erfarenheter som är uteslutna i en realistisk framställning.⁴⁰ Denna kunskapsdimension i valet av framställningsform är central för Bachtin. Genre är ett sätt att se på verkligheten. Vissa uttryckssätt är användbara endast för vissa aspekter av verkligheten och omvänt – vissa aspekter av verkligheten kan bara förstås via särskilda representationssätt.⁴¹ Det synsättet ligger också bakom Richard Murphys beskrivning av modernismens och avantgardets utmaning av realistiska romankonventioner. Han menar att modernismen och avantgardet på liknande sätt motsätter sig realismens pretentioner på en omfattande överblick och förklaring av världen. De utmanar de narrativa strukturer och rationella konstruktion-

er genom vilka verkligheten tolkas, i syfte att göra de traderade realistiska modellerna av världen mindre självklara och naturliga. Genom att använda en mångfald av medvetanden och perspektiv presenteras en annan syn på världen än den som privilegieras av dominerande sociala diskurser. En känsla av oordning och anarki uppstår till följd av de konventionella värderingarnas instabilitet och omöjligheten av en sanning som inte är tillfällig eller beroende av ett visst perspektiv. Denna kunskapsmässiga osäkerhet karaktäriserar hela den modernistiska perioden och avskiljer den från 1800-talets tradition.⁴²

Komposition och kommunikation

Vi kan alltså med hjälp av Karlsson och Murphy konstatera att *Gösta Berlings saga* uppvisar likheter med såväl en melodramatisk estetik som med en modernistisk, just vad gäller utmaningen av de realistiska konventionerna. Men det är inte bara estetiken i sig som intresserar mig här, utan hur den används. Vad åstadkommer den? För att svara på det återvänder jag till Bachtin. Den kunskapsmässiga osäkerhet som Murphy menar karaktäriserar den modernistiska perioden och särskiljer dess prosa från 1800-talets, har uppenbara kontaktytor med den polyfona romanens särdrag. Den stabila överblicken och rationella förklaringen av världen som Murphy här framhåller som realismens projekt, står i strid med den polyfona romanens mångfald av medvetanden och perspektiv. Bachtin begränsar sig till romanen före 1900-talet, men hans beskrivning av Dos-tojevskijs romankonst kan betraktas som ett antedaterat bidrag till en modernistisk poetik.⁴³ Det finns emellertid en väsentlig skillnad – Bachtin hyllar realismen, i betydelsen det vardagliga, *prosaiska*, på ett sätt som står helt i strid med elaborerat estetiska genrer, som till exempel den expressionism som Murphy utgår ifrån.⁴⁴ Han tar avstånd från former som avlägsnar sig från vardagsspråket och den sociala miljö där dialogiska möten kan äga rum. För att använda en typisk bachtinsk ordvändning kan man säga att hans poetik förefaller att stå *på tröskeln* mellan 1800-talets realistiska ideal och 1900-talets modernistiska. Skiftet dem emellan kan inte beskrivas som ett brott, utan snarare som en process där realismen *per se* inte förkastas, utan bara dess monologiska och auktoritära

tendenser. Dessa tendenser förkastas å andra sidan också när de uppträder inom modernismen.

Min poäng är inte i första hand att lyfta fram det modernistiska i *Gösta Berlings saga*. Istället vill jag genom att peka på det antirealistiska närma mig romanens etiska berättande. Med utgångspunkt i Aristoteles *mythos*-begrepp har Jørgen Holmgaard beskrivit hur ett kausalt tänkande genom århundradena blivit en grundläggande narrativ organiseringsprincip – och i realismen en nödvändig förutsättning. Det måste finnas en överensstämmelse mellan textens sätt att kedja samman handlingar och en allmän social konsensus om hur handlingar 'naturligt' och 'som regel' hänger ihop genom orsak och verkan. Det är alltså inte i första hand verkligheten som avgör om händelseförloppet verkar realistiskt, utan publikens förväntningar på det foljdriktiga.⁴⁵

I *Gösta Berlings saga* fungerar de upprepade omkastningarna som ett brott mot en foljdriktig narrativ struktur och därmed som ett sätt att motarbeta en realistisk förståelse av världen. Både på individ- och institutionsnivå sätts den fram som instabil och föränderlig. Texten lägger heller inte upp för en retroaktiv förståelse som kan uppnås vid historiens slut eller vid ett avgörande moment. I antikens drama är *anagnorisis*, igenkänningen, det ögonblick när huvudpersonen blickar tillbaka på sina tidigare handlingar, vars sammanhang han först nu förstår. Detta är en konvention som enligt Holmgaard vidareförs i senare realistiska narrativformer, till exempel novellen.⁴⁶

Ett moment av igenkänning och avslöjande är som vi sett involverat också i omkastningarna. Men i *Gösta Berlings saga* är omprövningen inte av logisk art, utan av etisk. Det som framträder är inte logiska sammanhang, utan andra bilder av människan och möjligheter till andra slags relationer. Metamorfoserna får, som vi sett, gestalterna att *träda fram* i en annan gestalt, men också läsaren att *dras in* i skeendet. Ibland är det fiktionens gestalter som tvingas till omvärdering, som Elisabet av Henrik eller kapten Lennarts hustru vid makens andra hemkomst, medan läsaren hela tiden känt till de egenskaper som plötsligt kommer till synes. Men ibland avslöjas en annan bild av människan också för läsaren, som när Brobyprästen plötsligt tar gestalt som en kärleksfull och generös man. Läsaren blir inte en domare, utan tvingas själv till omprövning. Omkastningen

skapar en förtätning av skeendet och en emotionell dynamik. Liksom genom *anagnorisis* uppenbaras något tidigare okänt, men inte som ett sammanhang, utan som ett blottläggande av människorna och deras relationer. Man kunde också beskriva dessa plötsliga händelser som epifanier, ett begrepp vars etymologiska betydelse är "att visa (sig)" eller "framträdande".⁴⁷ Epifanin innebär alltså ingen förändring, utom i sättet att se. Så fungerar också de metamorfoser som här har beskrivits. Fiktionskaraktärerna är som förut, men de blir sedda på ett annat sätt och träder därför fram i en annan gestalt. Läsaren och fiktionens övriga karaktärer får möjlighet att uppfatta en ny helhetsaspekt av människan eller vad Bachtin kallar "människan i människan".⁴⁸

Aristoteles igenkänning har ibland likställts med epifanin, som också innebär en uppenbarelse eller ett avslöjande. Men där Aristoteles begrepp syftar på en igenkänning inom den fiktiva världen, har epifani använts för att beskriva en interaktion mellan karaktär, läsare och text.⁴⁹ En sådan interaktion åstadkoms också genom den "disproportionernas estetik" som Maria Karlsson framhåller. Att handlingar får orimliga och oförutsägbara konsekvenser kräver att läsaren stannar upp och ställer frågor om händelseförloppet.⁵⁰ Just så menar jag att omkastningarna fungerar. Framställningens inriktning på konfrontation – att fiktionens gestalter tvingas konfrontera sig själva eller andra – uppfordrar till en etisk reflexion som läsaren engageras i. En förutsättning för denna dynamik menar jag är det "avbrutna" skeendet.⁵¹ Det är inte ett narrativt framåtskridande som präglas av överblick, logik och distans, utan närbilder av avgörande moment i människornas liv. Trots det tidsmässiga avståndet mellan berättaren och fiktionsvärlden beskrivs händelserna som om de utspelades i ett nu. Berättarens roll återkommer jag till i nästa kapitel. Men också fiktionens narrativa organisation bidrar till känslan av omedelbarhet. När något *plötsligt* händer tvingas vi stanna upp för att förstå.⁵² Läsaren måste avbryta och inställa sin tidigare etablerade förståelse av en karaktär eller förväntning på intrigens utveckling. Holmgaard skriver att när den narrativa kausaliteten minskar i betydelse i samband med realismens tillbakagång och modernismens uppsegling, innebär det att man i allt högre grad undviker orsakssammanhang. Det blir därmed läsarens uppgift att finna alternativa samband mellan textens element. Det innebär en större öppenhet

i texten – i avsaknad av en retroaktiv förståelse, som suddar ut alla andra möjligheter till förståelse, kvarstår textens potentialitet inför läsaren.⁵³ Kompositionens brist på enhet och logiskt sammanhang tillåter läsaren att själv göra 'luckorna' mellan episoderna meningsfulla. Som Birgitta Holm skriver om *Gösta Berlings saga*: "Skeendet, handlingen i romanen drivs fram genom en serie 'brott i medvetandets ström'".⁵⁴ Avbrotten blir för henne en brygga mellan texten och skapandets tillstånd, men kompositionens avbrott kan också säga något om *läsandets* tillstånd. I följande kapitel kommer läsarens delaktighet åter att beröras – då som en effekt av berättarens röst och tilltal.

I detta kapitel har jag belyst romanens komposition och världsbilden den förmedlar. Omkastningen som återkommande narrativt grepp genererar en social rörlighet som skapar oordning i det traditionella samhället och skapar avbrott i den förväntade intrigen. Det som problematiseras är i flera fall en manlig auktoritet samt de institutioner som hör samman med 1800-talets borgerlighet: äktenskapet, fadersmakten, hemmet. Beträktad som 'historieskrivning' understödjer alltså kompositionen romanens revolutionstanke. Jag har här inte intresserat mig för psykologiska aspekter, utan för de sociala och existentiella förändringar som omkastningarna medför. De innebär ofta att individen genomgår en metamorfos och träder fram i en annan gestalt inför läsaren eller fiktionens karaktärer. Koncentrationen på livsavgörande kriser kan beskrivas som en antirealistisk estetik och ett led i det etiska berättandet, eftersom texten genom sina tomrum öppnar sig för läsaren.

4. Den simulerade sagan

Berättarens röst och retorik

Titeln på Selma Lagerlöfs debutroman kom att få en viss betydelse för dess mottagande. *Gösta Berlings saga* lästes som en *saga* och förknippades därmed både med kvinnlighet och ursprunglighet. "Intet Pust fra Politikens eller Kunstens eller Literaturens Verden trænger herind", skrev Georg Brandes.¹ Mot denna bakgrund befäster han föreställningen om författarinnan som en naiv återberättare av historier som hon själv hört som barn. Den barnsliga ursprungligheten är en förtjänst, menar han, men hennes stil solkas ibland av ett stilistiskt överdrivet tilltal, som hennes "ødsel med o! og ak!".² Samma sak hade Georg Nordensvan pekat på i sin recension i *Aftonbladet*: "dess ideliga omsägningar och utrop, och det öfverlastadt ordrika språket har ej alltid kunnat undvika att komma nära det affekterades område."³ Just denna konstfulla och anakronistiska berättarröst framkallade många reaktioner.

Kritikernas irritation kommer sig av kollisionen mellan sagans enkelhet och det retoriska tilltalet. Det som är stilistiskt störande hos berättaren är kanske just det som inte stämmer överens med den sagans läsart som Brandes och Nordensvan anlägger. Det stildrag som båda vänder sig mot hör i så fall snarare hemma i en annan, *litterär* tradition. Min utgångspunkt är i det följande att en muntlig retorik i romanen ställs mot en litterär berättarteknik. Genom motsättningarna mellan dessa konventioner, det vill säga den stilistiska orenhet som kritiken klagade på, skapas en berättarhållning som pendlar mellan det distanserande och det empatiska. Läsaren bjuds in i fiktionen och tilltalas av en fiktiv berättare, samtidigt som denna muntliga berättarsituation bryts mot en utpräglad skriftlig berättarteknik, med potential att skildra karaktärernas inre konflikter. I detta kapitel vill jag belysa hur den muntliga suggestionen i *Gösta Berlings*

saga bryts mot skriftliga konventioner med förankring i romantraditionen. Vad händer med romanen när en sagoberättare träder in i den?

Frågan om sagans förhållande till romanen *Gösta Berlings saga* är minst sagt omdiskuterad. Forskningen har generellt sett både tagit avstånd från sagan som adekvat genrebeskrivning och från de oreflekterade antagandena om muntlighet som motverkat ett utforskande av den skriftliga dimensionen i författarskapet.⁴ Jag avser inte att argumentera för att *Gösta Berlings saga* genremässigt kan betraktas som en saga. Däremot menar jag att dess frammanade muntlighet och ibland också val av motiv utnyttjar de sagokonventioner som vid sekelskiftet fick ett uppsving i popularitet. Man kan betrakta kritikens överbetoning av romanens sagokaraktär som ett sätt att frånskriva den kvinnliga författaren konstnärlig medvetenhet och intellektuell kapacitet. Men man kan också betrakta romanens anspelningar på muntligt berättande som ett framgångsrikt sätt att vinna litterär legitimitet som kvinnlig författare.⁵ Hos författare som inte tillhör den litterära hegemonin, kan man ofta iakttä en balansgång mellan anpassning till och underminering av retoriska praktiker. Kombinationen av muntlighets- och skriftlighetskonventioner i *Gösta Berlings saga* kan betraktas som ett sätt att artikulera något annat än det som rymts i den samtida prosan, utan att författaren för den skull förlorar sin auktoritet. I detta syfte samverkar flera aspekter av berättandet: berättarens framställning av sig själv, de ideologiska och affektiva positioner som berättaren intar, samt relationen till läsaren och till fiktionsgestalterna.⁶ Min hypotes är att man i dessa avseenden kan utläsa en brytning mellan sagans och romanens konventioner, mellan det muntliga eller ursprungliga och det skriftliga eller moderna.

Muntlighetens retorik

Hur skall man förstå titelns genreangivelse *saga*? Det var förläggaren på *Idun*, Frithiof Hellberg, som satte denna titel istället för Lagerlöfs eget förslag *Gösta Berling, poeten*.⁷ Mot bakgrund av uppsvinget för konstsagan decennierna kring sekelskiftet, var det säkert ett strategiskt namnbyte. Beteckningen "saga" blev under denna period en gångbar rubrik för allt som inte kunde betecknas som realism.⁸ Konstsagan är intressant i rela-

tion till *Gösta Berlings saga*, inte för att man kan karaktärisera romanen som en sådan, utan för att där finns samma dubbla bruk av litterära och muntligt formaliserade framställningssätt.⁹ I konstsagan behövs folksagens muntliga berättarteknik, trots att den förlorat sin funktion som stöd för minnet. Man kan betrakta *Gösta Berlings saga* som en veritabel exempel-samling av talspråkliga uttrycksformer. Kompositionen präglas av en additiv teknik. Episod läggs till episod, utan att bindas samman av kronologiska övergångar. Formelartade beskrivningar är återkommande: ”den unga grevinnan”, ”den sköna Marianne”. Detta hör samman med karaktärsskildringen som delvis är extern och typiserad, heroisk snarare än psykologiskt realistisk. Berättandet är dessutom genomgående konkret och situationsbundet, snarare än abstrakt och temporalt.¹⁰ I *Gösta Berlings saga* finns också ett tilltal till läsaren genom retoriska frågor och utrop, vilket också var vanligt förekommande i konstsagan.¹¹

Till sagostilen bidrar också vissa arkaiska uttrycksformer, som till exempel bruket av anaforer, tydligast i den välkända beskrivningen av Sintram:

Sintram heter den elake brukspatronen på Fors, han med den klumpiga apkroppen och de långa armarna, med det kala hufvudet och det fula, grånande ansiktet; han, hvars lust är att anstifta ondt.

Sintram heter han, som endast tar skojare och slagskämpar till drängar och endast har grälaktiga, lögnaktiga pigor i sin tjänst, han som hetsar hundar till raseri genom att sticka nålar i deras nos och lever lycklig midt bland hätska människor och ilskna djur.

Sintram heter han, hvars högsta glädje är att ikläda sig den lede fiendens gestalt, med horn och svans och hästhof och luden kropp, och plötsligt framträdande ur dunkla vrår, ur bakugn eller vedskjul, skrämman rädda barn och vidskepliga kvinnor.

Sintram heter han, som glädes åt att förbyta gammal vänskap i nytt hat och att förgifta hjärtat med lögn.

Sintram heter han – och en gång kom han till Ekeby. (I:37)

Den rytmiska upprepningen suggererar fram Sintrams demoniska gestalt istället för att karaktärisera honom psykologiskt. För varje upprepning ackumuleras det hotfulla och skrämmande. En liknande upprepningsteknik finns i kapitlet ”Dovres häxa” som retoriskt byggs upp kring en återkommande inversion av satserna: ”Tiggande kommer hon.” [- - -] ”Gammal är hon.” [- - -] ”Mäktig är hon.” [- - -] ”Välkommen gäst är hon aldrig.”

[- - -] ”Stolt är hon.” (II:68f). Rytmen och repetitionen genererar i båda dessa fall en muntlig effekt. Den omvända ordföljden med pronomenet sist i satsen ger dessutom ett ålderdomligt intryck.¹² Samtidigt har båda dessa passager karaktären av litterär konstruktion. Det är en folklighet i högprosans tappning. Den rytmiskt upprepande, muntliga diktionen kombineras med en ordrikedom som är uttryckligen skriftlig. ”En sådan lyrisk våltalighet, som snarare är förkonstlad än konstlös, synes härskas [- - -] i raderna om Dovres häxa”, skriver Nils Svanberg i sin stilstudie av Selma Lagerlöfs författarskap.¹³ *Gösta Berlings saga* har uppfattats som det mest stilistiskt manierade verket i författarskapet, kanske just på grund av det som Svanberg sätter fingret på, nämligen att mycket olikartade stildrag förs samman. Den muntliga folkligheten med enkla satsbyggnader och ekonomiskt uttryck kom Lagerlöf att renodla senare i sitt författarskap. Men i debuten förs detta stildrag samman med en känslofylld ordrikedom med romantiska förtecken.

Samtidigt som romanen tydligt lånar drag av konstnsagan måste den muntliga diktionen alltså förstås i relation till en romantradition. Det finns ett ”sagosplitter” i form av referenser till olika typer av sagomotiv och sagogestalter i texten, utan att den övergripande förhåller sig till sagan som genre.¹⁴ Dessa enskilda sagoelement är dock av mindre betydelse än den suggererade muntligheten i berättandet. En viktig aspekt av titeln ”saga” är markeringen av ett distanserat förhållande till realismen. Att ”framlocka det poetiskt sköna ur de tarfligaste förhållanden” är ambitionen med debutromanen, hävdar Lagerlöf själv i ett brev till Sophie Adlersparre, och sagan används för att uppnå detta mål.¹⁵ Den blir en väg till språkets och berättandets poetiska resurser, liksom för Strindberg, som beskriver sagan som trollspöet som öppnar ”fantasiens ljusare rymder”.¹⁶ Sagan tillåter ett poetiskt uttryck och fantastiska händelser och kan alltså användas för att tänja på realismens begränsningar.

Men mot sagans tidlösa karaktär står dess historiska koppling till romantiken. Detta aktualiserades också i receptionen, kanske mest minnesvärt i Wirséns hätska uppräknings av de litterära storheter Selma Lagerlöf inte kunde liknas vid, vilken citerades i inledningens översikt. Men hans negation av det romantiska värdet i *Gösta Berlings saga* fick också mothugg, som här av Hellen Lindgren:

När en kritiker t. ex. säger, såsom skett om Gösta Berlings saga: Jag förstår romantiken hos en Tieck, en Novalis, en Hugo, en Almqvist, en Sully-Prudhomme, och detta berättigar mig att kunna underkänna Selma Lagerlöf, hvars romantik ingen romantik är – har han då använt ett bevis, som bevisar någonting? Är det icke detsamma som om någon sade: Jag förstår poesien hos Catullus, hos Petrarca, hos Keats, hos Lamartine, hos Geibel, hos Atterbom, och därför kan jag tryggt förklara, att t. ex. hr Wirsén icke är poet.¹⁷

Även om detta utspel mest har karaktären av en positionering på fältet, är Lindgren faktiskt oenig med Wirsén i sak. I recensionen betonar han romanens ”subjektiva hänförelse” och det romantiska perspektivet den medför. Wirséns omdöme pekar ju i själva verket också på en koppling till romantiken och dess sagokult – han menar uppenbarligen att Lagerlöf *vill* efterlikna Tieck, Novalis med flera, men att hon misslyckas med det. Skillnaden mellan Wirsén och Lindgren tycks då bestå i att den förre är mer ortodox i sin syn på vad som kvalificerar sig som ”romantik”, medan Hellen Lindgren anammar Lagerlöfs transformation av traditionen – om än med vissa randanmärkningar – som en estetiskt effektiv nyskapelse.

Avgörande är förstås om man uppfattar stilen som en misslyckad imitation eller en lyckad stilisering. Med Bachtin kunde man kalla den sagans diktning som finns i *Gösta Berlings saga* för en sagostilisering, där Lagerlöf adapterar en stil som tillhör en annan epok för att den passar hennes speciella syften. Liksom i parodin är det fråga om en tvåstämmig diskurs, men där parodin karaktäriseras av en dialogisk kamp mellan dessa två stämmor, bygger stiliseringen på en lika dialogisk samverkan dem emellan.¹⁸ Imitation, å andra sidan, uppstår när den tvåstämmiga diskursen sammansmälter till en enstämmig, när entusiasmen inför stilen upphäver distansen och försvagar intrycket av att den är en återgivning av en främmande stil.¹⁹ Kritikens inställning till *Gösta Berlings saga* tyder på att man uppfattat stilen just som en ’lånad’ stil. Det Wirsén önskar är istället en lyckad imitation, som varken främmandegör stilen eller gör den konstlad och affekterad.

Förlusten av sagan

I sin essä om berättaren, "Der Erzähler", placerar Walter Benjamin sagan och romanen i opposition till varandra. Det rör sig inte bara om olika framställningssätt, skriver han, utan också om olika tillstånd och världsbilder. Erfarenheten av den moderna världen kan inte gestaltas i sagans traditionella form. Dess stabila universum av gott och ont och dess instruktiva moral kan inte formulera den meningsförlust som moderniteten innebär. Konsten att berätta innebär ett utbyte av erfarenheter, men erfarenheterna kan inte längre kommuniceras. Benjamin skriver att sagoberättandets konst når sitt slut för att den episka sidan av sanningen, visdomen, håller på att dö ut.²⁰ När det inte längre finns några självklara föreställningar om det sanna och goda, går det inte heller längre att berätta en saga. Den moderna romanens framväxt betraktar Benjamin som ett symptom på det värdemässiga sammanbrott som alltså lett till sagoberättandets nedgång. Den avgörande skillnaden mellan sagoberättandet och romanberättandet är hemvisten i en muntlig respektive en skriftlig kultur. Romanen kommer inte från den muntliga traditionen och går inte heller in i den. Medan det muntliga berättandet äger rum i en gemenskap är romanen inriktad på den ensamma individen. Romanen kan inte låta läsaren delta i en erfarenhet, inte guida eller instruera, utan bara *vittna* om livets komplexitet och motsägelsefullhet. Detta slags berättande förstår inte formulera en meningsfull visdom om livet. Romanen ger istället uttryck för ett *sökande* efter livets mening, som inte låter sig uttryckas genom sagans enkla moral eller ordspråk.²¹

Trots titelns sagoanspråk har *Gösta Berlings saga* de karaktäristiska drag som Benjamin tillskriver romanen. Fiktionens grundproblem har också, som tidigare diskuterats, att göra med modernitet. Det som beskrivs är ett uppbrott från det gamla samhällssystemet. Kyrkan och familjen förlorar betydelsen som värdegemenskaper och det kollektiva arbetet utmanas av det individuella begäret och självförverkligandet. När dessa institutioner inte längre fungerar uppkommer ett tillstånd av desorientering, instabilitet och relativism:

Dock därpå må ingen tvifvla, att tidens oro gick från by till by, från koja till koja. Där en last fanns dold, fick den sitt utbrott, där en refva fanns mellan kvinna och man, blef den till en klyfta, där en stor dygd eller en stark

vilja dolde sig, måste den fram, äfven den. Ty ondt var ej allt, som skedde; dock var tiden sådan, att det goda ofta blef lika fördärfbringande som det onda. (II:171)

”Tidens oro” manifesterar sig som en genomgripande förändring av livsvillkoren, eftersom inga överordnade instanser längre kan kontrollera individens uppträdande. Å ena sidan bejakas de krafter som löser upp samhällets institutioner och värderingar – det ”livskänslans genomslag” som citatet beskriver.²² Å andra sidan uttrycker texten en längtan bort från kaos till en stabil tillvaro där människan lever i harmoni med natur och samhälle. Uppbrottet från det gamla innebär en möjlighet att förvandla sig själv och sin värld, men hotar också att lägga det etablerade samhället och den kända identiteten i ruiner.²³

Denna ambivalens mellan tradition och modernisering aktualiserar brytningen mellan sagan och romanen. För trots att *Gösta Berlings saga* alltså gestaltar det sökande efter livets mening som Benjamin förknippar med romanen, så används också tydligt en muntlig retorik. Muntlighetskonventionerna är särskilt påfallande i berättarinstansen. Ibland utmålas också en berättandets situation:

O sena tiders barn!

Jag har ingenting nytt att berätta er, endast det, som är gammalt och nästan glömdt. Sägner har jag från barnkammaren, där de små sutto på låga pallar kring sagoberätterskan med det hvita håret; eller från stockelden i stugan, där drängar och torpare sutto och språkade, medan ångan rykte från deras våta kläder, och de drogo knifvar ur läderslidan vid halsen för att bredda ut smör på tjockt, mjukt bröd; eller från salen, där gamle herrar sutto i vaggande gungstolar och lifvade af den ångande toddyn, talade om flydda tider. (I:229)

Här finns först och främst ett direkt läsartilltal. Berättaren hänvänder sig till sin publik och uppträder som en förmedlare mellan dessa ”sena tiders barn” och de gamla ”sögner” som utgör det traderade materialet. Det är inte svårt att se var kritiken fick sin sagoberätterska ifrån. Bilden av författaren som en återberättare av en befintlig, men ännu inte nedskriven sagoskatt, tycks här få stöd i texten.²⁴ Berättandets nivåer glider ihop – fiktionens vithåriga sagoberätterska blir, om inte synonym med författaren Selma Lagerlöf, så åtminstone en autentisk källa till hennes stoff. Enligt

den muntlighetsmyt som här etableras framstår fiktionen som talad snarare än skriven. Den effekten uppnås genom att det finns en känslomässig närhet till stoffet, trots den tidsmässiga distansen. Citatet ovan är ett tydligt exempel på en sådan känslusuggerering.²⁵ Berättaren blir en länk mellan läsarna, och sagans ”flydda tider”.

Trots att just denna passage har bidragit till att skapa bilden av sagoberätterskan Selma Lagerlöf, är den knappast typisk för *Gösta Berlings saga*. Även om berättaren genomgående är närvarande i texten, till exempel genom appeller till läsaren eller genom empatiskt deltagande med karaktärerna, är det inte i form av en kroppslig gestalt. Däremot placerar sig berättaren, liksom i den ovan citerade passagen, återkommande i fiktionens rum:

Jag har suttit där, i Svartsjö kyrka, så många söndag och grämt mig öfver, att bilderna voro borta, och längtat efter dem. Jag skulle ej sett så noga efter, om det fattats dem näsa eller fötter, om förgyllningen bleknat och färgen fallit af. Jag skulle sett dem omstrålade af legendernas glans.

Det lär alltid hafva varit så med dessa helgon, att de tappade sina spiror eller öron eller händer och måste lagas och putsas. Församlingen tröttnade på det och längtade att bli af med dem. Men bönderna hade nog icke gjort helgonen någon skada, om ej grefve Henrik Dohna varit. Det var han, som lät taga bort dem.

Jag har hatat honom därför, såsom blott ett barn kan hata. Jag har hatat honom, som den svultne tiggaren hatar den snåla matmodern, som nekar honom bröd. Jag har hatat honom, som en fattig fiskare hatar en okynnig pojke, som förstört hans nät och huggit hål i hans båt. Var jag ej hungrig och törstig under dessa långa gudstjänster! Och han hade tagit bort det bröd, af hvilket min ande skulle lefvat. Längtade jag ej ut i oändligheten, upp till himmelen! Och han hade förstört min farkost och rifvit det nät, med hvilket jag skulle fångat heliga syner.

Det finnes intet rum i de vuxnes värld för ett riktigt hat. Hur skulle jag numera kunna hata en så ömklig varelse som denne grefve Dohna eller en vansinnig sådan som Sintram eller en förslappad världsdam sådan som grefvinnan Märta! Men när jag var barn – då var det deras lycka, att de voro döda för så länge sedan. (II:113f)

Berättaren och de fiktiva gestalterna placeras här i samma värld, endast åtskilda av en tidslig dimension.²⁶ Här frammanas återigen ett slags spänning mellan barndomens berättelser och den vuxnes återberättande av

dessas, mellan å ena sidan en närhet till och rentav identifikation med fiktionens händelser, och å andra sidan en vuxen distans. Det är med barnets ögon som historien måste betraktas för att den skall få sin sagolika magi och storslagna proportioner. I passagen ovan ställs alltså det sagolika mot det realistiska i den vuxnes beskrivning.²⁷ Vivi Edström, som kommenterat barnets perspektiv i *Gösta Berlings saga*, tar denna passage som exempel på hur den vuxna berättaren plötsligt avbryter den naiva koden med en psykologisk kommentar. Romanens retrospektiva, nostalgiska sätt att se på världen är däremot i nära förbund med barnets förmåga att uppleva den som magisk och fantastisk.²⁸

I det sista stycket upphör greve Dohna och grevinnan Märta att vara sagogestalter – de avförtrollas när de konfronteras med den senare tidens moderniserade syn på världen. Barnets sagovärd kontrasteras mot en romanvärld, där gestalterna skulle ha tett sig annorlunda. Distinktionen formuleras i fiktionen, liksom hos Benjamin, som en skillnad i världsbilden. De som med sagans världsuppfattning betraktas som onda, blir med romanens sätt att se mindre entydiga och mer motsägelsefulla. Inte onda, utan felbara och ömkansvärda. Men det är trots allt inte denna nyanserade realism som är berättarens verkningsmedel. Tonen är inte neutral, utan tydligt personlig i förhållande till historien: den blir bättre, mer underbar, om den skrivs som om den (muntligen) hade berättats.

Man kan alltså säga att texten anspelar på muntlighet i flera led. I första hand sker det genom allusioner på historiens traderade ursprung och berättarens roll som förmedlare av dessa källor, i en nästintill muntlig relation till läsaren. Men utöver denna muntliga härledning, träder också berättaren fram och kommenterar själva berättandet, vilket får en analytisk, reflekterande funktion i förhållande till såväl muntlighets- som skriftlighetskonventionerna. Berättaren framstår som en romanberättare som önskar sig sagan tillbaka och som återkommer till just det som konstituerar skillnaden mellan de två typerna av berättande. Sagans tillstånd, som förknippas med barndomen, är förlorat. I den citerade passagen ovan kommer förlusten av lerhelgonen att symbolisera förlusten av ett gemensamt arv.²⁹ De förgyllda men skamfilade ikonerna är för församlingen en användbar konkretisering av det himmelska. "S:t Olof, S:t Olof, gamle viking, S:t Göran, S:t Göran, gamle drakedödare, dånet af edra bragder är då dödt, underverkens gloria utslock-

nad!” utbrister berättaren (II:115). Kyrkans väggmålningar målas över med vitt och lerhelgonen sänks i sjön. Underverkens tid är förbi och traditionen finns inte längre annat än som känslan av en förlust.

Men hur avslutas då denna episod, där berättaren klagar över sitt förintade arv? I en parodisk gest återinstalleras ikonerna. Kavaljererna träder in i kyrkan i skepnad av helgonen, drypande av vatten och sjögräs. Sagans förlorade gestalter återuppstår på låtsas. Kavaljerernas upptåg kan inte återställa det som gått förlorat. Däremot innebär deras gestaltning av lerhelgonens återkomst också en detronisering av Henrik Dohna, som ansvarar för kyrkans brutala modernisering. Han har väntat sig tacksamhet av församlingen, men blir istället rituellt avsatt av de förklädda kavaljererna som bär ut honom ur kyrkan, sittande i sin blomsterprydda länstol. Kyrkans väggar är likväl fortfarande vita. Men vi blir påmind om de traditionella värdena. Så fungerar också berättaren – som en figur som simulerar en muntlig tradition och tillfälligt återuppväcker det som har gått förlorat.³⁰

I ”Lerhelgonen” blir berättaren till en närvarande gestalt med en tydlig ideologisk och estetisk position i försvaret av sagans perspektiv och bygdens folkliga värden. Den fiktiva berättaren står enligt Bachtin i en särskild dialogisk relation till författaren. Författaren kan välja en berättare med ett specifikt språk och en begränsad världsbild som skiljer sig från författarens eget språk och perspektiv. Bachtin tar Leskovs berättelser som exempel på den textform som formalisterna kallat *skaz*, det vill säga en berättelse som präglas av den fiktive berättarens personliga ton, som är främmande för författaren.³¹ Leskov använder en folkloristisk berättare med ett eget idiom och perspektiv. Man förnimmar två nivåer i historien, dels berättarens nivå som är fylld av hans världsbild, åsikter och emotionella uttryck; dels författarens nivå som implicit kommer till uttryck genom att brytas mot dessa.

Inriktningen på det främmande ordet har att göra med författarens sociala och ideologiska position. Om författaren inte har intentionen eller möjligheten att tala utifrån egna auktoritativa ståndpunkter, uppkommer behovet av den främmande rösten som däremot är fri att artikulera sitt språk och sina värderingar.³² Ofta är den fiktiva berättaren också icke-lit-terär, talspråklig och socialt underlägsen – således en användbar figur för den författare som befinner sig i den litterära institutionens periferi. Den

socialt underlägsna positionen kan förstås vara en könsposition, även om Bachtin själv inte diskuterar det. Det främmande talet blir då en strategi för att ändå komma till tals, indirekt, som andra stämman hos sin berättare.³³

Jag finner denna passage hos Bachtin belysande för hur berättaren i *Gösta Berlings saga* fungerar. Det är en berättare som i hög grad förväxlat med författaren – berättaren av sagan om Gösta Berling blir sagoberättaren Selma Lagerlöf. Ändå är det en tydlig berättarroll Lagerlöf konstruerar – en som inte är urban, intellektuell eller samtida, utan folkloristisk, naiv och arkaisk. Denne berättares historia handlar om något som hänt för länge sedan, långt bort i det gamla Värmland. Inte något aktuellt, utan något man bara kan blicka tillbaka på och betrakta nostalgiskt sentimentalt eller heroiskt storslaget. Berättaren är således inte intresserad av att analysera eller kritisera historien, utan avstår från sådana kommentarer.

Ändå kastas ett kritiskt ljus ibland över historien. Ett exempel är "Auktionen på Björne" när Melchior Sinclair stänger in fru Gustava i skafferiet så att han kan radera deras hem ifred. Det är en närmast parodisk bild av kvinnans plats i det patriarkala hemmet, men det synsättet ingår inte i berättarens perspektiv. Händelsen refereras utan att kommenteras. Istället blir det Marianne som senare får uttala kritiken, medan berättaren forfarande håller sig till att relatera händelseförloppet utan att analysera det. I den citerade passagen i "Lerhelgonen" kommer vi in i gränszonen mellan berättarens och författarens perspektiv. Möjligheten att berätta historien på ett annat sätt antyds av berättaren, men utforskas inte. *Gösta Berlings saga* har en berättare som nostalgiskt blickar tillbaka, som inte vill berätta historien ur samtidens perspektiv, utan ur dåtidens, som inte kritiserar, utan idealiserar. Men denna nostalgiska blick står samtidigt i kontrast till historiens ämne – en revolution som raserar allt och gestaltar ett dramatiskt uppbrott ur denna dåtid. Mot bakgrund av det kan idealiseringen också få en kritisk effekt.

Läsaren som lyssnare

Vi har nu sett hur en muntlighetssuggestion präglar både berättarens retorik och perspektiv. Sagan och romanen innebär inte bara två olika framställningssätt, utan också två olika sätt att se på världen. Vi har ock-

så sett hur berättaren tar plats i fiktionens rum. Ännu mer karaktäristiskt för *Gösta Berlings saga* är att berättaren får en framträdande röst i fiktionen. Berättarens tilltal och känslomässiga appeller till läsaren uppfattades både som provocerande och nydanade i kritiken. Genom att låta en aktiv och empatisk berättarpersona delta i fiktionen bröt Lagerlöf med naturalismens ”fotografiska” perspektiv på verkligheten.³⁴ Hon skapar en mobil berättarposition som ständigt förflyttar sig mellan distanserade och inkännande attityder. Ibland refererar berättaren utan att kommentera, ibland ger berättaren röst åt ett öppet ställningstagande. Ibland skall något *visas* för läsaren, ibland skall något *göras* med honom.

Det som är anmärkningsvärt med berättarens position i *Gösta Berlings saga* är att framställningen i tredje person ibland avbryts av berättarens jag-monologer, som kommenterar både händelseförloppet och det egna berättandet.³⁵ Som vi såg i det föregående avsnittet kan detta berättarjag träda in i fiktionens rum och beskriva sitt eget förhållande till historien. Så sker alltså en växling från neutral distans till inkännande närhet, som uppkommer när berättaren träder fram i egenskap av berättare. För att ge en bild av hur detta växelspel ser ut i texten följer här ett par exempel.

Redan i det första kapitlet, (jag bortser här från inledningen), kliver berättaren från inledningsraden fram och tar till orda i första person: ”Nu måste jag bedja dem, som redan förut känna till den långa sjön, den rika slätten och de blå bergen, att de gå förbi några sidor” (I:31) och återkommer efter beskrivningen med ytterligare en referens till den egna berättelsen: ”Må allt gå dem väl, som bo däruppe vid den långa sjön och de blå bergen! Det är några af deras minnen, som jag nu skall skildra” (I:36). Berättaren har i kraft av den tidsmässiga distansen från fiktionens händelseförlopp en överblick. Men avståndet kombineras med en emotiv närhet både till landskapet och dess invånare. Berättaren talar också direkt till läsaren och frammanar en muntlig och folklig tradition genom den personifierade beskrivningen av landskapet i samma passage.

Berättarens sätt att formulera sig som om läsaren var tillgänglig för direkt kommunikation är vanligt i romanen, även om tilltalet inte förekommer i varje kapitel. En jämförelse mellan framställningen av Gösta Berlings två första kärleksäventyr är klagörande för hur berättarens

position skiftar. "Gösta Berling, poeten", inleds neutralt konstaterande, utan personliga synpunkter, uppmaningar eller frågor:

Jul var det, och bal skulle stånda å Borg.

På den tiden, och det är väl nu snart sextio år sedan, bodde en ung grevfe Dohna på Borg; nygift var han, och en ung vacker grefvinna hade han. Det skulle nog bli muntert i den gamla grefvegården.

Bjudning var kommen äfven till Ekeby, men det befanns, att af alla, som det året julade där, var Gösta Berling, som de kallade "poeten", den ende, som hade lust att fara. (I:69)

Även fortsättningsvis håller sig berättaren i bakgrunden. Kapitlet består till stor del av dialog och till viss del av återgivning av karaktärernas tankar. Endast i sista raden uttalar sig berättaren i egenskap av sig själv: "Ack Gösta Berling! Starkast och svagast ibland människor!" (I:85). Detta kan jämföras med inledningen till kapitlet "Balen på Ekeby", där berättaren utgjuter sig i en lång monolog, om "forna tiders kvinnor", innan vi återigen lokaliseras i historien: "Fjorton dagar efter balen på Borg var det fest på Ekeby" (I:92). Hela kapitlet domineras av berättaren, som rycks med av sin egen berättelse:

O, var ej detta förskräckligt! Jag gripes af ängslan, när jag berättar det. Hon kom från en bal, hvars drottning hon varit! Hon hade varit stolt, rik, lycklig, och inom ett ögonblick var hon inkastad i ett sådant bottenlöst elände. Utestängd från sitt hem, prigsifven åt kölden, ej hånad, ej slagen, ej förbannad, endast med kall, obeveklig kärlekslöshet utestängd.

Jag tänker på den kalla, stjärnklara natten, som hvälfde sig omkring henne, den stora, vida natten med de tomma, öde snöfälten, med de tysta skogarna. Allt sof, allt var sänkt i smärtfri sömn, endast en lefvande punkt fanns i allt detta sofvande hvita. All sorg och ängslan och fasa, som annars äro fördelade öfver världen, kröpo fram mot denna ensamma punkt. O Gud, att lida ensam midt i den sofvande, förisade världen! (I:108)

Förhållandet till fiktionsvärlden är intimt och inkännande. Berättaren befinner sig inte utanför händelseförloppet, utan mitt uppe i det. Historien är inte redan nedskriven, utan berättas i ett föreställt nu. Det är som om berättaren själv häpnade över den. Läsarens medkänsla förutsätts också genom det inledande utropet. Det nära förbundet mellan berättare, fiktiva gestalter och publik som upprättas genom det empatiska tilltalet ut

mot läsaren och in emot fiktionsvärlden, är karaktäristiskt för muntligt berättande. Louise Vinge har framhållit att Lagerlöf medvetet strävade efter en stil som låg så nära den muntliga berättelsen som möjligt och ett tecken på det är det situationsinriktade tilltalet. Vinge menar att Lagerlöfs författarmetod var knuten till hennes tidigt påbörjade högläsningsspraktik och att ”uppläsarens uppgift framför allt blir att i tal gestalta berättaren i texten”.³⁶ Texten förses med en röst som läsaren kan lyssna till.

I receptionen av *Gösta Berlings saga* uppfattades den inlevelsefulla berättaren som främmande för romanen och togs istället till intäkt för sagans äkthet. Eller också uppfattade man de empatiska inskotten som en för romanen omodern framställningsform. Skillnaden mellan att betrakta berättaren som hemmahörande i sagans ursprungliga muntlighet eller i romanens sekundära, kom därmed att motsvara skillnaden mellan autenticitet och imitation. Berättarens alla apostroferingar och utrop kunde i en modern romankontext inte uppfattas som annat än ett förbrukat idiom. Men den fiktiva gemenskap som upprättas genom berättarens utrop, tilltal och retoriska frågor, är också en väl inarbetad romankonvention.³⁷ För berättarens utformning har Carlyle, som Lagerlöf även hämtade revolutionstanken från, framhållits som en viktig inspiration. Utrop och tilltal till personer och läsare, är typiskt för framställningen i den *Den franska revolutionen*.³⁸ Per Hallström, som också intresserade sig för Carlyle, skriver om hans *Sator Resartus* att ”Han skref icke alls längre, han talade med hela sin stämmas makt [- - -]”.³⁹ En sådan stämma menar jag är förnimbar även i *Gösta Berlings saga*. Men ”tal” bör varken hos Carlyle eller Lagerlöf förstås som ett talspråk, utan ett högtidligt tal inför åhörare. Gemensamt är ett starkt patos i berättarrösten samt en retorisk ornamentering. ”Ve” och ”Ack” är vanliga utrop både hos Carlyle och Lagerlöf. En skillnad är dock att Carlyles berättare i högre grad tar profetens skepnad. Där kompromissas inte med överblicken, det finns ingen kunskapsmässig eller etisk osäkerhet som i *Gösta Berlings saga*. ”Furstar dör och furstars riken. Hur dock allt dör och är blott för en liten tid; ett gyckelspel som tror sig vara verklighet!”, heter det i en Shakespeare-klingande formulering i upptakten till Carlyles revolutionshistoria.⁴⁰ Detta slags allmänna reflexion är som vi sett också förekommande i *Gösta Berlings saga*, men med den skill-

naden att Carlyle upprättar en tydlig distans och därmed också en suverän överblick i förhållande till det historiska stoffet. Lagerlöfs tilltal är ofta mer intimt: läsarna är ”Käre vänner”, som i citatet nedan. I likhet med exemplet från Carlyle finns en överblick till följd av den tidsmässiga distansen, men den ifrågasätts ibland och utnyttjas inte alltid. Ett exempel på hur Lagerlöfs berättare avstår från att formulera en moral finns i kapitlet ”Mamsell Marie”. I samma passage kan också växelspelet mellan muntlighets- och skriftlighetskonventionerna iakttagas:

Åh, tyst, för all del tyst!

Det surrar öfver mitt hufvud. Det måste vara en humla, som kommer flygande. Nej, stilla bara! Känn en sådan doft! Så sant jag lefver, är det ej åbrodd och lavendel och hägg och syren och pingstliljor. Det är en härlighet att erfara detta i den grå höstkvällen midt inne i staden. Bara jag ställer fram den där lilla välsignade jordbiten för mina tankar, strax börjar det surra och dofta rundt omkring mig, och jag flyttar helt oförmärkt in i ett litet fyrkantigt roskvarter, fyllt af blommor och skyddadt af en ligusterhäck. I hörnen stå syrenbersåer med smala träbänkar, och rundt om blomplanerna, som äro formade i hjärtan och stjärnor, gå smala gångar, beströdda med hvit sjösand.

[- -]

Käre vänner! Bland allt godt jag önskar er, vill jag först nämna en tackbåge och ett roskvarter. En stor, ranglig, gammaldags tackbåge med nötta gångor och kantstötta trissor önskar jag er, en sådan, vid hvilken fem, sex personer kunna arbeta på en gång, där man syr i kapp och täfvlar om att få vackra stygn på afvigsidan, där man äter stekta äpplen och pratar och ”reser till Grönland” och ”gömmar ringen med förbehåll” och skrattar, så att ekorrarna borta i skogen falla hufvudstupa till marken af förskräckelse. En tackbåge för vintern, käre vänner, och ett roskvarter för sommaren! (I:273f)

Själva tilltalet har en utpräglad muntlig karaktär – läsaren konstrueras som en lyssnare. De som tilltalas är tillgängliga för direkt kommunikation, samspel och samförstånd – ungefär som i samtalssituationen vid tackbågen. Det är framför allt i detta slags inledningar som berättaren träder fram med tilltal och reflexion. I slutet av kapitlet görs ofta en återkoppling via en hänvändelse eller appell.⁴¹ Walter Ong har framhållit att den skrivna litteraturen långt fram i tiden byggdes upp utifrån en muntlig berättarsituation med ”fiktionaliserade lyssnare” som skrevs in i berättelsen, till

exempel genom olika typer av ramberättelser.⁴² Berättarens ingresser och avslutande reflexioner kan på ett mikroplan betraktas som liknande ramar. I det här fallet anslås omedelbart en familjär ton och en hemmets idyll målas upp. Det finns redan här ett slags värdering hos berättaren. Dessa enkla ting – täckbågen, samvaron och roskvarteret – är livets högsta goda. Efter en sådan ingress väntar man sig en liten moralitet om vad som inträffar när man inte låter sig nöja med detta. Men berättaren håller sig inte inom de ramar som satts upp.

Historien handlar om Mamsell Marie som tror att kärleken är upphovet till allt ont i världen. Inhyt hos fru Moreus och hennes döttrar i det lilla huset med roskvarteret och täckbågen, ägnar hon all sin tid åt att sticka gardiner och dukar. Hon vill på detta sätt tjäna ihop till ett eget hus. Men så får huset ännu en hyresgäst, en ung orgelbyggare som tar kvinnorna med storm genom sitt sorglösa sätt, sin artighet och omtänksamhet. Till och med Mamsell Marie blir kär. När han far sjunger hon en hyllningssång till kärleken och bryr sig inte om att hon gör sig till åtlöje med sin gitarr och sina rosor. ”Hon hade lärt sig älska kärleken med all hans plåga, hans tårar, hans längtan”, heter det (I:280). Och där kunde ju berättelsen ha varit slut. Men sedan gör grevinnan Märta entré. Denna tjusiga världsdam besöker fru Moreus och gör sig till vän med den gamla mamsellen. De ger varandra förtroenden och Marie berättar allt om sin kärlek och sjunger sina romantiska sånger. Men på en stor bjudning ber Märta att få låna hennes gitarr och härmar henne inför alla gästerna. Mamsell Marie blir utskrattad. Det står klart att grevinnan hela tiden betraktat henne som ett spektakel och när Marie anklagar henne för grymhet blir hon körd på porten.

Även om inledningen arbetar enligt en samförståndskonvention som kan kopplas både till muntlighetskonventioner och till en äldre litterär tradition, så sker ingen återkoppling till den tydliga berättarreflexionen i ingressen. Avslutningen är istället mycket korthuggen och ironisk. Inledningsvis får läsaren rollen som lyssnare och allt serveras åskådligt och enkelt, medan avslutningen kräver ett *läsandets* ansvar, en analys. Hur ska man betrakta denna historia? Därom yttrar sig inte berättaren, som överger läsaren utan att ge någon anvisning. Är ”Mamsell Marie” ett försvarstal för kärlekens eget värde, som måste erkännas även i en så ’löjlig’ skep-

nad? Eller kan man finna en sensmoral som talar om hur det går när man lämnar sitt arbete för romantiska svärmerier? Det viktiga i detta sammanhang är att sensmoralen faktiskt uteblir – tvärtemot vad man kunde ha väntat sig av detta kapitel som från början mest liknar en sedelärande berättelse. Berättaren avslutar inte med reflexion, utan med en kortfattad återgivning av historiens efterspel, med ett sakligt omdöme om grevinnan Märta: ”Hon var en rikt begåfvad varelse” (I:287). Berättarens uppskattning av grevinnan Märtas begåvning står i motsättning till hennes moraliska status. En kontrast skapas genom berömmet av en begåvning som så tydligt missbrukas. Denna plötsliga frånvaro av vägledning från berättaren kan man se som en skriftlighetskonvention som står mot muntlighetskonventionerna. När den förväntade moralen från berättaren uteblir, måste meningen tillföras av läsaren. Berättaren *vittnar* endast om händelserna och uttalar inte det som läsaren tänker.⁴³ Konklusionen – att Märta Dohna saknade en hjärtats begåvning – må vara dirigerad av berättaren, men den uttalas inte på sagoberättarens vis som en slutlig moral.⁴⁴

Berättaren och det talande subjektet

När vi nu har undersökt berättarens förhållande till läsaren, som alltså präglades ömsom av ett muntlighetssuggererande tilltal och en skriftlig bortvändhet, vill jag studera förhållandet mellan berättarens och karaktärernas tal. Berättarens framställning av händelseförloppet och kommentarer till det får betydligt större plats i fiktionen än karaktärernas direkta tal. Dialoger förekommer, men är knappast talade, utan litterärt retoriska. Ofta återges karaktärernas tal och tankar av berättaren. Fritt indirekt tal, det vill säga en framställning där karaktärens tal, tankar och sinnesintryck rapporteras av berättaren, är vanlig i 1890-talets prosa. Framför allt används denna teknik av Lagerlöf, även om den också är viktig hos till exempel Per Hallström. Den rika förekomsten kan ses som ett uttryck för att fokus i förhållande till 1880-talet förflyttats till det inre, både i form av empatisk inlevelse och fördjupad människoskildring.⁴⁵

Innan jag går vidare med en läsning av några passager där karaktärernas inre tal kommer till uttryck, vill jag först göra några berättartekniska

klargöranden. Som vi sett i det föregående avsnittet är *Gösta Berlings saga* berättad av en utanförstående berättare, vars status dock växlar: ofta övergår den neutrala framställningen i tredje person till en subjektiv framställning i första person, där den fiktiva berättaren träder in i ett mycket inlevelsefullt förhållande till fiktionen. Ibland placerar sig berättaren i fiktionens rum, till exempel i Svartsjö kyrka, men deltar aldrig i händelseförloppet. Berättaren är inte en av karaktärerna. Därför är romanen förstås ingen jagberättelse, trots berättarens monologer. Med en narratologisk term hämtad från Gérard Genette kan man kalla en sådan berättare *heterodiegetisk*.⁴⁶ Men trots att en heterodiegetisk berättare inte själv är närvarande i historien, är denna romans berättare knappast frånvarande. Det finns ett tydligt fokus på berättarakten i sig genom att berättandets villkor och begränsningar beskrivs. Det rör sig inte om någon "allvetande" berättare i vanlig mening, utan om en som på grund av den tidsmässiga distansen ibland bara kan gissa sig till vad som hänt. Men distansen till fiktionsgestalterna är minimal, eftersom händelserna ofta skildras ur den enskilda karaktärens synvinkel. Nu går vi alltså från att diskutera berättarens status till frågan om vems perspektiv som anläggs. Genette beskriver detta med hjälp av termen *fokusering*.⁴⁷ I *Gösta Berlings saga* används i hög utsträckning *intern fokusering*, vilket innebär att en karaktärs begränsade perspektiv antas.⁴⁸ Läsaren får tillgång till vad karaktären tänker och uppfattar, men det behöver inte förmedlas genom personens tal. Fokusering anger vem som ser, men inte vem som talar.⁴⁹

Den interna fokuseringen tillåter alltså en övergång mellan berättarens diskurs och karaktärens. Den numera vanligaste benämningen på ett sådant mellanting mellan berättarens röst och personens tal eller tankar är *fritt indirekt tal*.⁵⁰ Innebörden av begreppet är att berättaren återger en karaktärs tankar eller tal, ofta med en infärgning av personens eget sätt att uttrycka sig. *Fritt* signalerar att karaktären inom berättarens diskurs får möjlighet att tala med sin egen stämma. Det är också fråga om en *indirekt* framställningsform, inte om karaktärens direkta tal. Det är däremot inte nödvändigtvis fråga om *tal*, utan kan också vara tankar, känslor eller en blandning – ett "tanketal", som Sven Arne Bergmann skriver.⁵¹ Ett exempel kan hämtas från inledningskapitlet. För tydligheten kursiverar jag här det jag uppfattar som fritt indirekt tal:

Ändtligen stod prästen på predikstolen.

Församlingens hufvuden lyftes. *Såå, där var han ändock. Det skulle ej blifva mässfall denna söndagen såsom den förra och många söndagar förut.* (I:1)

Redan i romanens första stycke sker en växling mellan fritt indirekt tal och löpande framställning. De kursiverade meningarna avser församlingens rapporterade tankar vid åsynen av den efterlängtrade prästen, åter i sin predikstol.⁵² Kapitlet fortsätter sedan kontinuerligt att växla mellan berättarens diskurs och karaktärens tankar:

Medan han läste upp inledningen, sköljde blodvåg efter blodvåg upp i hans ansikte: det var vreden.

Det var nog sant, att han supit, men hvem hade rätt att anklaga honom därför? Hade någon sett prästgården, där han skulle lefva? Granskogen stod mörk och dyster tätt in på fönstren. Fukten dröp ned genom de svarta taken, utför de mögliga väggarna. *Behöfvdes det ej brännvin för att kunna hålla modet uppe*, då regnet eller yrsnön jagade in genom bräckta rutor, då den vanskötta jorden ej ville ge bröd nog för att hålla hungern fjärran.

Han tänkte, att han varit just en sådan präst, som de förtjänade. *De söpo ju allesammans. Hvarför skulle han ensam lägga band på sig?* (I:3)

Inbrytningen av den anklagade prästens hetsiga självförsvar och motanklagelser, ger texten både tempo och temperament. Dessutom skapas en inlevelse i hans position. ”Behöfvdes det ej brännvin [---]” är en sats på gränsen mellan berättare och karaktär. Den första delen av satsen uttalas från Göstas situation, men formuleringen som följer är möjligen för litterär för att uppfattas som tänkt av karaktären. Men berättaren träder in i hans ställe. Läsaren får också tillgång till hans fenomenologiska fält. Vi lämnar församlingens skeptiska reflexion över prästen och förs istället över till prästens vredgade tankar om församlingen. Fritt indirekt tal medför alltså, som Dorrit Cohn skriver, en identifikation (men inte identitet) mellan berättaren och karaktären.⁵³ Det används särskilt ofta i dramatiska situationer, som i exemplet ovan, eller när karaktären ställs inför ett svårt avgörande:

Jo, nu vet hon, hvad hon vill göra. Hon skall låta spänna de svarta hästarna för släden, ila hän öfver Löfven, storma in på Ekeby gård och ställa sig midt emot Gösta Berling och säga honom, att hon ej föraktar honom, att hon ej visste, hvad hon sade, då hon förjagade honom från sitt hem ... Nej,

hon kunde dock ej göra något dylikt, hon skulle blygas och ej våga säga ett ord. Hon, som var gift, måste akta sig. Det skulle uppkomma så mycket förtal, om hon gjorde något sådant. Men gjorde hon det ej, hur skulle det då gå med honom? (II:12f)

Passagen föregår Elisabets dramatiska färd över isen i "Lifvets stigar" och har karaktär både av referat och personligt resonemang. Övergången mellan berättarens diskurs och karaktärens tanketal är som synes flytande. Kapitlet inleds med en allmän livsvisdom: "Tunga äro de vägar, som människor hafva att vandra på jorden." Berättaren refererar sedan händelseförloppet: "Nu har Gösta Berling, poeten, beslutit att gifta sig" (II:9) och glider sedan in i Göstas medvetande: "Och han skall fråga gästerna, om han ej nu valt en passande brud, om ej den galne prästen borde vara stolt öfver en så skön fästmö, öfver detta blida madonne-anlete, öfver dessa blåa, svärmiska ögon." (II:11)

Efter att berättaren på detta vis etablerat en förståelse för Göstas motiv och en insikt i hans sinnestillstånd, flyttas fokus till Elisabet, genom att växla mellan en beskrivning av hennes handlingar och tanketal. Läsaren dras in i en omedelbar närhet till karaktärernas tankeliv genom berättarens simultana inlevelse i båda gestalterna. Här finns ingen distansskapande ironi eller värdering, utan ett tydligt deltagande. Karaktärernas och berättarens diskurs står inte heller i strid med varandra utan harmonierar på ett sådant sätt att fokus omärkligt kan förflyttas från den ena till den andra. Men i berättarens hållning ligger också en opartiskhet till följd av de växlande perspektiven som fordrar inlevelse i båda karaktärernas position. Det finns ingen blick utifrån som värderar karaktärernas moraliska status. Berättaren placerar sig istället i nivå med dem.

Genom berättarens förmåga att leva med i och dela karaktärernas perspektiv och tankar, uppmanas också läsaren till respons. För Bachtin är fritt indirekt tal ett sätt att upprätta karaktärszoner, som tillåter karaktärerna att via berättarens röst gå i dialog, trots att de inte är närvarande för varandra.⁵⁴ En sådan effekt kan iaktas i växlingen mellan Elisabets och Göstas tanketal, som om man sammanställer dem, bildar en indirekt dialog:

Han behöfver blott resa till Karlstad efter ringar, och sedan må de åter ha en glad dag vid Löfvens strand. Må de ännu en gång skratta åt Gösta Berling, då han förlofvar sig med kvastflickan, då han firar bröllop med henne! Må de skratta! Har han någonsin haft ett lustigare upptåg för sig? (II:10)

[- - -]

Hon ryste för den synd, han skulle begå mot detta stackars vanlottade barn. Hon ryste för hans synd mot den arma varelsen, som nu skulle lockas att älska honom, kanske blott för en dags skämt. Kanske ock – och då ryste hon än mer öfver den synd, han begick mot sig själf – för att som en tryckande börda kedjas fast vid hans lif och för alltid förtaga hans ande kraften att nå höjden. (II:12)

Här kontrasteras effektivt Göstas desperata upptåg med Elisabets moraliska medvetenhet. De är förhindrade att tala med varandra, men deras synpunkter förs samman i berättarens diskurs.⁵⁵ Deras tankar och handlingar är uppenbart riktade mot varandra. Gösta vill gifta sig som en konsekvens av att Elisabet avvisat och fördömt honom. Elisabet vill hindra denna ”synd” mot kvastflickan. Hennes motiv är alltså i tanketalet helt oskuldssfulla. Det är också ett oskuldens språk som frammanas i ordvalen: ”vanlottade barn”, ”arma varelse”, ”för alltid förtaga hans ande kraften att nå höjden”. Detta står i kontrast till Göstas vårdslösa hantering av förlovningen som en dags nöje. Berättaren förefaller obrottsligt lojal med karaktärerna och vill inte avslöja dem, utan upprätthåller istället deras bild av sig själva. Elisabet legitimerar sitt dramatiska beslut att gå över den smältande isen till Ekeby som en osjälvisk räddningsaktion. Samtidigt finns det i detta ”Kanske ock –” en misstanke om att hon har ett egenintresse i att rädda Gösta från kvastflickans ”tryckande börda”. Här antyds något som karaktären själf inte är medveten om eller åtminstone inte vill låtas om. Denna antydan återkommer i berättarens kommentar till Elisabets och Göstas återförening:

Ofta har jag i mina tankar följt dem öfver isen denna förfärliga natt, som dock för dem hade ett så godt slut. Jag tror ej, att det i deras själar finnes något doldt och förbjudet, som måste kufvas och undertryckas just då, medan de vandra öfver isen, muntra och pratande om allt, som händt under denna söndringens tid. (II:26)

Berättaren väljer att betrakta dem i god tro och överlåter till läsaren att fälla domen över det förbjudna som ju hela kapitlet trots allt handlar om.⁵⁶

Berättaren uppvisar sin möjlighet till överblick, men vill inte dra fördel av den. Trots att rösten närmast sammansmälter med karaktärernas i tanketalet, kan den alltså också dra sig tillbaka från sin intima relation till fiktionsvärlden och istället påtala sitt avstånd till den. Berättaren, som vid andra tillfällen understryker sin närvaro, framhåller här plötsligt att ”Jag vet ju intet, så godt som intet, om det, som bodde innerst i deras själ” (II:25) och avstår från att fälla en moralisk dom.

Berättaren delegerar sin auktoritet till karaktärerna och står inte själv för någon värdering. Frågan är vad inblandningen av karaktärernas perspektiv, tankar och tal i berättarens diskurs har för funktion. Innebär det att berättaren avsäger sig sin auktoritet eller att den maskeras som karaktärernas subjektiva perspektiv i tanketalet? Är det ett framställningssätt som gynnar de andra rösterna eller en auktoritär strategi som reducerar alla karaktärs tal till en och samma röst? Det är otvivelaktigt så att *Gösta Berlings saga* saknar en uttalad individualisering av karaktärernas tal. Däremot finns en blandning av stilar, framför allt synlig i brytningarna mellan muntliga och skriftliga konventioner. Den stilistiska orenheten finns alltså på genrenivå, inte i individernas tal, som i hög grad smälter samman med berättarens. Deras inre tal överförs till en av författaren reglerad diskurs. På det viset införs en ordning och stilistisk symmetri i karaktärens tankeström, men trots det bevaras det individuella uttrycket i högre grad än om det bara återgivits ur berättarens utifrån-perspektiv.⁵⁷ Området som upptas av karaktärens röst blir på det viset betydligt större än hans eller hennes direkta tal.⁵⁸

Utöver dessa språkliga och stilistiska effekter av användningen av fritt indirekt tal, finns det också en etisk betydelse. Viktiga etiska aspekter av berättandet är *vem* som berättar (exempelvis en karaktär eller en allvetande berättare) och *hur* denna berättare utformar sin berättelse (med ett begränsat perspektiv eller med allvetande överblick, etc.). Detta betonas av Andrew Gibson, som menar att skillnaden mellan en allvetande berättare och en berättare i tredje person, som bara har en begränsad överblick över fiktionen, är en *etisk* skillnad.⁵⁹ Den etiska betydelsen av berättandet har jag här lyft fram med hjälp av romanens användning av intern fokusering och fritt indirekt tal. Dessa tekniker bidrar till att upprätta karaktärszoner, som tillåter läsaren att dela karaktärens perspektiv och därmed gynnar

läsarens deltagande.⁶⁰ Möjligheten till inlevelse är också det som enligt Nussbaum gör romanen så överlägsen för framställning av ”praktisk kunskap”. Den innebär just att man måste ge röst åt och väga in varje aspekt och intresse i en situation. Tanketal förefaller vara ett idealiskt sätt att framställa karaktärens etiska självprövning. I ett av Nussbaums exempel från *The Golden Bowl* överväger Maggie Verver olika aspekter av det problem hon står inför genom att de personer som är inblandade träder fram för hennes inre syn och talar till henne.⁶¹ Situationen liknar Elisabet Dohnas, när hon inför beslutet att gå över isen för att möta Gösta, konfronterar sig själv med reaktionerna från sin svärmor, tanken på det väntade förtälet från omgivningen och sin egen skuld i situationen.⁶² För båda gäller det att komma till ett beslut, och i båda fallen handlar det i högre grad om känslomässiga än rationella överväganden. Texten appellerar till läsarens sympati med beslutet – hur irrationellt det än må vara – just därför att det framstår som etiskt riktigt. Förutom denna typ av beslutssituationer, fungerar tanketalet som en psykologisk motivering som motverkar en etiskt fördömande hållning. Ett exempel är när Anna upptäcker Gösta Berlings blåsippor i Elisabets hand och grips av svartsjuka. Här börjar stycket i fritt indirekt tal, övergår till berättarens diskurs, sedan till direkt anföring (det vill säga Annas citerade tankegång) och därefter åter till fritt indirekt tal:

Hon stirrar och stirrar på de små, blå stjärnorna, dessa lyckliga, som äga allas hjärtan, dessa små profeter, som, sköna själfva, också omstrålas af glansen af allt skönt, som de bebåda, af allt skönt, som komma skall. Allt eftersom hon betraktar dem, börjar hennes själ genljuda af en vrede, mullrande som åskan, döfvande som blixten. ”Med hvad rätt”, tänker hon, ”bär grefvinnan Dohna denna bukett blåsippor, plockade på strandvägen vid Ekeby?”

De vore alla frestare: Sintram, grefvinnan, alla människor ville locka Gösta Berling till det, som ondt var, men hon skulle försvara honom, mot alla skulle hon försvara honom. Om det än skulle kosta hennes hjärteblod, skulle hon göra det.

Hon tänker, att hon måste se de där blommorna rifna ur grefvinnans hand och förkastas, förtrampas, förkrossas, innan hon går ut ur det lilla blå kabinettet. (I:252)

Blombuketten blir sinnebilden för den kärlek hon förvägrats, och frågan om vilken rätt Elisabet Dohna istället har till den, transformeras i Annas resone-

mang till en fråga om varför alla människor vill locka Gösta till onda gärningar. Hon skaffar sig ett etiskt motiv till sin vilja att riva blommorna ur grevinnans hand – ett motiv som med hjälp av tanketalet framstår som fullständigt legitimt. Anna vill rädda Gösta från Elisabet, liksom Elisabet vill rädda honom från kvastflickan. Båda presenterar etiska motiv för sina handlingar, trots att dessa också framstår som impulser av karaktärernas individuella längtan och önsknningar. Eftersom berättarens framställning färgas av deras personliga perspektiv etableras en förståelse för båda dessa motiv. Användningen av tanketal ger möjlighet att höra den andres röst. I återgivningen av någon annans ord uppmanas vi att aktivt förhålla oss till yttrandet, avlyssna den andra rösten som gör sig hörd via berättarens röst.⁶³

Man kan säga att det inre talet inte är inriktat på sanning, utan på förståelse. Eller rättare sagt – sanningen måste uppfattas dialogiskt och är omöjlig att separera från personen som yttrar den.⁶⁴ Vad som är sant eller etiskt riktigt kan inte avgöras annat än i relation till den specifika situationen och i avlyssnandet av den enskilda personens röst. Därför blir alla generaliseringar med nödvändighet reducerande och objektiviserande. Istället måste det etiska perspektivet sökas i medvetandenas inbördes växelverkan. Den dialogiska uppfattningen av sanningen följer enligt Bachtin av en särskild författarposition. Författaren måste konfrontera sina karaktärer som jämlikar, via sin berättare samtala med dem och låta dem samtala med varandra utan att manipulera dem.⁶⁵

Man kan invända att författaren alltid manipulerar karaktärerna i egenkap av fiktionens konstruktör. Poängen är självfallet inte att hävda en jämställdhet mellan författare och fiktionsgestalter, utan att betona författarens olika möjligheter att via berättaren förhålla sig till fiktionen. I *Gösta Berlings saga* är berättarens inlevelsefulla och förstående attityd till personerna ett sätt att undvika objektivisering av dem. Framför allt fungerar användningen av fritt indirekt tal som ett hinder för ett utifrånperspektiv, som kan (be)döma och överblicka karaktären eller situationen i sin helhet. Tanketalet blir därmed ett led i en berättaretik. Berättaren avstår dessutom från att säga det sista ordet även i sina egna kommentarer till historien. I slutet av kapitlet ”Dovres häxa”, där Märta Dohna får sitt till synes välförtjänta straff för sin grymhet, får berättaren samvetsqual för att hon framställt henne i så dålig dager:

Jag har väl ej stort mer att berätta om henne nu, och det jag sagt har ej varit godt. Det är som om mitt samvete sloge mig. Hon var dock godhjärtad och lefnadsglad, då hon var ung, och många lustiga historier om henne hafva gladt mitt hjärta, fast här ej varit platsen att berätta dem. (II:74)

Berättaren vill i efterhand komplettera bilden av Märta Dohna, så att läsaren inte skall fördöma henne. Istället uppmanas vi till förståelse. Berättaren demonstrerar ibland sin överblick över och sitt avstånd till fiktionens värld, men undviker att använda dessa för att fälla en avgörande dom. Istället problematiserar berättaren sin position utanför fiktionen och lämnar övertaget outnyttjat.

Kvinnlighet och konstlöshet

Som vi sett finns det i *Gösta Berlings saga* en arkaisk stil som förstärks av berättarens otidsenliga synlighet och aktivitet i fiktionen. Att romanen uppfattades som "ursprunglig" var en följd av dessa retoriska och stilistiska val, men också av aktuella föreställningar om kön. Kvinnans plats i moderniteten kom att associeras med det som stod utanför utvecklingen. Hon blev en tillflyktsort från den moderna civilisationens materialism, vetenskaplighet, industrialism och urbanisering. Hon kom att representera det som gått förlorat genom moderniseringen av samhället och individens ökande självreflexion – organisk kontakt med naturen, spontana känslor, fantasi och irrationalitet. Konstruktionen av kvinnliga värden som en orörd sfär av naturlighet finns redan i Rousseaus komplementära könsordning, men blev ännu tydligare mot mitten av 1800-talet när de samhällseliga förändringarna gav upphov till en nostalgisk längtan efter kontinuitet och tradition.⁶⁶ I Sverige uppfattades Ellen Key som en representant för detta synsätt, när hon framför allt i stridsskriften *Missbrukad kvinnokraft* talade för att kvinnan skulle utveckla sin kvinnliga särart – moderligheten – till gagn för samhället.⁶⁷ För kvinnan gällde det att bevara eller utveckla den kvinnliga naturen.

Denna kvinnoosyn avspeglades inte bara socialt och politiskt, utan också litterärt. Sagan, som var förknippad med sekelskiftets idébildning kring den folkliga traditionen, tillskrevs en känslomättad naivitet som väl passade föreställningarna om kvinnlighet. Sammanfallet mellan sago- och

kvinnlighetskonventionerna representerades av sagoberätterskan, som blev ett vanligt motiv i konsten och litteraturen.⁶⁸ För en kvinnlig författare kunde alltså sagoberätterskans gestalt erbjuda en möjlighet att utnyttja de annars begränsande föreställningarna om kvinnlighet. Kvinnlighet som faktor i den litterära värderingen kunde antingen innebära en uppskattning av ursprunglighet och naivitet eller ett avvisande av texten eller författaren som omodern eller sentimental.

Mot bakgrund av detta borde ju 1890-talet ha kunnat erbjuda ett gynnsamt klimat för de kvinnliga författarna: nu efterlystes subjektivitet och fantasi, egenskaper som kvinnor alltså förväntades ha en särskild tillgång till. Men subjektiviteten fick inte slå över i känslsamhet, fantasin inte i överdrift. Det är denna snäva marginal mellan det estetiskt önskvärda och det förkastliga som man kan iakttä i receptionen av *Gösta Berlings saga*. Levertin, som var den främste tillskyndaren av Lagerlöfs naiva sago-stil, spårar också ett ”inflytande af långt sämre beskaffenhet”, 1830–1850-talens sensationella roman.⁶⁹ Sensationsromanen – som jag i detta sammanhang uppfattar som en övergripande karaktäriserande benämning på melodramatiska och sentimentala romanformer – hade mot slutet av 1800-talet blivit allt mer föraktad.⁷⁰ Som framgår av Levertins formulering fick 1830–1850-talens sensationsroman sina efterföljare och orsakade då en kollision med vad man uppfattade som det *moderna* i det moderna genombrottet. Men det sentimentala eller sensationella skulle också kunna betraktas som ett svar på sekelslutets realismkris.⁷¹ På grund av den ofrånkomliga associationen till kvinnlighet och kommersialism, har de antirealistiska inslagen i melodramatisk och sentimental litteratur frikopplats från antirealismen både hos nittitalisterna i Sverige och 1900-talets modernister i Europa. Dessa motsägelsefulla estetiska och könsrättsliga förväntningar och värderingar gjorde att *Gösta Berlings saga* hade allt att vinna på att uppfattas som sprungen ur sagans ursprungliga diktning och allt att förlora på att förknippas med sensationsromanens och den sentimentala romanens känslomässiga effektsökeri. Lagerlöfs auktoritet som kvinnlig författare var alltså beroende av hur äkta hennes stil och röst uppfattades.

Förutom den blandning av saga och sensationsroman som Levertin urskiljde, identifierade också kritiken likheter med en borgerlig realist som

George Eliot.⁷² Hos henne finns en liknande framträdande berättare som vänder sig till läsaren eller till karaktärerna, kommenterar, värderar och generaliserar om världen bortom fiktionen. Men en skillnad är att George Eliot under sin manliga pseudonym gav berättaren en röst som var utan kvinnliga markörer. Hennes berättare är anspråksfullt allvetande och utan begränsning i sin kunskap om världen. Berättaren i *Gösta Berlings saga*, däremot, är emotionell snarare än saklig och påpekar gång på gång omöjligheten av att veta vad som egentligen utspelade sig:

Det är så lätt att tro, att dessa unga människor hysa en varm kärlek för hvarandra, men hvem kan veta det säkert. I brutna och spridda skärffvor hafva deras lifs lysande äfventyr nått fram till mig. Jag vet ju intet, så godt som intet, om det, som bodde innerst i deras själ. Hvad kan jag säga om bevekelsegrunden till deras handlingar? Jag vet blott, att den natten vågade en ung skön kvinna sitt lif, sin ära, sitt rykte, sin hälsa för att återföra en stackars usling på rätta vägar. Jag vet blott, att den natten lät Gösta Berling den älskade gårdens makt och glans falla för att följa henne, som för hans skull öfvervunnit dödens fruktan, blygselns fruktan, straffets fruktan. (II:25f)

I passagen problematiserar berättaren sin position. Vad som rörde sig i parets inre kan man omöjligen veta, menar berättaren och uttalar sig således endast om de yttre omständigheterna. Jämfört med Eliot väljer Lagerlöf ett kvinnligt tonläge – hon tilldelar inte berättaren det manliga subjektets anspråk på en omfattande kunskap om världen, utan begränsar vetenskapen till det berättaren har *hört*, men inte själv *iakttagit*. I sin studie av kön och narrativa konventioner pekar Alison Case på att kvinnliga berättare ofta eftersträvar ett konstlöst intryck. En uttalad retorisk konstfullhet och självmedvetenhet medför att både texten och läsaren underkastas berättarens auktoritet. Den kvinnliga berättaren tenderar att tona ned sin betydelse och istället ge läsaren uppdraget att skapa en berättelse av de händelser och ord som berättaren själv inte kunnat bringa reda i.⁷³ Berättaren uppträder då endast som ett *vittne* utan ambitioner att komma med förklaringar eller synpunkter. Den allvetande berättaren som har fullständig överblick över fiktionsvärlden framstår i det perspektivet som motsatsen till den kvinnliga berättarens typiska särdrag.⁷⁴ Dikotomin konstfull/konstlös är intressant i relation till *Gösta Berlings saga* och till dess mottagande, eftersom berättaren så tydligt är konstfull och retoriskt medveten.

Ändå uppfattades berättaren som kvinnlig. Den auktoritativa rösten mildras av inlägg i stil med citatet ovan, där berättaren sätter sin förmåga till överblick och komposition i fråga i en ödmjukhetens retorik. Övergången från framställningen i tredje person till jagform möjliggör en sådan markering.

Liksom George Eliot använder Lagerlöf sig av en berättare som träder fram och konkret manifesterar sin auktoritet i berättelsen; som inte eftersträvar osynlighet, utan istället självmedvetet refererar till positionen som berättare. Dessa utvecklingar är egentligen inte nödvändiga för att berätta historien, utan tjänar till att stärka berättarens auktoritet.⁷⁵ Att låta berättaren ta plats i fiktionen innebär både ett brott mot de samtida estetiska normerna och mot könskonventionerna. Berättaren skulle vara osynlig och objektiv – inte kommentera, värdera eller tilltala sin publik. Den framträdande berättaren var alltså utmanande på två sätt: den var för öppet auktoritär och anspråksfull för att passa en kvinnlig författare och samtidigt estetiskt tvivelaktig, eftersom den anknöt till en omodern tradition.⁷⁶ Men här kommer muntlighetskonventionerna in och legitimerar berättarens position. I sagoberättarskans skepnad kan berättaren vara både allsmäktig och personlig, både allvetande och perspektiverande och det som i en romankontext betraktas som ”omodernt” kan i sagokontexten uppfattas som ”ursprungligt” och konstlöst. Berättarens auktoritet balanseras av de växlande perspektiven och sympatierna och genom ifrågasättandet av möjligheten till kontroll och överblick. En sådan strategisk ambivalens är särskilt förekommande i texter som inte självklart skriver in sig i en litterär hegemoni.⁷⁷ För Lagerlöf innebär användningen av en berättarpersona ett avlägsnande från åttitalismens objektiva berättare, men den estetiska risk hon därmed tar, uppvägs av den vinst av auktoritet som Lagerlöf som *kvinnl*ig författare uppnår via sagoberättarens strategier.

Stilisering och auktoritet

Som framgått vid det här laget är det svårt att generalisera kring berättarens status och funktion i romanen. Kanske är det ett av skälen till att *Gösta Berlings saga* bedömdes både som originell och konstlad, som en nyskapelse och som en misslyckad imitation. Det avgörande i sammanhanget

är brytningen mellan muntliga och skriftliga tekniker. Muntligheten – som i kritiken närmast översattes med sagoberättandet – värderades högt, men man fick problem med läsarten då dessa muntliga konventioner kombinerades med en berättarteknik som både ansågs vara feminin och föråldrad och därför hade lägre estetisk status. Läser man *Gösta Berlings saga* som en *saga* får man problem med romanrepertoaren, läser man den som en *roman*, kan de muntliga dragen förbises.

Denna 'orena' estetik är på en gång traditionalistisk och anti-klassicistisk. *Gösta Berlings saga* är en roman där egenarten inte tycks framträda genom verkets 'originalitet', utan genom textens (kritiska) hantering av en given uppsättning av muntliga och litterära konventioner.⁷⁸ De romantiska dragen i *Gösta Berlings saga* är ju till exempel inte äkta, originella och personliga i romantikens mening, eftersom de är just återanvända. I detta avseende är Lagerlöf kongenial med de litterära strömningar under sekelslutet som inte bejakade modernitetens traditionsupplösning, utan reagerade med att återvända till traditionen. Men förhållandet till den blir i detta fall inte konserverande, utan snarare experimenterande. Sagans tillstånd är förlorat och kan bara frammanas genom en simulering som inte går fri från romanens ambivalens och mångtydighet.

Intressant i detta sammanhang är stilens relation till auktoriteten. Stilen förutsätter en auktoritet, menar Bachtin, men auktoritativa synpunkter och stabila ideologiska värderingar är inte möjliga under alla epoker. "Där det inte finns någon adekvat form för ett omedelbart uttryck av författarens tankar måste dessa brytas genom det främmande ordet", skriver han.⁷⁹ Härvid finns uppenbara beröringspunkter med den feministiska narratologins argument för att man måste inkludera det socio-kulturella sammanhanget – kön, social position, historisk situation – i den formella litterära analysen. En feministisk vidareföring av Bachtin kan formuleras så här: Om författaren inte har någon självklar auktoritet på grund av könsmässiga eller sociala faktorer eller är skeptisk till den ideologi eller världsbild som förmedlas av de hävdvunna konventionerna, blir stiliseringen ett sätt att slippa anpassa sig till dessa. Stiliseringen kan dessutom bli ett sätt att vinna auktoritet, utifrån den specifika yttrandepositionen.

Lagerlöfs berättare gör inte anspråk på den auktoritet som är kopplad till åttitalismens konventioner. Berättaren är inte objektiv, analytisk eller

samhällskritisk, utan patosfylld, inlevelsefull och angelägen om att framhålla sin begränsade kunskap om världen. Genom att berättaren i fritt indirekt tal och känslöfylld inlevelse i händelseförloppet markerar sin närhet till fiktionen, tycks auktoriteten istället förläggas till gestalterna själva och alltså bli begränsad och subjektiv. Men att berättaren har en anti-auktoritär hållning behöver inte innebära att författaren avsäger sig sin auktoritet. Tvärtom kan ju detta vara en strategi för att uppnå en auktoritet som inte är direkt tillgänglig i form av en 'egen' stil, utan bara möjlig att uppnå genom en 'lånad', det vill säga en stilisering.

Bachtins idealisering av antiauktoritära diskurser kan ur ett feministiskt perspektiv förefalla något problematisk. Att *avstå* från auktoritet kan bara vara möjligt för författare som faktiskt har tillgång till den. De författare som förvägras auktoritet, eller vars auktoritet sätts ifråga, kommer troligen snarare kämpa för att erövra den. Detta är emellertid en skenbar motsättning. Enligt Bachtin kan ju både *skaz* och stilisering (liksom för övrigt parodi) användas för att etablera auktoritet utifrån positioner som har bristande förutsättningar för den. Dessa till synes antiauktoritära framställningsformer uppkommer ur ett behov att ge röst åt något som inte kan representeras i det "direkta författarordet". Det handlar om att bli hörd, snarare än att styra eller kontrollera fiktionen. *Auktoritet* i betydelsen intellektuell trovärdighet, ideologisk giltighet och estetiskt värde kan alltså vinnas genom att författaren intar en position till fiktionen som inte är *auktoritär*.⁸⁰

I *Gösta Berlings saga* är berättaren å ena sidan inriktad på det partikulära, på inlevelsen i en specifik gestalt och situation, men gör också allmänna uttalanden om världen eller livet. Berättaren både framhäver sig, genom generaliserande och självreflexiva kommentarer, och utraderar sig själv, genom att låta det egna perspektivet sammanfalla med gestalternas i fritt indirekt tal. Sagoberätterskans fiktiva gestalt borgar både för ideologisk giltighet och estetiskt värde. Men positionen både inne i och utanför fiktionen medför en kunskapsrelativism som gör den intellektuella trovärdigheten mindre. I retoriska termer vilar fiktionens legitimitet i högre grad på känsla (*patos*) och moral (*ethos*). De faktiska sakförhållandena och argumentationen (*logos*) är inte lika viktiga.

Bachtins anmärkning om stiliseringens uppkomst ur en viss tids bris-

tande förutsättningar för det han kallar det ”direkta författarordet”, är intressant i förhållande till sekelslutet som litterär och historisk period. Om en viss stil förutsätter en auktoritativ och stabil värderingsgrund, blir stiliseringen särskilt aktuell under perioder där en sådan saknas, som till exempel i den modernitet som Benjamin beskriver. När vi inte längre lever i det kollektiva, muntligt präglade samhälle som utgör grunden för sagoberättandet, kan sagan bara utformas som en stilisering, en adaptation av en främmande stil och en främmande världsbild som moderna uttrycks- och tankeformer bryts emot. Nittitalismens stilistiska drag kan betraktas i ljuset av en längtan bort från det moderna. Traditionen bejakades som ett medel att skapa distans till den tidsmässigt mer närliggande litterära kontexten, vilket kom till uttryck i alla pastischer som skrevs vid denna tid. En folkloristisk stilisering är exempelvis tydlig hos både Karlfeldt och Fröding.⁸¹ Kanske är det som en sådan stiliserande praktik man bör betrakta nittitalets esteticism i stort.

I detta kapitel har jag belyst olika aspekter av berättarens egenskaper: den muntliga retoriken, den framträdande rösten och användningen av en berättarpersona som sätt att hantera litterära konventioner och könsbundna förväntningar. Sagan används både stilistiskt och som ett perspektiv på fiktionvärlden, som frammanar det kollektiva sammanhang och de stabila värderingar som har gått förlorade i den moderna världen. Genom ingresser och avslutande reflexioner hållna i första person, träder berättaren in i en nästintill muntlig relation till läsaren, som behandlas som en lyssnare. Men denna närvaro kan plötsligt skifta till en skriftlig bortvändhet, när historiens förväntade moral uteblir. De muntliga konventionerna står också i kontrast till en skriftlig berättarteknik, som ger läsaren tillgång till karaktärernas inre liv. Användningen av intern fokusering och fritt indirekt tal är också ett led i ett etiskt berättande. När berättaren ser genom fiktionsgestaltarnas ögon tillåts också läsaren göra det. Efter att i två kapitel främst ha ägnat mig åt romanens framställningssätt, kommer jag i det följande att lämna berättandet. Jag ska nu gå vidare med en tematisk läsning av konflikten mellan modernisering och förvildning med hjälp av två viktiga intertexter: *Faust* och *Corinne*. I det sammanhanget kommer också diskussionen att förflyttas från etik och estetik till etik och epistemologi.

5. Förnuftets felsteg och hjärtats kunskap

Faust, Corinne och moderniteten

1807 utkom Germaine de Staëls *Corinne ou l'Italie*. Året efter kom första delen av Goethes *Faust*. Båda dessa gestalter – Corinne, den hyllade konstnärinnan som tragiskt slits mellan självförverkligande och kärlek och Faust, vetenskapsmannen som ingår ett förbund med djävulen för att stilla sitt begär efter kunskap och makt – förvandlades snart till litterära typer. Under hela århundradet återkommer den faustiske hjälten och Corinne-hjältinnan i romantraditionen. I *Gösta Berlings saga* är de två tydligt närvarande intertexter. *Faust* och *Corinne* aktualiseras i romanen både som intrigmönster och som hjälteprototyper.¹ Stellan Arvidson underströktidigt *Faust* som förebild för Lagerlöfs roman. Han läser *Gösta Berlings saga* som ett idéverk, vars moraliska grundproblem är detsamma som i Goethes *Faust*, nämligen konflikten mellan det egoistiska äventyrlivet och det moraliska ansvaret.² Vivi Edström har bidragit med en mer systematisk genomgång såväl av citat, allusioner och karaktärer som av likheter i grundläggande tematik och problemställningar.³ Senare har den faustiska problematiken i *Gösta Berlings saga* uppmärksamrats av Birgitta Holm, som menar att romanen kan läsas som ett kvinnligt Faust-drama. De kvinnliga gestalterna är inte i första hand Gretchen-typer, utan liknar snarare Faust i sina maktanspråk. Birgitta Holm är också den första att koppla ihop *Faust* med *Corinne*.⁴ Det gör även Lisbeth Larsson, som ser transformationerna av Fausts, Gretchens och Corinnes gestalter som genomgående i romanens modernitetsdrama.⁵ Med hjälp av deras iakttagelser vill jag här gå vidare och undersöka hur *Faust* och *Corinne* används i *Gösta Berlings saga* och vad dessa intertexter får för innebörd. Hur förhåller sig *Gösta Berlings saga* till de frågor om frihet, kunskap och individuellt begär som ställs i dessa verk?

När man teoretiskt och litteraturvetenskapligt talat om individens förändrade villkor i moderniteten har det ofta varit med utgångspunkt i manliga gestalter. Adorno och Horkheimer gör Odysseus till urbilden av den borgerliga individen. Marshall Berman betraktar Faust som en prototyp för det moderna subjektet och Ian Watt utser Faust tillsammans med Don Quijote, Don Juan och Robinson Crusoe till den moderna individualismens myter.⁶ Med tanke på Watts studie förefaller "modern" och "individualism" som en kombination som utesluter kvinnor. Den exklusiva fokuseringen på manliga gestalter formar självfallet också synen på modernitet och på det moderna subjektet. Den modernitetsuppfattning som Marshall Berman utvecklar med utgångspunkt i *Faust* är, som Rita Felski framhållit, en modernitet där kvinnan inte rymmer. Gretchen har ingen roll att spela i dramats historiska och politiska förändringsprocess. Kvinnan som offer för mannens framstegssträvan och jagexpansion gestaltas i del I och i del II figurerar hon som ahistorisk essens, det evigt kvinnliga som frälser mannen med sin kärlek. För Berman är modernitet lika med modernisering och därför blir Faust med sina civilisationsprojekt en typisk gestalt, medan Gretchen inte kan uppfattas som modern, eftersom hon inte deltar i moderniseringsprocessen. Hon förbinds istället med traditionens tyngd, från vilken modernitetens man måste frigöra sig.⁷

Den modernitet som Berman menar att Faust representerar består av en omvandling av identiteten och världen, där jagets utveckling är kopplad till den samhälleliga utvecklingen, civilisationsprocessen. Modernitetens drama utspelar sig alltså överallt utom i intimsfären. Familjebanden och de personliga relationerna måste överskridas i den dynamiska utvecklingsprocessen. Det är inte svårt att se hur denna modernitetsuppfattning är exkluderande – kvinnorna har historiskt sett varken haft tillgång till den politiska verkligheten eller den politiska diskursen. Som motvikt till ett modernitetstänkande med grund i en manlig kanon, har Toril Moi framhållit *Corinne* som kvinnornas grundläggande modernitetsmyt. Corinnes olycka beror på splittringen mellan det offentliga och det privata som drabbar kvinnor efter franska revolutionen. När männen börjar modernisera sig själva, blir aktörer på den offentliga arenan och därigenom utvecklar en självmedveten individualitet i relation

till omvärlden, så förblir kvinnorna odifferentierade som individer, eftersom de inte tillåts delta i samhällets konflikter och samarbeten.⁸

Med en könsaspekt på modernitetens problem blir det, som exemplet *Corinne* visar, nödvändigt att tala om *konflikten* mellan offentligt och privat, mellan rationalitet och känsloliv, mellan frihet och begränsning. Framför allt är det de två sista motsatsparen som aktualiseras i *Gösta Berlings saga*. Den skapande kvinnan som offentlig gestalt är det arv från *Corinne* som främst har förvaltats i den kvinnolitterära traditionen.⁹ Detta motiv är däremot frånvarande i *Gösta Berlings saga*. Men romanen beskriver hur de kvinnliga karaktärerna överskrider privatlivets begränsningar och deltar i samhällsutvecklingen.

Utvecklingen av den egna individualiteten är alltså den moderne mannens livsprojekt, men den kan bara åstadkommas genom en förändring av samhället – genom att traditionen bryts, tabun utmanas och nya kunskapsideal tar form.¹⁰ Som den ena parten i djävulspakten borde Gösta Berling vara den som bär upp det moderna projektet. Men han är samtidigt lika mycket en Don Juan (som är namnet på hans häst) som en Faust. Vem är det som står för utvecklingen, kunskapssökandet, den självreflekterade identiteten? Kvinnorna i *Gösta Berlings saga* blir genom sin bejakelse av den erotiska kärleken djupt involverade i brytningen mellan konventionens krav och de individuella önskningarna. De är romantiska hjältinnor i den meningen att den otillåtna kärleken får sitt straff, men det artikuleras varken konsekvent eller utan motsägelser. Deras livsöden ter sig inte bara som variationer på den romantiska hjältinneprototypen, utan också som avvikelser från den. Liksom *Corinne* både underkastas och överskrider de den. I *Gösta Berlings saga* tycks moderniseringen av samhället och av identiteten främst vara ett kvinnligt projekt. Till skillnad från Gretchens roll i *Faust* identifieras inte kvinnan i *Gösta Berlings saga* med den traditionens tyngd och konservatism som det autonoma, manliga subjektet måste offra. Den sedvanliga identifieringen av det moderna subjektets kön som manligt är därmed inte giltig. Fausts framåtskridande modernitet bör därför inte bara läsas mot Gretchens uteslutning från den, utan också mot Corinnes insisterande på att ingå i den på samma villkor – trots sitt kön.

Den faderlöse sonen och den moderlösa dottern

”Ändtligen stod prästen på predikstolen” (I:1). Den försupne prästen står där vred och trotsig, i väntan på att församlingen och biskopen ska förkunna sin dom över honom. ”De ville slita af honom prästkappan, därför att han kommit drucken i deras Guds hus. Ah, alla dessa människor, hade de då, ville de tro, att de hade någon annan Gud än brännvinet!” (I:4) Men så kommer ”inspirationens eldtunga” (I:6) över honom och den försupne prästen förvandlas med ens till en gudabenådad apostel – ”Saulus var redan förvandlad till en Paulus, som skulle mer arbeta än de alle” (I:8). Men brännvinets Gud är ännu inte satt ur spel. Som vi såg i kapitel 3 räddar Kapten Kristian Gösta från nykterheten och ser till att han ändå blir avsatt och i fortsättningen kan dricka hur mycket han vill. Hans inspirerade predikan framstår därmed som hyckleri, hans förkunnelse av Guds ära blir en förnekelse. Han är inte längre en apostel, utan en gudlös skälm, fattig, bitter och faderlös. Den ende pålitlige guden visar sig i slutändan vara brännvinet.

Gösta fördrivs alltså ur Guds hus, ut på landsvägarna. ”Prästen” förvandlas till ”Tiggaren”. Om det första kapitlet beskriver Göstas förlust av sin (Gud) fader, handlar det andra om en modersförlust. Förnekelsen spelar också en avgörande roll i majorskans öde. När hon mot sin vilja blev bortgift med major Samzelius, förvandlades hon från den oskuldsfulla Margareta Celsing till majorskan. Namnbytet signalerar den makt och myndighet hon ikläder sig – hon är inte längre beredd att underkasta sig det som konventionen kräver. Istället umgås hon med den man hon från sin ungdom älskat och som borde blivit hennes make. När ryktena om hennes otrohet når hennes mor kommer hon resande för att tala med dottern. Men majorskan erkänner henne inte som sin mor, utan säger att hennes föräldrar dog den dagen hon blev bortgift. Hennes mor ger henne ingen förlåtelse, utan en förbannelse:

”Ett dygn har jag varit här, utan att du hälsat mig som mor. På ödsliga vägar for jag hit, tjugu mil på tre dagar. Och af skam öfver dig skälfver min kropp, som vore den piskad med ris. Må du förnekas, som jag förnekats, förskjutas som jag förskjutits. Må landsvägen bli ditt hem, halmstacken din säng, kolmilan din spisel. Skam och smälek vare din lön, må andra slå dig, som jag slår dig!”

Och hon gaf mig ett hårdt slag på kinden.
 Men jag lyfte upp henne, bar henne utför trappan och satte henne i vagnen.
 ”Hvem är du, att du förbannar mig,” sporde jag, ”hvem är du, att du slår mig? Sådant tål jag af ingen.”
 Och jag gaf henne igen örfilen. (I:26)

I denna korta dialog mellan majorskan och hennes mor kan man se själva grundproblemet i *Gösta Berlings saga* gestaltat. Det är en generationskonflikt som innebär en motsättning mellan traditionalism och modernisering. För modern, den gamla gumman från Älvdalsskogarna, är det ett oförlåtligt brott att inte respektera de sociala konventionerna och att dessutom förneka sitt ursprung. Allt det gamla, nedärvda förkastas av majorskan. Hon vägrar de traditionella värdena och slår tillbaka som svar på bestraffningen. ”Sådant tål jag af ingen”, säger hon. Majorskan har gjort sig till sin egen herre. Margareta (Gretchen) blir till Faust, som Lisbeth Larsson skriver.¹¹ Margareta Celsing som hade Gretchens renhet och oskuld, blir genom sitt uppror mot den borgerliga familjen inte en martyr som hennes namne, utan en person som i likhet med Faust inte tjuvar någon och inte underordnar sig några samhälleliga lagar.

Om det första kapitlet stänger dörren till kyrkorummet, handlar det andra om hur de patriarkala familjevärdena förnekas. Gösta blir utslängd ur kyrkan av prästerskapet och majorskan slänger ut sin mor. Det tema som anslås i inledningens två kapitel är alltså förnekelsen av traditionella värden.¹² Vägarna tillbaka till det himmelska och jordiska ursprunget är avskurna. Detta sker genom en kombination av individernas aktiva avståndstagande och att institutionerna också avvisar dem. Både Gösta och majorskan kommer att stå utanför gemenskapen i tron och i familjen.

Föräldralösheten, det metaforiska tillstånd som beskriver kombinationen av frihet och förlust, är också förutsättningen för Corinnes historia. Hon är uppvuxen i Rom hos sin italienska mor. När modern dör tvingas Corinne bo hos sin far, en engelsk aristokrat och hans nya fru i ett kyligt och lantligt England. I det nya hemmet och det nya landet är det den husliga dygden som värderas högst och Corinne tvingas kväsa sin begåvning och sitt uttrycksbehov för att anpassa sig till den undergivna kvinnlighet

omgivningen kräver. Corinne är liksom majorskan i händerna på föräldrar som förnekar hennes behov och tvingar henne in i ett liv och i en identitet som hon inte önskar. Det resulterar i att Corinne, liksom majorskan, förnekar sitt ursprung och gör sig föräldralös. Hon trotsar den patriarkala familjens auktoritet och den begränsande kvinnorollens tvång genom att återvända till Italien och bli ”C o r i n n a, Italiens mäst berömda qvinna, skald, författarinna, *improvisatrice*”.¹³ Intressant nog är inte bara Corinne föräldralös, utan också hennes älskade lord Nelvil. Hela romanen utspelar sig i skuggan av hans fars död, som han sörjer med stor känslsamhet. Men Oswalds föräldralöshet är inte uttryck för ett brott med familjens värderingar. Själva konflikten är istället uppbyggd kring hans strävan att förverkliga faderns vilja, vilket blir av ännu större betydelse efter hans död.

Corinna var ej känd under sitt rätta namn, och förde sedan flere år tillbaka et ganska oberoende lefnadssätt; et sådant giftermål skulle (efter lord Nelvils tanka) ej blifvit gilladt af hans far, och han kände at det ej var på detta sätt som han skulle kunna försona sina fel emot honom. Dessa voro de orsaker som aflägsnade honom från Corinna.¹⁴

Medan Corinne har förnekat familjens och traditionens makt att bestämma över hennes liv och hävdar sin egen rätt att forma det, återvänder Oswald ständigt till frågan om faderns vilja. Hans liv är inte hans eget projekt, utan faderns. Konflikten mellan Oswald och Corinne framstår alltså som en konflikt mellan hans konservativa mentalitet och hennes progressiva.

I det ögonblick familjebanden bryts och tillhörigheten i det traditionella samhället förnekas, uppkommer också möjligheten att skapa sitt eget öde. Corinne gör liksom Faust anspråk på frihet och makt. Ambitionen är densamma, men inte möjligheterna. Moderniseringen av den kvinnliga identiteten måste formuleras mot de föreställningar om kvinnlighet som associeras med hem, reproduktion och traditionsbevarande. För att ta makt över sitt eget liv måste kvinnan motsätta sig de på förhand bestämda uppgifter som samhället ålagt henne. Självförverkligandet blir därmed närmast synonymt med uppror. Jag har här lyft fram ett par övergripande tematiska överensstämmelser mellan *Gösta Berlings saga*,

Faust och *Corinne*, nämligen hur föräldralösheten blir en metafor för modernitetens brott mot traditionen. I det följande ska vi se hur förnekelsen och tvivlet utmanar de gamla värdegrunderna.

Förnekelsens ande

I ”Julnatten”, romanens andra kapitel, åkallar Gösta Berling djävulen för att fylla kavaljerernas decimerade skara. ”Det vet man nog, att i diktens tolfmannaskara alltid måste finnas en Loke, en Prometheus”, säger Gösta (I:46). Det han ropar efter är alltså en upprorsman, en Gudsförnekare, en anstiftare av oro. Och när Sintram uppenbarar sig i djävulens gestalt är han genast beredd att spela den rollen. Han avslöjar för kavaljererna att djävulen har skänkt majorskan hennes sju bruk, mot att hon varje år ska sända honom en själ. Kavaljererna tycker sig då förstå varför majorskan har samlat dem på Ekeby. Hon har inte beskyddat dem, utan prisgivit dem åt djävulen. Gösta drabbas särskilt av hans påstående att majorskan avslöjat för den fromma Ebba Dohna att hennes älskade var en avsatt präst och att hennes död var ett självmord till följd av den besvikelsen. När Gösta hör detta accepterar han djävulens erbjudande om ett nytt kontrakt. Därmed upphör deras ’tjänst’ hos majorskan och de förbinder sig att bara göra sådant som är kavaljersmässigt. Det innebär att kavaljererna inte ska tro på något, inte tjäna någon, bara vara kavaljerer, ”riddare af hundra äfventyr” (I:39).

Det är lite oklart om Sintram i själva verket är en lögnare eller en sanningssägare. Närmast kan han kanske beskrivas med Mefistofeles självkaraktäristik: ”Jag är anden som förnekar!”¹⁵ Det han förnekar är kavaljerernas självklara världsbild – att de som fattiga, avdankade militärer och vivörer har räddats av den goda majorskan till ett liv i överflöd på Ekeby. I själva verket har de befunnit sig i en häxas våld. Mest radikal blir omvärderingen för Gösta. Hon, som hindrade honom från att bli självmördare när hon hämtade upp honom från snödrivorna och tog honom till Ekeby, har istället gjort honom till mördare genom att avslöja hans bakgrund för Ebba Dohna. Den som de har trott på och tjänat måste de nu förneka.

Förnekelsen manifesteras i nästa kapitel, ”Julmiddagen”. Borta i kakel-

ugnsvrån, en bra bit från hedersbordets prakt sitter kavaljererna med växande vrede. Till slut får Kristian Bergh ett utbrott och uttalar högt hur majorskan har fått sin makt och rikedom. Majoren har fått de sju bruken av Altringer, som varit majorskans älskare. Han har låtsats som ingenting och låtit henne styra dem, men nu vill han ha offentlig upprättelse. När han vill köra ut henne från Ekeby, får hon ingen hjälp av kavaljererna. ”Må du förnekas som jag förnekas!” (I:65), säger hon till sig själv. Kavaljerernas förnekelse har sin upprinnelse i hennes egen. Hon ser det som ett infriande av moderns förbannelse över henne. Den ena förnekelsen genererar den andra. Och när alla auktoriteter förnekas, utbryter kaos.

Redan de två inledningskapitlen beskriver ett uppbrott från det äldre samhällets stabila normer och värdesystem i form av kyrkan och familjen. Raseringen av samhällsordningen manifesteras i kavaljerernas djävulskontrakt, som formuleras som en protest mot de borgerliga värdena – det kloka, det nyttiga och det käringaktiga, det vill säga det samhällsproduktiva, civiliserade och dygdiga.¹⁶ Det käringaktiga kan förstås som den moraliskt reglerade ’lilla världens’ liv, som står i direkt motsättning till den frihet och jagexpansion som ingår i kavaljerernas projekt. Tidigare forskning har uppmärksammat att kavaljerernas djävulskontrakt är en omvändning av Fausts.¹⁷ Faust är prisgiven åt djävulen den dag han slutar sträva, sjunker till ro i stundens välbehag och utbrister: ”Dröj, du är så skön!”¹⁸ Kavaljererna, å sin sida, förlorar sitt vad om de inte längre hänger sig åt ögonblickets njutning utan uppför sig ansvarsfullt. Men det är enligt min mening snarare en variation än en omvändning. Det är ju inte själva livsnjutningen som Faust svär att undvika, utan det passiva tillstånd då man stannar upp för att njuta frukterna av sina ansträngningar:

Djupt ner i sinnligheten sjunke vi
att släcka vår lustas brinnande bloss!
Bak orörd förlåt av magi
må alla under vänta oss!
Ut i tidens ström med förtvivlans mod,
i händelsernas virvelflod!
Så må med dagarnas tal
lycka, njutning och kval,
förtret och framgång följa varann!
Rastlöst liv är liv för en man.¹⁹

Det är snarast denna aspekt av Fausts djävulspakt som Lagerlöf tar tillvara: "händelsernas virvelflod", att ge sig livet i våld. Liksom Faust skyr kavaljererna det instängda livet, de vill inte vara "skinntorra pergament, inga tillsnörda penningpungar" och heller inga "morsgrisar, inga sömninga herrar på eget hemman" (I:39). Genom djävulspakten blir både Faust och kavaljererna ett slags kombination av livsnjutare och erövrare, ständigt drivna framåt av en besatthet av livet. Jämfört med Faust är dock en avgörande skillnad att kavaljerernas drivkraft är njutningen medan Fausts är kunskapsörsten och makthungern. Samtidigt får denna driftsutlevelse inte pågå ostört – den genombryts hos Gösta liksom hos Faust av reflexioner och tvivel. Det 'djävulska' i såväl *Faust* som *Gösta Berlings saga* uppfattar jag just som detta: anfäktelsen, som enligt kristen tradition kommer från Satan. Den tar sig uttryck som ett ifrågasättande och utforskande av verkligheten som går utanför den vanliga världsuppfattningen och det normala levnadssättet.²⁰ Vilka förutsättningar har människan att handla? I vilken mån är människan fri och i vilken mån bestämd av samhället, kulturen och religionen? Och vad är priset för friheten? Detta är frågor som ställs i *Faust* och som diskuteras även i *Gösta Berlings saga*. Begäret efter kunskap – inte teoretisk, utan erfarenhetsmässig – hör liksom i *Faust* ihop med makt, det vill säga viljan att vara sin egen herre och inte tjäna någon.²¹

Men är Gösta Berling en Faust-figur? Den försupne prästen som vänt Gud ryggen och istället följer sina egna lagar liknar modernitetens ideala hjälte. Han frigör sig från samhällets strukturer, traditionella normer och värderingar. Gösta har symptomen på modernitet, men hans reaktion på förlusten av värde är inte att fylla luckan med nya rationalistiska ideal – tvärtom hänger han sig åt glädjen, skönheten och ruset och fjärrar sig från det moderna samhällets rationalism och kontroll. Civilisationen förutsätter en impulsbehärskning som är honom fullständigt främmande. I det avseendet är han mindre tveksam än Faustgestalten, som kombinerar begärsutlevelsen med framstegstron, kapitalismen och civilisationsprocessen i dramats andra del. Kavaljererna iscensätter en omvändning av modernitetens framstegsideal och den faustiska civilisationsprocessen. De raserar den samhällsutveckling i form av blomstrande jordbruk och järnproduktion som majorskan svarat för. Samhällsnyttans och kapitalismens full-

ständiga ödeläggelse under kavaljerernas regim, skildras i kapitlet ”Järnet från Ekeby” genom tydliga kontraster:

På deras tid skummade starkt, bäskt öl utför Björksjöfallets breda gråstens-trappa, och Löfvens långa sjö var ej fylld med vatten, utan med brännvin. På deras tid lades intet tackjärn i ässjan, men smederna stodo i skjorta och trätöfflor framför härdarna och vände ofantliga stekar på långa spett, medan smedpojarna med långa tänger höllo späckade kapuner öfver glöden. I de dagarna gick dansen öfver bruksbackarna. Då sof man på hyfvelbänken och spelade kort på smedjestädet. I de dagarna smiddes intet järn. (II:42)

Ordning och arbete är alltså, liksom majorskan, bannlyst. Det rör sig inte om en hänsynslös exploatering, som i andra delen av *Faust*, utan snarare om ett ansvarslost slöseri. Vinst är ett värde som kavaljererna inte intresserar sig för. När de istället för järn lastar sandsäckar på pråmarna på väg till Karlstad är det inte i första hand för att få pengar utan för att rädda ”Ekeby ära” (II:44). I sitt ointresse för sparsamhet och produktion och i värnandet om den egna hedern, försvarar de ett aristokratiskt ideal snarare än ett borgerligt.

I *Gösta Berlings saga* är männen således inte förknippade med civilisation, utan med förvildning. De står inte för produktion och behärskning (av världen och de egna drifterna), utan för konsumtion och hedonism, eller för en obehärskad brutalitet som major Samzelius och Melchior Sinclair. Kavaljererna avviker på så sätt från den maskulina modernitetsnorm som Faust har fått representera, eftersom de kännetecknas av de egenskaper som står i opposition till framstegsprocessen.²² Kavaljerernas ansvarslösa njutningsliv är lika etiskt problematiskt som Fausts hänsynslösa exploatering. De tvingas till eftertanke när de ser konsekvenserna av sitt slöseri i folkets fattigdom och svält. Fausts samvete vaknar när hans ambitioner att behärska världen leder till Philemons och Baucis död. Varken kavaljerernas förvildning eller Fausts utveckling till varje pris är etiskt försvarbara. Den bygger på en förnekelse av andras behov och av det kollektiva ansvaret.

Hos Goethe ges inget alternativ till Fausts onda utveckling – han får sin frälsning, men inte på grund av något han gjort, utan *trots* det han har gjort. I *Gösta Berlings saga* påbörjas däremot en annan moderniseringsprocess som romanens kvinnor svarar för. Mot slutet av romanen bör-

jar de återuppbygga majorskans livsverk och Elisabet reformerar kavaljererna och förmår dem att börja arbeta. Den civilisationsprocess som inte är destruktiv, utan ansvarsfull, får alltså kvinnorna representera. Genom denna omvändning transformeras också de gängse föreställningarna om kön och modernitet. De kvinnliga gestalternas personliga strävanden blir i högre grad än männens handlingar förbundna med samhällets organisation, med de ekonomiska och sociala förändringarna i bygden. De utvidgar sin existens från familjens sfär till samhällets, från intimitet till aktivitet. Den faustiska problematiken är alltså giltig för båda könen: hos Gösta och kavaljererna finns den äventyrlust och sinnliga utlevelse som står i centrum i dramats första del och hos majorskan, och på ett senare stadium även hos Anna, Marianne och Elisabet, finns civilisationsprocessen som den andra delen skildrar.

Efter att nu ha framhållit några gemensamma tematiska drag som har att göra med modernitetens förändrade världsbild, går jag vidare med att belysa två kapitel där *Faust* respektive *Corinne* gör särskilt tydliga avtryck i texten. Det första är "Spökhistorier", som innehåller ett citat från *Faust* och där Sintram framträder som en Mefistofeles i mötet med Anna Stjärnhök. Det andra är "Gösta Berling, poeten", där romanen *Corinne* får en särskild roll i händelseförloppet. Men vi börjar alltså med *Faust*.

Blodets kraft

Redan i presentupplagan framstod Goethes *Faust* som den mest genomförda intertexten. Två av kapitlen hade citat från *Faust* som rubriker. "Blod är en ganska egen saft" står som rubrik för det kapitel som i originalutgåvan kom att heta "Spökhistorier".²³ Repliken yttras av Mefistofeles när Faust står i begrepp att underteckna djävulskontraktet med blod. I *Gösta Berlings saga* finns citatet fortfarande med, inte som rubrik utan som en replik från Sintram i hans dialog med Anna Stjärnhök. I presentupplagan är citatet märkligt oförankrat, eftersom fiktionens dramatiska inramning med kavaljerernas djävulskontrakt inte finns med. Men djävulsgestalten, Sintram, har redan fått sin utformning. Kopplingen till *Faust* sker inte bara genom citatet, utan också via den faustiska problematik som gestaltas i dialogen mellan Anna och Sintram. Den återkommer jag strax till.

Nästa kapitel i presentupplagan har rubriken "Så länge människan strävar far hon vill" – "Es irrt der Mensch, so lang er strebt". Detta kapitel har i *Gösta Berlings saga* fått rubriken "Ebba Dohnas historia". Fausticitet förekommer endast i rubriken, men den problematik som gestaltas – en konflikt mellan världen och gudsriket – aktualiserar också texten på ett djupare plan. I *Faust* förekommer repliken i "Prolog i himmelen", den inledande dialogen mellan Mefistofeles och Herren. Mefistofeles får där Guds tillåtelse att göra vad han vill med Faust: "Så länge jorden honom bär/må du få lov till det. En mänska felar/så länge som hon strävar där." Mefistofeles frestelser kan inte göra någon skada, eftersom människan är dömd att fela så länge hon lever på jorden. Men "den goda mänskan med sin trängtans gåta,/hon vet den rätta vägen ganska väl".²⁴ Därför är Mefistofeles roll endast orosmakarens, han är världens man snarare än helvetets. Denna användning av djävulsgestalten överensstämmer med Lagerlöfs – även Sintram har en tvetydig status mellan verklighet och övernaturlighet. Han är en diabolisk människa "den elake brukspatronen på Fors", en fridstörare och anstiftare av ont som gillar att ikläda sig "den lede fiendens gestalt" (I:37). Men denna utklädnad gränsar samtidigt till en reell inkarnation av de djävulska krafterna. Han *är* inte djävulen, utan hans ställföreträdare, liksom Mefistofeles.

Denna funktion hos Sintram-gestalten framgår tydligt av "Spökhistorier". Han omges där av tecken på sitt övernaturliga samröre. Hans vagnshästar förbyts till exempel mot tjurar, som lämnar gnistor av sina klövar. Kulmen nås när hans fru tycker sig höra maken komma hem och sätta sig i gungstolen och det visar sig att det inte är han utan "den, som ej små barn våga nämna vid namn" (I:236). Ulrika Dillner, som bittert ångrar sitt äktenskap med Sintram, faller därmed avsvimmad till golvet. Hon räddas av Anna Stjärnhök som beslutar att föra Ulrika till hennes gamla hem på Berga och befria henne från mannen. Men på hemvägen möter de Sintram, vars släde spökliskt framträder ur dimman. Han föreslår Anna ett byte: hon får Gösta Berling, som ligger berusad på slädens golv, om han får sin fru tillbaka.

"Se nu här", säger Sintram och böjer sig ned öfver den sofvande Gösta Berling, "se på hans lillfinger! Det där lilla såret läkes aldrig. Där togo vi blod, då han skref under kontraktet. Han är min. Det är en egen kraft i blod.

Han är min, det är endast kärleken, som kan lösa honom; men om jag får behålla honom, skall han bli rar.” (I:242)

Faustcitatet aktualiseras alltså vid det tillfälle då Annas hävdvunna förståelse av verkligheten utmanas. Frågeställningen i detta kapitel är både av ontologisk och epistemologisk art. Att ”verkligheten” knappast har någon självklar status antyds redan av rubriken i det färdiga verket – ”Spökhistorier”. Den föreligger här i olika versioner. Frågan är vilken som är mest giltig. Är Annas möte med djävulen ett hjärnspöke eller är det en uppenbarelse av sanningen? Kapitlet är en pendang till ”Gösta Berling, poeten”, där Anna väljer att fara med Gösta till Ekeby, istället för att låta honom föra henne hem till den väntande fästmannen. Men deras nattliga slädfärd hindras av vargarna, vilket Gösta ser som ett tecken från Gud, ägnat att föra dem på rätta vägar igen. Anna handlar i enlighet med den kristna tro och borgerliga pliktmoral som Gösta predikar i denna passage – hon försakar sin kärlek. Hon säger till Gösta: ”Jag skall göra, som du vill – offra mig och le därvid” (I:85). Det är alltså inte hennes egen övertygelse som blir avgörande, utan Göstas.

I ”Spökhistorier” ifrågasätts hennes försakelse. Det spöke som hemsöker Anna är tvivlet, manifesterat i Sintrams diaboliska gestalt. Djävulen kommer med budskapet att Gud inte har tolkningsföreträdare. Det ankommer på människan att ge tillvaron mening. Var och en måste själv göra sina livsval, eftersom det inte finns något stabilt trossystem att luta sig emot.

”Jo, jo, så är det, försaka är af godo, och älska är af ondo. Den gode guden tycker ej om att se människor lyckliga. Han sänder vargar efter dem, men om det nu inte var Gud, som gjorde det, fröken Anna? Kunde det inte lika så gärna ha varit jag, som kallade mina små, grå lam [sic] från Dovrefjäll för att jaga den unge mannen och den unga flickan? Tänk, om det var jag, som sände vargarna, därför att jag inte ville mista en af de mina! Tänk, om det inte var Gud, som gjorde det? (I:242)

Det som Sintram här utmålar som ett alternativ är en värld där människan har överhöghet och där hennes önskingar och begär har betydelse. Han frestar Anna med en revolt mot försakelsen som livsväg.

”Försaka skall du, skall försaka!”
Så ljuder trallen, alltmer hes,

i örat alla våra dar.
 Det är vår levnads katekes
 och litanian för envar.²⁵

Detta är den tröttsamma trall som Faust vill bli fri ifrån. För Anna är förhållandet snarare det motsatta. Ifrågasättandet av försakelsen som livsväg innebär att hon börjar tvivla på att hennes viktigaste livsval var rätt. När hon låter Gösta köra släden till Berga istället för till Ekeby, försakar hon sin egen vilja och sitt eget begär. Hennes väg blir självuppooffringens istället för självförverkligandets. Detta val av livsprojekt kräver en religiös legitimering för att bli meningsfullt. I "Spökhistorier" ifrågasätts det rättfärdigandet. Sintram vänder på uppfattningen om försakelsens väg som den i varje situation rätta. Istället gör han den diabolisk. Blodets kraft kanske inte är djävulens utan kärlekens. Han föreslår att Annas ansvar faktiskt är att bryta pliktens band för att rädda sin älskade från fördömsen. Anna kan inte undkomma ett eget ställningstagande med hänvisning till Göstas eller Guds vilja. Hon kan inte längre veta vad som är gott och dygdigt i en högre mening. När Sintram så föreslår att självuppooffringen inte har räddat Gösta, utan utlämnat honom åt de onda krafterna, finns ingen väg tillbaka till hennes övertygelse. Tvivlet, det vill säga upplevelsen av otillräckligheten i den givna livsförståelsen, kommer att pina henne likt bjällrorna på djävulens vagn.

Ur tvivlet kommer nödvändigheten av en egen reflexion. Vi förs här åter till några av de frågor som ställs i *Faust*. Vilka är förutsättningarna och gränserna för människans kunskap och handlingar? Frågan är både etisk och epistemologisk. Den har också en uppenbar könsaspekt. Kan det egoistiska begäret vara av godo? Den frågan är mycket mer brännbar för ett kvinnligt subjekt som både traditionellt och delvis också i *Gösta Berlings saga* förknippas med självuppooffringens dygd. När Anna väljer försakelsens väg är det i uppenbar strid mot sin vilja. Hon vill inte bara ha mannen utan också makten över sitt eget liv. Men istället för att bryta sig ut förpassar hon sig åter till hemmet och dömer sig själv till ett äktenskap hon inte önskar. "Spökhistorier" problematiserar denna offerposition. När Anna accepterar försakelsen kan hon bevara sin oskuld. Hon gör sig inte skyldig till någon moralisk överträdelse. Men detta heroiska offer fram-

står som omänskligt: inte bara för henne själv utan också för Gösta, som hon väljer att inte ta ansvar för, och för Ferdinand som hon bedrar genom att förlova sig med honom, trots att hon är förälskad i en annan man.²⁶ Anna försummar sitt etiska ansvar för situationen genom att motta ”försakensens bud” (I:85).

Genom Sintrams uppdykande initieras den etiska reflexionen, som innebär risken att behöva göra någon ont för att göra någon annan gott. Annas världsbild förändras därmed från en enkel uppdelning i gott och ont till ett osäkert sökande. För att ta ansvar för sin kärlek måste Anna svika Ferdinand – ansvaret kräver ibland att den egna moraliska oskulden offras.²⁷ Sintram tvingar Anna ut ur sin oskulds Eden. ”Gud vet, att när I äten därav, skola edra ögon öppnas, så att I bliven såsom Gud och förstån vad gott och ont är”, står det i *Genesis*.²⁸ Liksom i syndafallet frestar djävulen kvinnan med kunskapens frukt, det vill säga tvivlet på Guds godhet och överhöghet och möjligheten att själv erövra hans kunskap. Mötet med Sintram är det etiska medvetandets genesis för Anna. Till skillnad från i *Faust* framstår alltså kunskapsprojektet som kvinnligt.²⁹ Sintram får något av den mentorsfunktion för Anna som Mefistofeles har för Faust – han framkallar en situation där den etiska medvetenheten och den nya moraliska friheten sätts på prov.

Den borgerliga romanen i vildmarken

En av de flitigast kommenterade episoderna i *Gösta Berlings saga* är den där Gösta och Anna ger Madame de Staëls *Corinne* som byte åt de förföljande vargarna. Kaptenskan på Berga, förläst på romantisk litteratur och oförmögen att klara av familjens fattiga vardag, anförtror Gösta romanen för att rädda den undan en eventuell auktion. Istället slits den alltså sönder i vargkäftarna. Karl Warburg beskrev episoden som en ”stämningsbrytande smaklöshet” och Wirsén fann den ”befängd”.³⁰ ”Avsåg Selma Lagerlöf ett slags symbolhandling, när den sydländska livslyckans höga visa offrades åt Guds eller åt djävulsförförelsens emissarier?”, frågar Gunnar Ahlström men ger egentligen inget svar.³¹

Oavsett vad Selma Lagerlöf avsåg, är det rimligt att anta att det inte bara handlar om kärlek på villovägar, utan också om romaner. Birgitta Holm

och Lisbeth Larsson har tidigare uppmärksammat episoden som en metakommentar. Birgitta Holm skriver att "Corinne står för passionen och den kvinnliga drömmen om skapande" och att dessa måste offras om kärleksparet skall överleva. Ur ett psykoanalytiskt perspektiv betraktar hon även sönderslitningen i vargkäftarna som en metafor för den kvinnliga författarens skapandeprocess. Lisbeth Larsson menar att det är både den tragiska hjältinnan som slängs till vargarna och den romantradition där hon förekommer, men att episoden också kan betraktas som en konkret bild av den kvinnliga författaren i offentlighetens glupska käftar.³² Den kvinnliga konstnärproblematiken kommer inte att behandlas här. I övrigt ansluter jag mig till Holms och Larssons resonemang, möjligen med den skillnaden att jag vill betona att *Corinne* inte bara är föremål för uppgörelse, utan också ett arv som förvaltas.³³

Som vi sett är *Corinne* en roman där konflikten mellan självständighet och kärlek, mellan offentligt och privat, är mycket markant. Corinne överger sin släkt och sitt hemland för ett Italien där hennes skapande talanger – hennes geni – inte bara får komma till uttryck, utan även blir föremål för allmänhetens dyrkan. Men när hon förälskar sig i engelsmannen lord Nelvil och vänder sin uppmärksamhet från konsten till kärleken, förlorar hon först sin självständighet och sedan sin förmåga till skapande. Efter att lord Nelvil svikit henne och istället valt hennes unga och undergivna engelska halvsyster, dör hon en långsam och tragisk kärleksdöd. Den sköna kvinnans tragiska död är knappast något nytt motiv vid denna tid, däremot artikuleras orsaken till hennes olycka ovanligt tydligt: "C o r i n n a hade orätt, i afseende på sin sällhet, at förbinda sig med en man som skulle hindra hennes naturliga tilvarelse, och förtrycka snarare än uplifva hennes talanger [- - -]".³⁴ Förutsättningen för "sällhet" är alltså att kärleken inte står i motsättning till individens frihet. Genom Corinnes tragiska öde blir detta romanens slutsats. I *Corinne* förkastas den gamla fördomen att kvinnas främsta uppgift är att lyckliggöra mannen genom sin kärlek.³⁵ Som Brandes uttryckte det bestod Madame de Staëls insats i att ställa "Lidenskaberne i Forhold ikke til Begrebet Pligt men til begrebet Lykke".³⁶ Viktig är förstås också den samhällskritik som problematiken innebär – Corinne struntar i dygd och konvention och uttrycker sig ohämmat både kreativt och känslomässigt.

Idéinnehållets relevans för senare kvinnliga 1800-talsförfattare är alltså inte att ta miste på. När Lagerlöf nämner *Corinne* går hon också i spåren av en kvinnlig tradition där romanen var en ofta förekommande referens. Corinne blir salongskulturens galjonsfigur, då hon som skönheten och begåvningen personifierad upplåter sitt hem för en konstintresserad krets som kommer för att höra henne konversera och improvisera musikaliskt.³⁷ Madame de Staël skapade ju också själv en av Europas mest betydelsefulla salonger på Coppet i Schweiz.³⁸ *Corinne* översattes till svenska året efter utgivningen och fick en enorm genomslagskraft. Både Atterbom och kritikern Palmblad skattade romanen högt, och för Malla Silfverstolpe var Corinne ett kvinnoideal.³⁹ Senare uppenbarar hon sig hos Sophie von Knorring och Fredrika Bremer och har vid det här laget blivit en lätt igenkännlig hjältinnetyp.⁴⁰ Som en av Brandes stora favoriter följer Madame de Staël också med in i det moderna genombrottet.⁴¹ Att skriva in *Corinne* i sin romantext innebär därför inte bara en referens till den specifika texten, utan också till det *Corinne* blivit i den litterära traditionen – en prototyp för kvinnans konflikt mellan kärlek och självförverkligande. Hon kan få sin kärlek till priset av domesticering, men försöket att kombinera kärlek med frihet måste sluta i tragedi.

De narrativa förutsättningarna för Corinnes historia är den sentimentala romanformen. Intrigen är koncentrerad kring de två huvudpersonerna och renodlar kärlekskonflikten som består i en motsättning mellan individens vilja och samhällets krav. Det är det inre livet, inte händelserna, som står i fokus. Handlingen förs framåt genom samtal och brev, och är därför samtidigt känslomättad och fattig på yttre dramatik. Den successiva upptrappningen av känslornas intensitet och deras förskjutning till en alltmer allvarlig, slutligen dödlig passion har en uttalat tragisk dimension. Den olyckliga upplösningen är också oundviklig och förebådad.⁴²

Vad gör då Lagerlöf med den sentimentala romanens poetik när hon kastar den i vargkäftarna? Konflikten är densamma i *Gösta Berlings saga*, men här finns varken koncentration eller oundviklighet. Den sentimentala strukturen är verkligen söndersliten i den meningen att den varierar i en rad olika episoder, vilkas utgång inte är möjlig att förutse. Lidande hjältinnor klagar också här, men konflikten mellan samhällets krav och individens lycka gestaltas på olika sätt. Några går under av passionen,

några överlever dess uppror och lever vidare i samhället, utan att det för den skull framstår som ett nederlag. I *Gösta Berlings saga* utspelas den sentimentala konflikten i ett episkt panoramaperspektiv. Berättelsen blir till berättelser i vargkäftarna. Därmed menar jag att den sentimentala romanens instruerande funktion, som starkt betonas av Stenberg, upphävs.⁴³ För trots att *Gösta Berlings saga* liksom den sentimentala romanen arbetar med en empatisk diktion hos berättaren och en idealisering av karaktärerna, så är dessa grepp inte ensidiga. Som visades i det föregående kapitlet talar berättaren inlevelsefullt, men inte i någons sak, och idealiseringen bryts mot en pragmatik som är den sentimentala romanen främmande. Berättarens patosfyllda röst och många appeller till läsaren inbjuder till deltagande, men låter värderingen bli läsarens sak.

Att den sentimentala romantraditionen kastas ut i vildmarken avspeglas också i berättelsens rum. Eftersom äktenskapstemat varit så centralt i romanens framväxt och utveckling, har också hemmet blivit den dominerande spelplatsen. I synnerhet har den borgerligt realistiska romanen stängt in kvinnorna i slutna rum, eftersom det var deras position i den verklighet som romanen syftade till att avbilda. *Faust*, *Corinne* och *Gösta Berlings saga* har det gemensamt att de behandlar kvinnans instängdhet i familjen och hemmet, även om vägen därifrån ter sig olika. Det mest dramatiska uppbrottet med den mest tragiska utgången står Gretchen för – hennes bror dödas av Faust, hon dödar själv sin mor och sitt barn, för att slutligen inspärras i fängelse i väntan på döden. Till skillnad från Gretchen har Corinne redan tagit sig ut ur den lilla världen. Det engelska hemmet, som utmålas i all sin inskränkta småborgerlighet, överges för det frisinna Italien. Intressant nog är *Corinne* också en reseberättelse, där olika kulturhistoriska miljöer i Italien avbildas mångordigt och detaljrikt. Romanen distanserar sig alltså även narrativt från de borgerliga konventioner som Corinne motsätter sig. Men Corinne placeras ändå oftast i olika kulturella rum – alltifrån den egna salongen till S:t Peterskyrkan och Capitolium.

I *Gösta Berlings saga* är avståndet till hemmet ännu tydligare markerat. Istället för de inre dramerna i hemmets begränsade rum tas vi ut på en "brusande färd i natten" (I:80). *Gösta Berlings saga* är en berättelse om hur hemmets gränser överträds. När Gösta enleverar Anna är det gårdens öde

som står på spel och även om det här inte sker någon utbrytning, så trapas konflikten upp i de senare kärleksepisoderna – Melchior Sinclaires förlupna dotter får honom att auktionera ut sitt hem och hemmet på Borg blir övergivet efter grevinnans otrohet och äktenskapets upplösning. Det är framför allt Elisabet som kommer ifrån den lilla världen – dockhemmet – men för henne blir förälskelsen vägen ut.⁴⁴ Livets stigar blir i *Gösta Berlings saga* verkliga bokstavligt gestaltade – de avgörande situationerna äger rum utomhus, i vildmarken, bortom kvinnornas domesticerade rum. Eros vidgar deras rumsliga och känslomässiga erfarenhetssfär. De föreställningar om kvinnlighet som håller Corinne fången slängs ut i vildmarken tillsammans med den sentimentala romanestetiken.

Lidelsens rätt

Både *Faust* och *Corinne* handlar om otillåten kärlek. Åtminstone är den otillåten för kvinnorna. Den erotiska frihet som både Gretchen och Corinne tillåter sig får tragiska konsekvenser för båda. Den kärlek som inte utspelar sig inom hemmets väggar och äktenskapets begränsningar leder knappast till lycka. Nu ska jag närmare undersöka vad den leder till i *Gösta Berlings saga*. Hemmet är som vi sett ett av de borgerliga fundament som romanen utmanar och det medför även en utmaning av äktenskapet. Det är nästan uteslutande kärlek utanför äktenskapet som skildras, i form av en erotisk individualism som stör de sociala kontrakten. ”O, Eros, allhärskande Gud”, utbrister berättaren gång på gång och det är denne gudom snarare än den kristne guden eller någon världslig makt som styr fiktionsvärlden. Att romanens Eros hotar sociala arrangemang och överenskommelser, beror framför allt på att denna kraft omfattar det kvinnliga begäret såväl som det manliga.

Förförelse och äktenskapsbrott är ett tema som är närmast oskiljaktigt med romanformen. Precis som äktenskapet har varit den upprätthållande strukturen i den borgerliga kulturen, har det också burit upp den borgerliga romanen. Genom att utveckla äktenskaps- och otrohetsproblematiken konfronterar romanen det godtyckliga i de sociala reglerna, men samtidigt också det tillfälliga i sina egna estetiska och ideologiska utgångspunkter. När äktenskapet förlorade sin samhälleliga betydelse, för-

lorade också den borgerliga romanen sin särställning.⁴⁵ Under sekelskiftet var både romanen och äktenskapet utsatta för attacker. 1886 startade Stella Kleve en debatt genom att påstå att äktenskapsfrågan hade spelat ut sin roll i litteraturen och i sedlighetsdebatten utmanades de borgerliga intressena av radikaler som förespråkade fri kärlek, det vill säga att varken män eller kvinnors sexualitet skulle vara förbehållen äktenskapet. Framför allt var det Brandes som företrädde denna sida, men i Sverige anslöt sig också kvinnor som Stella Kleve och Ellen Key. Sophie Adlersparre och Fredrika Bremer-förbundet menade däremot att männen istället skulle anpassa sig till de högre sedlighetskrav som gällde för kvinnorna. Både män och kvinnor skulle alltså lägga band på sina sinnliga drifter.⁴⁶ Att individens rätt till fri kärlek hävdades vid denna tid är ett uttryck för en modern syn på subjektet, som inte längre självklart kunde underkastas religiösa dogmer eller moraliska sedlighetsnormer. Också Lagerlöfs iscensatta konflikt mellan den erotiska friheten och de borgerliga äktenskapskonventionerna kan betraktas som ett sätt att artikulera vad modernitet innebär för det kvinnliga subjektet.

Men Lagerlöf låter sig knappast placeras på den ena eller andra sidan i sedlighetsdebatten, som hon inte heller aktivt deltog i. Man kan däremot iakttä en gestaltning av de aktuella problemen, men i en estetisk utformning som skiljer sig från den gängse under det föregående decenniet. Den kärlek som praktiseras och lovsjungs i romanen är inte någon äktenskaplig lycka – tvärtom är fiktionens äktenskap nästan samtliga olyckliga och ojämlika. Majorskans är ett exempel – majoren beskrivs närmast som ett djur, med "lurfvigt hår, små, sneda ögon och framskjutande underkäk" (I:59) och hans brutalitet understryks av hotelsen att slå ihjäl majorskan om hon visar sig på Ekeby igen. Det är ett resonemangsäktenskap som påtvingats henne av sociala och ekonomiska skäl. Det gäller även för Annas förlovnings med Ferdinand, Mariannes med Adrian, Ulrika Dillners äktenskap med Sintram och slutligen också Elisabets med Gösta. Lagerlöf låter sina hjältinnor antingen dö eller gifta sig, på känt 1800-talsmanér – Ebba Dohna och kvastflickan dör till följd av sina kärleksbesvikelser, Anna och Marianne tvingas avstå från förälskelsens förverkligande och gifter sig med andra. Elisabet får inte sin Gösta förrän hennes passion för honom redan tycks ha klingat av.

Men det intressanta ligger inte bara i dessa avslutningar, utan framför allt i vägen dit. I *Gösta Berlings saga* är det den erotiska upplevelsen som motiverar de kvinnliga fiktionsgestalterna till handling och för dem ut ur hemmets sfär. Impulsen att handla kommer under inflytande av Eros. Anna Stjärnhök njuter av enleveringens äventyr: "Detta var lif – att ila fram öfver gnistrande snö, trotsande vilddjur och människor", tänker hon (I:81). Liksom för Anna är passionen det som för Marianne ut ur hemmet och i kontakt med livet: "Hon kände en vild glädje öfver att vara utstött från sitt hem. [- - -] Åh, härligt, härligt är det att ge vika för kärleken, att känna blodet brusa." (I:116). Elisabet reagerar med ilska på Göstas enlevering. Han uppträder i rollen av kvinnorövare, "herre till tiotusen kyssar och trettontusen kärleksbref" (I:216). Uppvaktnen till deras kärlekshistoria har inledningsvis ingenting med förälskelse att göra, eftersom enleveringen är ett straff för Elisabets kritik av kavaljererna. Men den innebär också att Elisabet vaknar upp ur sin naiva syn på sin äkta man. I ljuset av den feghet och fåfänga greve Henrik visar, kan hon inte längre älska honom. Istället blir Gösta den som väcker henne till liv igen ur den känsla av vanmakt som hon behärskas av:

Så blef han för henne som en uppenbarelse af en okänd härlighet. Att det dock ännu kunde ske sådana ting på jorden, att sådant kunde göras för henne! Nej, hvilken man, hvilken man var då ej denne, i stånd till allt, väldig i godt som i ondt, stordådens man, de starka ordens, de lysande gärningarnas man! En hjälte, en hjälte! Skapad af annat ämne än andra. Slaf af en nyck, af stundens lust, vild och förskräcklig, men ägare af en rasande kraft, skyende intet.

Hon hade varit så betryckt hela kvällen, ej sett annat än sorg och grymhet och feghet. Nu var allt glömdt. Unga grefvinnan var åter glad öfver att vara människa. Skymningsgudinnan var slagen. Unga grefvinnan såg ljus och färger upplysa världen. (I:225f)

Gösta Berling beskrivs som en förförare, men initiativet ligger lika mycket hos kvinnorna. Varken Elisabet eller de andra två kvinnorna kan – eller vill – motstå honom. Det erotiska uppvaknandet framstår alltså verkligen som ett *uppvaknande* och beskrivs i alla tre fallen som att komma till liv eller komma ut i livet.⁴⁷ Men det är ett liv som står i motsättning till det socialt reglerade. Den Eros som drabbar dem är liksom Gösta "nyckfull,

vild och förskräcklig”, men ger också en kraft som inte skyr något. Paradoxalt nog leder alltså den erotiska erfarenheten till frihet. Det är en uppfattning som står i strid med hur passionen betraktas i den moderna filosofiska traditionen, där den ofta framställts som ett hot mot förnuftet och därmed mot subjektets fria vilja.⁴⁸

Eros kan alltså tjäna friheten och medverka till upptäckten av världen utanför hemmet. Den förmår också individen att ta makten över sitt liv, eftersom den innebär ett erkännande av de egna behoven, önskningarna och den egna livskraften. Anna, Marianne och Elisabet följer i det avseendet majorskans mönster. Elisabet och majorskan får en särskild relation genom att de båda är romanens äktenskapsbryterskor. ”Hon borde aldrig hafva blifvit häktad’, säger unga grefvinnan strängt” (I:204). Det säger hon förstås av medlidande, men hennes lojalitet med majorskan uttrycker också ett stöd för hennes handlingsätt. Varför skulle majorskan inte ha rätt att försöka ta tillbaka sitt Ekeby från kavaljererna? Vad har de för rätt att spärra in henne, när hennes brott endast är äktenskapsbrottet? Länsmannens hustru erkänner också att hon häktats som en eftergift till majoren – ”Gud vet hvad han tagit sig till, om hon ej blifvit insatt” (I:204). Majorskans erotiska individualism har givit henne makt – vilket mycket konkret representeras av de sju bruk hon fått av sin älskare. Elisabet ger sig själv rätt att vägra dansa med kavaljererna och straffas därefter av sin man, för att hon satt sig till domare över män. ”Hvad har du att göra med att kavaljererna satt majorskan i häkte?”, frågar greve Henrik. ”Hade de ej rätt?” (I:222) Och det är just frågan – vem har rätt att agera? Vem har makt över kvinnans liv?

I *Corinne* är dessa frågor centrala. En av orsakerna till Corinnes lyskraft som hjältinga är att hon vill ha allt – ära, frihet och kärlek. Hennes nederlag blir också storslaget, men författaren ger sin hjältinga rätt. Corinnes ’fel’ ligger inte i hennes högt ställda anspråk, utan i valet av kärleksobjekt. Hennes storhet är dömd att bli kväst av Oswalds trångsynthet och konventionalism. Tidigare forskning har framför allt betonat *Corinne*-episoden i *Gösta Berlings saga* som en uppgörelse med den romantiskt tragiska hjältingan, men Corinne är också en förebild som bekräftas. Hon är mer modern än romantisk i sina krav på likvärdigt medborgarskap, på samma

möjligheter till kärlek *och* självförverkligande i motsats till den domesticerade kvinnans självutplånande öde.

Striden om kvinnans autonomi kommer att utspela sig både i det offentliga livet och i kärlekslivet, två av varandra beroende områden.⁴⁹ Oswalds relation till Corinne illustrerar omöjligheten till framgång på båda dessa områden samtidigt. Han måste skilja Corinnes identitet som privatperson från hennes offentliga roll, eftersom hon inte kan vara kvinna och medborgare samtidigt. Den kvinna som inte behöver mannens beskydd, kan inte ha en kvinnas känslor.⁵⁰ Oswald kan inte älska henne om han inte upplever att hon är beroende av honom. När han ser henne uppträda ter hon sig som en kvinna som "ej behöfde någon annan än sig själf för at vara lycklig".⁵¹ Berättaren i *Corinne* kommer ideligen med föregripande och förmanande kommentarer. Medan de tragiska och destruktiva dimensionerna av kärleken utforskas i *Corinne*, är *Gösta Berlings saga* mer bejakande. Romanens Eros är inte enbart en vild och destruktiv kraft, utan också en kreativ. Den erotiska kärleken är ibland en dödsdom, som för Ebba Dohna och kvastflickan, men den kan också vara en upptäcktsresa. Corinne däremot, som redan skaffat sig "kännedom af verlden, idéernas finhet jämte de djupaste känslor", förlorar dessa förvärvade egenskaper när hon uppslukas av passionen.⁵²

Mot bakgrund av den ideologiska diskussionen i *Corinne* måste romanens sönderslitning i vargkäftarna betraktas som någonting mer än en upplösning av den tragiska hjältinnetypen. Den Corinne som har kärleken som sitt dödliga öde förstörs, men den Corinne som förutsätter en individuell frihet förvaltas. Romanens närvaro i texten aktualiserar diskrepansen mellan mannens rätt och kvinnans skyldigheter och deras olika förutsättningar för att inkluderas i modernitetens nya syn på människan. Det är också där texten närmar sig den faustiska problematiken. Vilka möjligheter har kvinnor respektive män att skaffa sig "kännedom af verlden"? När Gretchen vill ha Faust vill hon också ha erotisk tillfredsställelse och tillgång till den stora världen.⁵³ Men frihetsprojektet är reserverat för mannen – Gretchen hinner knappt ut ur hemmet förrän hon hamnar i fängelse. Hon växer ut ur det gamla samhället, men inte som Faust in i moderniteten. Hennes uppbrott leder inte till utveckling utan till död. Hennes handlingar framställs ock-

så som en respons på Fausts känslor och inte som ett uttryck för hennes egna:

Din blotta åsyn tvingar mig,
din vilja måste jag tillmötesgå.
Så mycket har jag redan gjort för dig
att nästan ingenting tycks återstå.

Så svarar hon på Fausts förslag att ge sin mor en sömndryck, så att han kan komma till henne på natten.⁵⁴ Detta kärlekens tvång går igen också i *Corinne* och *Gösta Berlings saga*, men kombineras också tydligt med ett eget initiativ. ”Hon kände, att hon måste lyda” (I:78), står det om Anna när hon möter Göstas betvingande blick, men när de sedan träffas i enrum framstår han knappast som en förförare. Det är hon som deklarerar sin kärlek för honom och han kan inte heller motstå henne. Som Birgitta Holm uppmärksammat är Annas historia också starkt kopplad till den faustiska ”allmakten”. Hon är den som allra minst plågas av pliktens och dygdens krav när hon mer vild och orädd än Gösta själv ger sig hän i den brusande färden i natten.⁵⁵ Det är inte hennes utan Göstas samvetskval som återför henne till Ferdinand. Självt är hon beredd att ge sig av tillsammans med Gösta även efter ankomsten till Berga, där hon mottagits som Ferdinands blivande fru. Senare plågas hon inte av skuldkänslor för att hon velat fly med Gösta, utan av tvivel på att det var rätt att inte fullfölja flykten. Det är heller inte hennes egen pliktmoral som kräver detta offer, utan Göstas önskemål. Anna själv är villig att offra såväl *Corinne* som Göstas hund för att rädda sin kärlek.

Anna hamnar alltså i konflikt mellan plikten och de individuella önskingarna. Hon gör det som plikten avkräver henne, men plågas samtidigt av misstanken att det inte är rätt. Samma konflikt aktualiseras när Elisabet ställs till svars för sin nattliga utfärd från hemmet. Hennes svärmor anklagar henne för otrohet och mannen hotar att straffa henne:

Hon var alls icke rädd för mannen. Hon trodde alltjämt, att hon handlat rätt. Hon sade honom, att hon redan fått en förfärlig snufva, och att detta kunde vara straff nog. (II:30)

Inför familjens anklagelser känner hon sig oskyldig. Det var inte en synd att söka upp Gösta, utan en räddningsaktion. Hon är inte beredd att underkasta sig deras omdöme utan ger sig själv rätt. Varken Anna eller Elisabet är beredda att ta på sig den skuld som samhället lägger på dem. I den meningen är deras erotiska individualism en del av det kvinnliga subjektets modernisering. När det gäller förändringen av könspositioner i det moderna samhället är alltså fiktionen bejakande. Men den nya valfriheten medför även skyldigheter. När individen inte längre är styrd av en religiös eller samhällelig auktoritet, måste hon själv ta på sig det etiska ansvaret för sina handlingar. Det är alltså på denna inre arena som de största konflikterna kommer att utspela sig.

Passionens pris

Den livsberusning som erotiken innebär, är förstås inte oproblematiske. Corinne upplever passionen som en jagförlust – hon förlorar sin skönhet och sin talang, sin förmåga att uttrycka sig. I *Gösta Berlings saga* medför erotiken snarare en förlust av trygghet och illusioner. Som vi sett leder den erotiska individualismen till ett uppbrott från kvinnans socialt bestämda tillvaro. Det innebär att de kvinnliga huvudpersonerna måste utforma sitt eget öde. Efter den omedelbara utlevelsen av känslorna måste de hitta en ny plats i livet i det sociala och själsliga kaos de hamnat i. Erotiken ger en upplevelse av lycka och livsberusning, men leder till ett existentiellt sökande. Jag har redan diskuterat hur Anna utsätts för tvivlet på att hon gjort rätt som försakat kärleken. Hennes lidande kommer framför allt ur osäkerheten på att hennes kärleksoffer har ett värde. Frågan återkommer på Ferdinands begravning. Där ställs hon till svars av hans mor för att hon förlovat sig med honom trots att hon inte älskat honom. För Ferdinands mor är det ett slags bedrägeri. Hon har till och med önskat att sonen skulle dö innan han insåg att det bara var av barmhärtighet Anna återvänt till honom. Detta utlöser en ny kris för Anna:

Då tryckte Anna Stjärnhök händerna hårdt mot sitt bröst. Hon kom ihåg den vinternatten, då hon svurit vid sin unga kärlek att vara dessa fattiga människors stöd och tröst, och hon bäfvade. Hade då allt varit förgäves, var ej

hennes offer ett af dem, som Gud mottar? Skulle allt vändas i förbannelse?
(II:167)

Frågan om hennes försakelse var av godo fortsätter alltså att förfölja henne. Hon svarar med att i en förlängning av sitt ursprungliga beslut viga sig vid sin döde fästman, genom att lägga sin krona och slöja i hans grav. ”Se nu, hur jag älskar honom”, utropar hon (II:168). Och så kan kaptenskan äntligen sörja sin son. Anna tar således den yttersta konsekvensen av sitt val att återvända till Ferdinand och försaka sin kärlek till Gösta. Att hennes handlingar följer denna offerlogik, innebär dock inte att de är uttryck för en inre övertygelse. Snarare uttalas det tydligt att Anna egentligen inte har något val – om hon inte fullföljer sin försakelse, kommer också hennes tidigare handlingar att bli meningslösa. Hennes känslomässiga hängivelse springer snarare ur tvivlet på giltigheten i hennes offer än ur övertygelsen. Hon kommer inte undan det existentiella problem som hennes känslor ställt henne inför.⁵⁶

Även Mariannes upplevelse av passionen leder till självprövning. Kapitlet ”Gamla Visor” är ett slags summering av hennes situation. För henne är det slutligen omöjligt att värdera den erotiska erfarenheten i termer av sorg eller glädje. Den har inte givit henne lycka, men den har lämnat henne med en livserfarenhet och större möjligheter att själv bestämma över sitt liv:

Hennes sårade hjärta hade fått ro. Hatet hade brusat fram där lika väl som kärleken, men hon tänkte ej mer på de lidanden detta kostat henne. Hon måste erkänna, att hon var en sannare, rikare, högre människa än förr; hvad kunde hon då önska ogjordt af det, som skett? Var det då så, att allt lidande var ett godt? Kunde allt vändas till lycka? Hon hade börjat att hålla allt det för godt, som kunde bidraga att utveckla henne till en högre grad af mänsklighet. De gamla visorna hade ej rätt. Sorgen var ej det enda bestående. Hon skulle nu resa och se sig om för att finna någon plats, där hon behöfdes.
(II:154f)

Mariannes upplevelse av passionens stormar har inte gjort henne lycklig, men den har berikat henne. ”Hon började förstå sig själf”, står det i slutet av kapitlet (II:157). ”Sorgen var ej det enda bestående”, efter den kommer insikten. Både för Anna och Marianne har fokus flyttats från man-

nen till det egna jaget. Vad har denna erfarenhet gjort med mig, vart har den fört mig? är frågor som ställs. Deras svar skiljer sig som synes åt: Anna stannar i lidandets hjältemod, eftersom hon inte uthärdar tanken på att offret kan vara förgäves. Marianne, å andra sidan, genomgår en mer fullständig nedbrytning av sina romantiska föreställningar om kärleken – dess lidande är inget värt som offer, bara som överlevnad och insikt.⁵⁷

Men lidandets dimensioner utforskas allra mest omsorgsfullt i Elisabets historia. Hennes ursprungliga passion formar sig till en erfarenhet som närmast liknar en bildningsgång. Den beskriver hennes barnsliga naivitet i den skyddade hemmiljön och den nattliga färden från hemmet som syftar till att hindra Gösta från att förlova sig med kvastflickan. Därmed ”fyller [Elisabet] sin Gretchen-uppgift att rädda hjälten från moralisk undergång”, menar Vivi Edström.⁵⁸ Hennes likheter med Gretchen-gestalten är som Edström påpekat uppenbara. Men färden över isen har också andra skäl. Elisabet vill försonas med Gösta – ”Det har varit så tomt på Borg, sedan ni ej mer kommer dit, herr Berling”, säger hon (II:24). Elisabets motiv är således inte helt osjälviska, utan också beroende av hennes längtan till honom. Det är ett erotiskt begär som kommer till uttryck i en altruistisk och oskuldsfull skepnad. Elisabets passionerade känslor kommer dock fram när hon förespeglas att Gösta är död. Då underkastar hon sig frivilligt straffet eftersom hon anser det vara Guds vilja:

Säg dem, hur du ansett bäst att dölja allt. Ingen skulle få lära känna din uselhet. Du trodde, att det var Gud behagligt att handla så. Du trodde ock, att du gick Guds vägar, då du ville rädda den man, som du älskade. Han visste ingenting om din kärlek. Han skulle ej förtappas för din skull. Visste du hvad som var rätt? Visste du hvad som var orätt? Gud allena visste det, och han hade dömt dig. Han hade slagit ditt hjärtas afgud. Han hade ledt dig in på den stora, helande botgöringens väg. (II:33)

I denna passage tilltalas Elisabet av berättaren och uppmanas till bekännelse och självrannsakan i samma extatiska tonfall som hon anklagar sig själv. Men det rör sig knappast om något medhåll från berättaren i skuldfrågan, utan snarare en inlevelse i hennes själstillstånd. Elisabets faktiska ovisshet framhålls också. Hon vet inte vad som är rätt och orätt, vilket också hennes plötsliga svängning från frimodighet till skuldtyngdhet visar. Liksom för Anna blir lidandet en manifestation av passionens storsla-

genhet. Elisabet tycks till en början ha samma svärmiska inställning till botgöringen som till kärleken. Till skillnad från Marianne har hennes hjärta inte fått ro, det "längtar efter lidandet" (II:33). Hon hänger sig alltså åt lidandets heroism, liksom Anna åt försakelsens. Här tycks alltså Anna och Elisabet följa en romantisk tradition där heroismen och den exalterade känslsamheten hör samman.⁵⁹ I samma ögonblick som Elisabet accepterar och erkänner sin kärlek, tar hon också på sig skulden som omgivning- en tilldömer henne.

Hennes position liknar i detta skede Gretchens, som fullständigt hänger sig åt straffet och vägrar att fly ur fängelset när Faust kommer för att rädda henne. "Hon är dömd", säger Mefistofeles när hon inte vill låta sig räddas, men motsägs av en röst från höjden som ropar "Frälst!".⁶⁰ Här ligger också en skillnad mellan vilken status Gretchens och Elisabets botgöring får. Gretchens offerdöd sanktioneras av rösten från ovan, medan *Gösta Berlings saga* snarare tycks ge Mefistofeles rätt. "Skulden förkväver människornas livskraft", som Vivi Edström skriver.⁶¹ Även om de religiösa övertonerna är starka i denna episod, handlar den främst om individens samvete och inte i första hand om skuld inför Gud. Botgöringen vore omöjlig om inte Elisabet själv hade dömt sig till den. Hon måste finna en väg ut ur dess tvång så att hon kan *leva* med sin skuld, istället för att försöka utplåna den genom livsförnekelse. Elisabet väntar ingen frälsning i det livsfientliga straff hon underkastar sig. Hon når självkänedom först när hon av sagt sig lidandets heroism och tvingas att lämna sitt fängelse för att finna en väg framåt i livet för sig själv och sitt barn. Också där avviker hon från Gretchen-mönstret: hon dödar inte sitt barn, utan rymmer från fångenskapen på Borg för att rädda det. Vandrigen ut i livet ger henne den etiska insikt som artikuleras i kritiken mot Göstas "hjältedater" i kapitlet "Skogstorp". Detta återkommer jag till i nästa kapitel. Elisabets egna hjältedater bryts successivt ned på hennes väg ut i världen.⁶²

Gud är död – leve kärleken

Ett av de problem som formuleras i *Faust* handlar om olika sorters kunskap. Den bokliga, teoretiska kunskapen ställs mot den levda erfarenheten. Konflikten mellan förnuft (som egenskap) och erfarenhet (som praktik)

var också i högsta grad aktuell i den franska intellektuella och litterära debatten vid tiden för *Corinnes* publicering. I den postrevolutionära diskussionen om demokrati och jämlikhet möttes kraven på allmän utbildning för båda könen av två sätt att attackera det kvinnliga förnuftet. Antingen avvisades kvinnans förnuftsmässiga förmåga helt och hon tillskrevs istället en känslomässig sensibilitet som stod i motsättning till det manliga förnuftet. Eller också begränsades kvinnans begåvning till praktiska områden.⁶³ De könskomplementära idealtyper som Rousseau skapade i *Emile* tillskrev det manliga könet en intellektuell förmåga, medan det kvinnliga könet var känslomässigt överlägset, men utan förmåga att dra förnuftsmässiga slutsatser av dessa känslor.⁶⁴ Madame de Staël var en beundrare av Rousseau för hans sätt att värdera även känslorna som en värdefull kunskapsform och därmed försvara ett kvinnligt slags vetande.⁶⁵ Icke desto mindre är *Corinne* ett försvarstal för bildningen som en nödvändig del av den kvinnliga identiteten. Corinnes begåvning är inte bara konstnärlig, hon är också ett ”snille”, vältalig och bildad. Hennes tragedi beror på att den intellektuellt starka kvinnan ansågs förvanska sin kvinnlighet och bli mindre mottaglig för kärleken, som är källan till lycka för en kvinna.⁶⁶ Som vi sett representerar Oswald detta synsätt i romanen. I *Gösta Berlings saga* ägnas frågan om bildning knappast någon uppmärksamhet. Däremot aktualiseras frågan om vilken kunskap som är värd något. Hur skall man värdera hjärtats kunskap gentemot förnuftets, erfarenhetens gentemot lärdomen? Eller i Nussbaums aristoteliska terminologi – *phronesis* gentemot *episteme*?

I kapitlet ”Amor vincit omnia” diskuteras kunskapens förhållande till känslan. Som faustisk gestalt inkarnerar Gösta älskaren, medan vetenskapsmannen gestaltas i Farbror Eberhard. Han förkroppsligar den teoretiska lärdom som Faust vill befria sig ifrån. År efter år har han suttit instängd i kavaljersflygeln och arbetat när de andra kavaljererna roat sig. Hans forskning syftar till att leda i bevis att Gud inte existerar. När han till slut har skrivit den sista raden i sitt stora verk och står i begrepp att göra sanningen känd för allmänheten, hindras han av Elisabet. Hon kommer av en händelse in i hans arbetsrum och blir den första att ta del av hans slutsats. Han förklarar för henne att den religiösa tron inte är något annat än inbillning och att människorna kommer att inse det när de tar

del av hans skrift. Då kommer de ”begagna korsen till vedbrand, kyrkorna till sädesbodar, och prästerna skola plöja jorden” (II:203). Nu skall sanningen komma ut och bli känd av alla. I den följande dialogen mellan Elisabet och Eberhard artikuleras motsättningen mellan det gamla värdesystemet och det nya i tydliga repliker:

”Och så skall Jehova dö?”

”Han och alla änglar, alla helgon, alla djäflar, alla lögnare.”

”Hvem skall då styra världen?”

”Tror grefvinnan, att någon styrt den förr? Tror grefvinnan på denna försyn, som gaf akt på sparfvar och hufvudhår? Ingen har styrt den, ingen skall styra den.”

”Men vi, vi människor, hvad blir det då af oss?”

”Detsamma, som vi varit – stoft. Den, som är utbränd, kan ej brinna mer; han är död. Ved äro vi, som kringfladdras af lifvets lågor. Lifvets gnista flyger från en till en annan. Man tändes, flammor och slocknar. Det är lifvet.”

”O, Eberhard, ges då intet andelif?”

”Intet.”

”Intet hinsidan grafven?”

”Intet.”

”Intet godt, intet ondt, intet mål, intet hopp?”

”Intet.” (II:203f)

Detta är just det problem som kommer till uttryck i de kvinnliga huvudpersonernas erotiska erfarenhet: vem styr över deras liv? Anna, Marianne och Elisabet visar ingen särskild respekt för de samhällseliga institutioner som vill forma deras öden. Marianne tycks också ha dragit samma slutsats som Eberhard – att det inte finns något gott eller ont i form av absoluta värden, inget mål eller hopp, utom det människan själv skapar åt sig. Allt beror på hur man ser på livet.⁶⁷ Eberhards sekulariserade världsförklaring sätter individen i centrum. Inga högre makter dikterar människans villkor. Det är hennes egen uppgift att skapa sitt öde och sina etiska referensramar. Annas och Elisabets beredskap att underkasta sig Guds vilja framstår som ett sätt att undslippa den meningsförlust som uppkommer i frånvaron av tron. Det som plågar dem är inte brotten mot dygden, utan misstanken om att de handlat etiskt oriktigt. Annas försakelse och Elisabets botgöring behöver en religiös motivering för att få giltighet. När Eberhard tar ifrån Elisabet hennes tro på en högre mening, tycker hon plöts-

ligt att allt blir meningslöst, att ”världen är grå och ful” (II:204). När hon frågar efter något att leva för när varken Gud eller odödlighet finns, svarar Eberhard att det är arbetet. Elisabet nöjer sig dock inte med denna ”arma visdom” (II:205) och frågar varför inte Eberhard nämner kärleken:

”Här,” säger filosofen och slår med knuten näfve på den tunga packen, ”här mördas alla gudar, och jag har ej glömt Eros. Hvad är nu kärleken annat än en köttets trängtan? Hvarför står han högre än andra kroppens fordringar? Gör hungern till en gud! Gör tröttheten till en gud! De äro lika värdiga. Må det bli slut med dårskaperna! Må sanningen lefva!” (II:205)

Det är modernitetens postromantiska syn på kärleken som här framläggs. Kärleken har ingen vare sig etisk eller metafysisk dimension, utan är ett kroppsligt behov, en drift som människan tenderar att idealisera. Men detta materialistiska och rationella synsätt är oförenligt med Elisabets faktiska upplevelse av verkligheten. Farbror Eberhard har bortsett från den aspekt av sanningen som Elisabet så starkt förnimmer – ”Lifvets starka krafter och de sjudande känslorna ropa högt efter lyckan att lefva” (II:204). Den känslomässiga förnimmelse av världen som får Elisabet att opponera sig, kan inte rymmas i Eberhards rationalistiska världsuppfattning. Hennes synpunkt bottnar i en erfarenhet som Eberhard saknar, eftersom han bara har teorier om världen, ingen upplevelse av den. Det Elisabet talar om är egentligen inte en Guds makt utan en livets makt, kraften som finns i allt som lever. Eberhard menar att Elisabet kommer att tro honom när hon har läst hans skrift. Men hon vill inte veta vad där står. ”Ty tror jag detta, kan jag ej lefva” (II:206). Frågan är alltså inte bara vad som är sant, utan också vilken sanning som har ett värde. Om Eberhards rationella sanning berövar Elisabet den kunskap om världen hon har genom sin erfarenhet, så är den inte värd att ta del av. Den teoretiska kunskapen underkänns alltså som enskild sanningskälla. Den måste konfronteras med livet för att få sitt värde. Episoden ger därmed en tydlig formulering av en återkommande tankegång i romanen. Elisabets lidande under sin svärmors grymma straff observeras inte av hennes man, som sitter instängd på sitt rum:

Han läser adelsbref på pergament, vid hvilka Svea rikes sigill hänger, stort och väldigt, formadt i rödt vax och förvaradt i en svarfvad trädos. Han

beskådar gamla sköldemärken med liljor i hvitt fält och gripar i blått. Sådant förstår han, och sådant tolkar han med lätthet. Och han läser om och om igen gamla graftal och personalier öfver de ädle grefvar Dohna, hvari deras bedrifter jämföras med Israels hjältars och Hellas gudars. (II:38f)

Här finns samma kontrastering av lärdom och erfarenhet, av den bokliga bildningen och livet. I den ligger också en värdering: han förmår tolka sina gamla handskrifter, men kan inte se vad som händer med hans hustru. Han förstår sina förfäders heroism, men inte hennes. Han lider alltså av samma brist som farbror Eberhard – en bristande värdesättning av erfarenheten som kunskapskälla. Paret Elisabet och Henrik Dohna är i detta avseende besläktade med Dorothea Brooke och Mr. Causabon i George Eliots *Middlemarch*.

”Min dyre vän, grå är all teori,/men livets gyllne träd är grönt”, säger Mefistofeles i *Faust*.⁶⁸ Denna motsatsställning mellan teori och liv är ett av motiven i *Faust* som alltså vidareförs i *Gösta Berlings saga*. Det är förstås kavaljererna som representerar Fausts äventyrlighet och livslust, men kritik mot den gråa teori som inte kan omfatta det levande (gröna) livet kommer alltså även från annat håll. Den teoretiska livshållningen brister i etisk medvetenhet. Man måste ut i livet, ut ur studerkammaren, för att konfronteras med de specifika och situationsrelaterade frågor som inte epistemologin kan ge svar på, utan bara den praktiska kunskapen. Bejakelsen av det världsliga kommer för kavaljererna liksom för Faust ur ett förbund med djävulen. Detta förbund innebär en omkastning av de kristna asketiska dygderna *lydnad*, *fattigdom* och *kyskhet*. Kavaljererna, liksom Faust, svär sig istället till ett liv i *ära*, *rikedom* och *vällust*.⁶⁹ Men livsbejakelsen i *Gösta Berlings saga* består också i tanken att den teoretiska kunskapen i sin världsfrånvändhet är fattig på det slags kunskap som kommer av känslomässig erfarenhet. Livsbejakelsens impuls kan alltså vara hedonistisk, men den kan också vara etisk.

Elisabets invändning kan således förstås som ett etiskt perspektiv på kunskapen. Men vad betyder den för det moderna i Eberhards teori? Är det ett trossystem som Elisabet vill återupprätta? Eberhard vill avslöja världen sådan den är, upplysa människan så att hon blir fri från sina illusioner. Men Elisabet försvarar illusionen. Hon vill leva kvar i tron, eftersom livet blir sämre utan den. Eberhard viker sig för hennes önskemål.

Hans verk blir inte offentligt, utan inlåst i en kista i Svartsjö kyrka: ”det skall först vid århundradets slut se dagsljuset” (II:206). Det är alltså sekel-slutets värdekris som tillsvidare förskonar fiktionens ”forna tiders barn”. Men berättaren försäkrar att Eberhard för den skull inte offerar sanningen, utan bara sin egen ära för att ”ett faderligt älskadt barn skulle få dö i tron på det, hon hållit kärt” (II:206). Här aktualiseras åter berättarens tidsmäs-siga avstånd till fiktionen, vilket skapar en ambivalens i tilltalet. Sagans för-lorade värld skall inte behöva konfronteras med modernitetens rationel-la världsuppfattning. Samtidigt är det ju det den gör, genom kapitlets sam-tal kring tro och vetande.

Innebär det då att Elisabet står för den svunna tidens tro på en högre ordning och på naturens inneboende krafter, medan Eberhard får spela rollen av modernitetens man? Kommer kvinnan att representera den förståelse av världen baserad på känsla och tro, som hon traditionellt tillskrivits, och mannen den intellektuella och förnuftsmässiga världsförståelsen? Elisabet gör sig på ett till synes ganska konventionellt sätt till talesman för kärlekens allmakt, som ställs i kontrast mot Eberhards nietzscheanska proklamation av Guds död. Men det är knappast någon kristen tro som Elisabet förespråkar, snarare en erotiskt färgad livsbejakelse med romantiska förtecken. Som Gunnel Weidel skriver är det inte Agape Elisabet talar om, utan Eros, inte den givande kärleken, utan kärleken som livskraft och begär.⁷⁰ Elisabets hållning är anti-borgerlig i kraft av sin bejakelse av en Eros som har mer att göra med livskänsla än med sociala kontrakt, och samtidigt främmande från modernitetens söndring av natur och subjekt.

Eberhards illusionslösa avslöjande av världen berövar den dess färg. Elisabets reaktion på detta är att man inte bara behöver sanning, utan också fantasi och känsla. Därmed närmar hon sig också det kunskapsmässiga problemet. Elisabet underkänner Eberhards sanning, eftersom han inte tagit hänsyn till dessa aspekter av livet. Man kan inte förstå världen bara med intellektet. Man kan inte ha kunskap om den om man inte också har kunskap om kärleken. Kunskap kan inte uppnås genom den objektivitet och oberördhet som den traditionella epistemologin förutsätter, utan tvärtom genom ett känslomässigt engagemang.⁷¹ I kritiken mot snävheten i den rationella världsuppfattningen finns en likhet med Fausts

kunskapsprojekt. På sätt och vis kan man säga att hans otillfredsställelse med den teoretiska kunskapen yttrar en kritik av föreställningen om en objektiv kunskap, oberoende av subjektets position, kroppslighet och sinnesintryck. Hjärtats kunskap måste vara del av kunskapen om världen. Anna, Marianne och Elisabet måste genomlida sitt Gretchen-öde, uppleva instängdheten i hemmet och de frågor om skuld och ansvar som väcks av deras överträdelser. Dessa erfarenheter är förutsättningen för den självständighet som de slutligen uppnår. Kärleken ger inte lycka, men den ger kunskap och etisk medvetenhet.

I detta kapitel har jag lyft fram två i samtiden kanoniserade texter som *Gösta Berlings saga* går i dialog med. *Faust* och *Corinne* aktualiserar vissa narrativa konventioner och intrigmönster som romanen antingen utgår ifrån eller profilerar sig mot. Dessutom vidareförs diskussionen av mannens och kvinnans plats i moderniteten i relation till utrymmet av frihet, kunskap och individuella behov. *Gösta Berlings saga* beskriver moderniteten ur ett annat perspektiv än det manligt normerade. Ett exempel på det är att mannen inte står för civilisation utan för förvildning. Frihetsprojektet är dessutom giltigt för båda könen. De kvinnliga huvudpersonerna begränsas liksom Gretchen av den lilla världen, men bryter sig i likhet med Corinne ut ur den. Men där den erotiska kärleken både för Gretchen och Corinne blir livshotande väcker den istället hjältinnorna i *Gösta Berlings saga* till liv och för dem ut i livet. Den kunskapssökande aspekten av *Faust* aktualiseras också i samband med kärleken. Modernitetens rationalistiska världsuppfattning problematiseras genom konfrontationen med en hjärtats kunskap, som grundar sig på känslor och erfarenhet snarare än förnuft. Uppbrottet från kyrkans och familjens gemenskap som i början av romanen skildras via Göstas och majorskans livsöden, gör att *etiska* snarare än religiösa eller moraliska frågeställningar kommer i fokus. När människan inte längre är underkastad religiösa eller sociala lagar måste hon själv avgöra vad som är ont och gott. Här har jag diskuterat hur romanen använder intertexter för att kommunicera en särskild problematik förknippad med modernitet. I nästa kapitel går jag vidare med att undersöka hur romanen representerar konflikten mellan etik och estetik och hur fiktionens mellanmännsliga möten gynnar läsarens delaktighet.

6. ”vara både glad och god”

Estetiken som etiskt problem

När Adorno i förbigående nämner Selma Lagerlöf i *Aesthetische Theorie* är det som exempel på en författare som ännu kunde formulera en verk-sam utopi. Därmed tillhör hon inte den moderna litteratur där utopin är estetiskt omöjlig till följd av historiska förändringar.¹ Adorno är inte ensam om att föreställa sig Lagerlöf som en utopisk författare. Ett grundläggande drag i den etablerade bilden av Selma Lagerlöf har varit hennes moraliska uppbygglighet och godhetsfilosofi. Birgitta Holm talar om en ”tendens att förlägga Selma Lagerlöfs makt till ’budskapet’” – ett budskap som ofta (men inte alltid) har handlat om godhet eller moral.² I enlighet med denna moral har *Gösta Berlings saga* lästs som en dom över det lättsinniga kavaljerslivet. Kärleken har därmed ofta blivit preciserad som kvinnans frälsande kärlek som leder mannen till bättring och samhället till återuppbyggnad. Mannen och kvinnan förenas i slutets utopiska vision om det goda hemmet, där både arbete och glädje har sin plats. Motsättningen mellan det etiska och estetiska får till synes sin lösning på romanens sista sidor.

Konflikten har betraktats som central för romanen, men man har lagt olika vikt vid ytterligheterna. Fredrik Böök bedömde upplösningen som tillrättalagd och i strid med den hyllning av njutningsfilosofin som är framträdande i romanen. Stellan Arvidson såg den däremot som en väntad uppgörelse med kavaljerernas destruktiva amoralism.³ Kärleken har också kommit att förknippas med moralen. När Elisabet övertalar Gösta Berling att gifta sig med henne pro forma, ”då har Allhärskaren Eros fått vika för Allhärskaren moralen”, lyder Elin Wägners kritiska omdöme.⁴ En mer positiv syn på kärlekens förhållande till moralen finns hos Lisbeth Stenberg som skriver att ”Kärleken blir för Lagerlöf [- -] ett verktyg att använda i en utopisk strategi för ett bättre samhälle”.⁵ Synen på upplös-

ningen varierar alltså beroende på var man lägger romanens tyngdpunkt: läser man den som en hyllning till konsten och lusten kan slutet te sig inkonsekvent och moralistiskt; ser man njutningslivet som en destruktiv motbild till det goda, ansvarsfulla livet får upplösningen en utopisk dimension.

Att Lagerlöfs beskyddare tillhörde tidens borgerliga kvinnorörelse har bidragit till att romanens emancipatoriska och moraliska tendens understrukits. Stenberg placerar till exempel Lagerlöf tillsammans med Sophie Adlersparre i en feministiskt idealistisk tradition som betonade ”litteraturens nytta och vikten av ett budskap som syftade till ’det goda’”.⁶ I detta kapitel vill jag undersöka dynamiken mellan det estetiska och det etiska, mellan livsglädjen och ansvaret, som bygger upp romanen dramatiskt och som spelas ut i upplösningens problem: ”hur en man skulle kunna vara både glad och god” (II:294). Frågan är inte bara om något budskap kan utläsas ur romanens upplösning, utan rör också effekterna och konsekvenserna av romanens framställningssätt. Därför kommer jag, efter att ha redogjort för hur konflikten mellan etik och estetik gestaltas tematiskt, åter att närma mig berättandet.

Inbillningens och utlevelsens konst

”Mod och glädje! Det är, som om dessa vore lifvets första plikter”, säger Gösta till sig själv när han tillfälligt drabbats av melankoli (II:91). Mod och glädje är också kavaljerernas första plikter. För dem är dygd lika med hjältemod och livsglädje, vilket främst yttrar sig som upptåg, erotiska äventyr och omåttlighet i mat och dryck. Gösta är härföraren för denna samling hedonistiska skälmar: ”kavaljerernas kavaljer, som ensam för sig var en större talare, sångare, musiker, jägare, dryckeskämpe och spelare än alla de andra” (I:41). Detta är alltså kavaljerernas *egenskaper*. Deras *uppgift*, som formuleras av Gösta i hans tal på julnatten, är att vara glädjens och skönhetens apostlar. Samtidigt är det uppenbart att kavaljerernas ära och glans bara är ett sken – de är egentligen en samling avdankade militärer och bedagade vivörer som majorskan räddat undan fattigdomen.⁷

Men kavaljerslivets heroism består i att inte ge efter för denna tragik, utan att övervinna den – med ”mod och glädje”. Genom att leva sitt liv

som konst, kan människan uthärda tillvaron. Som vi tidigare sett är Löwenborg, som endast kan spela sin Beethoven på de uppritade trätangenterna på bordet, den gestalt som kanske allra tydligast förkroppsligar denna livshållning. Detta "narrspel" (II:90), som Gösta först bistert tänker om Löwenborgs pantomim, blir en inbillningens konst som ger honom livsmodet tillbaka. Liksom hos Nietzsche blir estetiken ett sätt att organisera sitt liv. Det är inte fråga om en ibsenssk livslögn utan snarare om ett annat sätt att förstå och gestalta sin tillvaro.⁸ Att dikta sitt liv, att ge det en konstnärlig utformning, kan bara betraktas som lögn om man förutsätter att det finns en "verklighet" som är sann. Det är heller inte fråga om *l'art pour l'art* – ingen konst för konstens skull, utan en konst för *livets* skull.⁹

Kavaljerernas estetiska livshållning går ut på att fiktionalisera livet, omvälvla det med glans och stordåd. I Lagerlöfs prosa yttrar det sig ibland som en högstämd lovsång, där kavaljererna ger sig själva och sin omgivning storslagna proportioner. Berättaren intar här kavaljerernas perspektiv: "O forna tiders kvinnor! Att tala om er är som att tala om himmelriket: idel skönheter voren I, idel ljus", inleder berättaren kapitlet "Balen på Ekeby" (I:91). Samma fras återkommer senare i kapitlet, men då som Göstas hyllningstal till kvinnorna (I:113). Det finns alltså en överensstämmelse mellan romanens konstnärliga gestaltning och det estetiska sken som kavaljererna omger sina liv med. En liknande samklang mellan den gestaltade livshållningen och framställnings sättet kan iakttas i "Fru Musica". Ju mer hänförd Löwenborg blir av den inbillade musik han hör i sitt huvud, desto mer lyrisk blir också prosan, där styckena formar sig till stroforna i en sång:

"Sorg, sorg," spelar han, "hvarför skulle jag ej älska dig? Därför att dina läppar äro kalla, dina kinder förvissnade, därför att ditt famntag kväfver, dina blickar förstena.

Sorg, sorg, du är en af dessa stolta, sköna kvinnor, hvilkas kärlek är svår att vinna, men som brinner starkare än andras. Du förskjutna, jag lade dig till mitt hjärta och älskade dig. Jag smekte kölden ur dina lemmar, och din kärlek har fyllt mig med lycksalighet. [- - -]" (II:88f)

Detta prosapoetiska parti sträcker sig över en och en halv sida och berättar om hur Löwenborg förlorat sin älskade, lidit och längtat, men inte valt döden utan lärt sig att älska sin sorg. I citatet ovan omfamnar Löwenborg

sorgen personifierad i den stolta, sköna kvinnan. Han vänder sig inte från livet utan kan med hjälp av försköningen känna kärlek till det, trots dess smärta. Under Löwenborgs drömda framförande utkämpar Gösta en inre strid mot sin förtvivlan och klandrar sig själv för att han "glömt konsten att härda ut" (II:90). När han ser på kavaljererna som allvarligt och koncentrerat lyssnar på musiken som ingen hör, framstår de som heroiska just för att de har förmågan att gripas av den illusion som för dem ut ur deras eget lidande. Samtidigt slås han av det komiska i situationen och brister ut i skratt. Av Löwenborgs estetiska gestaltning av sorgen får han alltså paradoxalt nog tillbaka sin glädje.¹⁰

I "Fru Musica" får den enligt Nietzsche dionysiska musiken istället en apollinisk funktion, som förbinder den med skenet och inte med den dionysiska extasen. Den andra sidan av musiken gestaltas däremot i kapitlet "Lilliecronas hem". Lilliecrona är den store fiolspelaren som är alltför svårmodig för att stå ut med vardagslivet och därför har blivit kavaljer på Ekeby. Ibland – "då de haft något ovanligt vildt dåd för sig därborta på Ekeby" (II:65) – återvänder han hem till sin gård. Där lever hans hustru och barn i en idyll, omgivna av välskötta trädgårdsland, blommande äppelträd och täta rågåkrar. Lilliecrona och hans hustru förkroppsligar romanens konkurrerande livshållningar. Hon står för ordning, produktion och omvårdnad och har en livgivande roll: "Hennes blickar falla välsignelsebringande som solens på allt de möta" (II:65). Denna trygga och välordnade tillvaro är i längden outhärdlig för Lilliecrona. Han längtar efter "lifvets frestande mångfald: dess ljufhet, dess bitterhet, dess rikedomar" (II:65) som står i kontrast till hemmets stilla lycka :

Men så kommer en morgon, då han är borta. Han stod inte ut längre, det var för mycken lycka för honom. Ekeby var tusen gånger sämre, men Ekeby låg midt i händelsernas hvirfvel. Åh, hvad där fanns mycket att drömma om och spela om! Hur kunde han lefva skild från kavaljerernas bragder och Löfvens långa sjö, rundt om hvilken äfventyrens vilda jakt brusade fram? (II:66)

Lilliecrona behöver kavaljerslivet för att kunna spela. Hemmets stilla liv ger inte konsten näring. I "Lilliecronas hem" ifrågasätts inte denna könsbestämda uppdelning mellan hemmet och arbetet respektive äventyret och

konsten. Istället framstår den närmast som en naturlag: ”Tjänar det kanske något till att klaga på himlens sol, för att hon hvarje kväll försvinner i väster och lämnar jorden i mörker?”, heter det i kapitlets avslutning (II:67). Lilliecronas musikaliska förmåga framstår alltså som en naturkraft som måste bejakas i den obundna och otrogna form den kommer till uttryck i. I den meningen är hans estetiska utövning dionysisk – den är inte möjlig att begränsa eller tämja och följaktligen oförenlig med hemmets kontrollerade sfär. Musiken är här allierad med vildheten, inte med odlingen, som hans hustru representerar.¹¹ Den sidan av Lilliecronas fiolspel framhålls också tidigare i romanen. I ”Balen på Ekeby” får han gästerna att dansa nästan mot sin vilja:

Men de unga kunde ej slita sig från dansen. Där dansades i ytterkläder, där dansades fyrmanspolska, slängpolska, ringpolska, ett ursinnigt dansande var det. Så snart en dam öfvergafs af en kavaljer, kom en annan och ryckte henne med sig. (I:104)

Dansen framställs här som ett kollektivt rus, en förtrollning som gör människan glömsk av sig själv. Liksom hos Nietzsche är det dansen och musiken – de icke-avbildande konsterna – som ger möjlighet till en sådan ohämmad utlevelse.¹² Festen är också det tillfälle då kavaljerernas livsglädje främst kommer till utlopp. I texten repeteras och varieras festen som en *topos* där kavaljersandan förkroppsligas:

Hvilken mängd af njutning rymdes ej inom dessa tolf ljufliga timmar, alltifrån knallen af den första vinbuteljens kork vid middagsbordet, ända till det sista stråckdraget, då midnatten längesedan förlidit. Ned sjunko de i tidens afgrund, dessa kransade timmar, bedårade af det eldigaste vin, af den läckraste mat, af den härligaste musik, af de kvickaste teaterstycken, af de skönaste tablåer. Ned sjunko de, yra af den yrase dans. Hvar funnos så glatta golf, så höfviska kavaljerer, så sköna kvinnor! (I:92f)

Festen är en manifestation både av det dionysiska (överflödet, berusningen, dansen, musiken) och det apolliniska (iscensättningar i form av teater och tablåer). Dessa två aspekter av det estetiska livet existerar alltså parallellt. Festen har både en apollinisk funktion – att förgylla vardagen – och en dionysisk – som en för stunden tillåten berusning, omåttlighet och sensualism.

Upptåg och stordåd

Utlevelsen i form av dans, musik, berusning och överkonsumtion är alltså dionysisk, medan uppvisningen eller för(e)ställningen är apollinisk. Kavaljerernas upptåg eller äventyr ingår på det viset i deras estetiska livshållning som ett slags iscensättningar av verkligheten. Ulla-Britta Lagerroth ser *Gösta Berlings saga* som en teatraliserad roman, där "mänskligt beteende uppfattas som spel och relationer mellan människor som en repertoar av teatraliserade strategier".¹³ När kavaljererna i lerhelgonens skepnad uppträder för församlingen i Svartsjö kyrka, kan det betraktas som en konstnärlig gestaltning som hjälper folket att få tillbaka glädjen efter förlusten av de älskade ikonerna. Likaså kan bedrägeriet i "Järnet från Ekeby" betraktas som en del av samma apolliniska verksamhet. Det är både en materiell och själslig överlevnadsaktion. Kavaljererna lurar till sig pengar genom en fingerad järnleverans, men syftet är inte att hjälpa det svältande folket, utan som sagt att rädda glansen och skenet från Ekeby. Samtidigt kombineras det heroiska hos kavaljererna i dessa episoder med skålmens och narrens egenskaper. Dessa "livets komedianter", som Bachtin skriver, kan inta vilken livsposition som helst i kraft av sitt främlingskap i den normala livsvärlden.¹⁴ En sådan särställning har kavaljererna i fiktionens värld. Den falska järnleveransen är inte ett uttryck för övermaktens egoistiska rofferi, utan skålmens muntra upptåg, och när kavaljererna klär ut sig till lerhelgonen uppträder de som narrar för att avslöja den uppblåste aristokratens hyckleri.¹⁵

Detta parodiska element finns även tydligt i kapitlet "Patron Julius", som beskriver denne levnadsglade kavaljers tårfyllda avsked från Ekeby.¹⁶ Han känner kavaljerslivets skadliga verkningar i sin kropp och vill resa hem till sin mor innan han dör. Med stor inlevelse skildrar berättaren hans översvallande rörelse vid avfärden, hur han "kände sig tragisk ända ut i fingerspetsarna" (II:102). Avfärden iscensätts också som om den våltalige vällusten Julius hade en hjältes proportioner och som om händelsen verkligen var tragisk. Det elegiska bryts mot det burleska och parodiska när kavaljererna sätter en vit oxe istället för en häst framför hans vagn:

Se, sådan är människan, för svag att möta sorgen i all dess bitterhet! O vänner, nog sörjde kavaljererna denna vän, som drog bort för att dö, denna viss-

lande lilja, denna dödsskjutne sångarsvan; dock lättades deras hjärtas beklämning, då de sågo honom draga bort, ridande på den stora oxens rygg, medan hans tjocka kropp skakades af snyftningar, hans armar, utbredda till en sista omfamning, sjönko ned i förtvifvlan, och hans ögon sökte rättvisa hos en oblid himmel. (II:104)

Människan är för svag att möta sorgen i all dess bitterhet, hon behöver en estetisk bearbetning av verkligheten för att uthärda den. Genom den dråpliga iscensättningen av avskedet slår tragiken över i komik. När Julius blinkat tårarna ur ögonen och plockat upp ett par vackra flickor på vägen, blir hans sorgetåg förvandlat till ett dionysoståg: den tjocke kavaljeren tronar på den vita oxen med blommor i håret och efter kommer skrinndan full med vackra flickor, mat och vin. Men Julius är en Dionysos i narrens skepnad, som förenar ruset och utlevelsen med friden och idyllen. Julius förnimmelse av förfallet på Ekeby och i sin egen kropp förbyts snart i en lovsång till livet och skönheten:

”Ve mig, ve oss alla, Värmlands barn! Skönhet, skönhet och ingenting annat fordra vi af lifvet. Vi, barn af försakelsen, af allvaret, af fattigdomen, höja våra händer i en enda lång bön och begära detta enda goda: skönhet. Må lifvet vara som en rosenbuske, blomstra af kärlek, vin och nöjen, och må dess rosor stå hvarje man till buds! Se, detta önska vi, och vårt land bär stränghetens, allvarets, försakelsens drag. Vårt land är grubblets eviga symbol, men vi hafva inga tankar. [- - -]” (II:107f)

Tonläget är ett annat, men tanken är densamma som i ”Fru Musica”: att tillvarons och naturens stränghet bara kan uthärdas med hjälp av skönhet och lek. Skillnaden är att inramningen här är mer burlesk än tragisk. Hela äventyret framstår i slutet av kapitlet som ett skämt, eftersom Julius varje år har för vana att lämna Ekeby bara för att strax återkomma – mätt, full och glömsk av alla betänkligheter över kavaljerslivet.

Det som Julius så värtaligt formulerar i ovanstående passage är dock inget skämt. Kavaljerernas glädje- och skönhetslära är en överlevnadsstrategi. Redan i inledningens första kapitel talar Gösta om berusningen som ett sätt att övervinna de hårda livsvillkoren. Både bönder och herremän befrias av brännvinet: ”Ingifvelsen hade kommit, hjärtat värmdes, lifvet blef strålande, sången klingade, rosor doftade” (I:4). Denna andra blick på världen är det som gör den uthärdlig. Vivi Edström menar att

kapitlet om Julius också innehåller en anklagelse mot njutningslivet. Människans skönhetslängtan är beklaglig, hon är "ohjälpligt fången av glädjetillvaron".¹⁷ Men Julius veklagen över Värmlands barn kan också gälla själva livsvillkoren i det stränga landskapet. Han klagar över att livet inte är som en rosenbuske. Det är en skönhetsens demokrati han önskar sig – "må dess rosor stå hvarje man till buds". Det är inte glädjetillvaron som håller människan fången, utan allvaret och fattigdomen. Skönhetstörsten har, som Edström skriver, en trotsande innebörd. Däremot ser jag den inte som "verklighetsfrämmande": snarare är den en direkt reaktion på verklighetens betingelser.¹⁸ Fixeringen vid skönheten och skenet kan också, som Henrik Wivel föreslår, betraktas mot bakgrund av en förlust av inre värden. Den bristen kompenseras av att man låtsas att det finns en mening: "Man ställer till med fingerade ceremonier, ger ögat det ögat tillkommer och låter tillvaron bli en fråga om att *framträda*".¹⁹

I gestaltningen av kavaljerslivet varierar alltså den estetiska livshållningen på olika sätt. Mot slutet av romanen kommer kavaljersäventyren alltmer att präglas av en etisk konflikt. "Järnet från Ekeby" kan betraktas som den vändpunkt där lättsinnets baksida i hänsynslöshet uppenbaras. Under den fiktiva järnleveransen på Klarälven måste kavaljererna gömma Elisabet som förföljs av sin man och svärmor. Efter sin flykt från hemmet är hon mycket illa medfaren. När Gösta konfronteras med bilden av henne som en plågad martyr, drabbas han av tanken på sin egen skuld i hennes öde. "De sorglöses hjässor började sannerligen tyngas af ansvar", heter det (II:53). Gösta Berling håller modet upp för att slutföra det upptåg som påbörjats:

Han spände hvarje nerv för att hålla munterheten och sorglösheten vid makt, ty det var genom munterhet och sorglöshet Ekeby ära skulle räddas. Hur skulle vågspelet kunnat lyckas för dem, om de försökt det med bekymrade ansikten och modfälda hjärtan? (II:57)

Sorglösheten som en förutsättning för överlevnaden får alltså här en mycket konkret innebörd. Den är nödvändig för att fullfölja det bedrägeri som skall rädda Ekebys ära och välstånd. Men psykologiskt har sorglösheten ingen effekt. Den hjälper inte mot skuldkänslorna.

Gösta får sedan nytt livsmod av "Fru Musica" och är efter det i stånd till flera kavaljersstreck. När han skämtar med kapten Lennart genom att

måla på honom hans ”rätta ansikte”, får det som tidigare framgått till följd att karikatyren uppfattas som sann av hans fru som kör honom på porten. Samma hänsynslösa lek med medmänniskorna drabbar kvastflickan. Att gifta sig med henne är för Gösta ett desperat upptåg, som han planerar utan tanke på hennes känslor. I kapitlet ”Nygårdsflickan” uppenbaras följderna: den tokiga kvastflickan, som hade förälskat sig i Gösta, tog löftet om förlovning på djupaste allvar:

”I våras kom olyckan – förr hade han aldrig sett åt henne. Då sade han åt henne, att hon skulle få bli hans fästmö. Det var blott på lek; han lät henne åter gå, men hon kunde ej trösta sig. Hon kom ständigt åter till Ekeby. Hon hängde i hans spår, hvar han gick. Han tröttnade vid henne. Då hon sist var där, läto de hetsa sina hundar på henne. Sedan dess har ingen sett henne.” (II:209)

Denna redogörelse kommer inte från berättaren, utan förmedlas av en anonym röst från folket. Det etiska problemet i kavaljerernas ansvarslösa njutningsliv kommer därmed att gälla på flera plan. Kavaljererna avkrävs slutligen ett ansvar av bygdens folk som fått lida under årets vanskötsel av ägorna och ekonomiska slöseri. Nygårdsflickan, som tillhör deras samhällsskikt, blir sinnebilden för de negativa konsekvenserna av kavaljerernas urspårade aristokrati och frikoppling från livets materiella villkor. Bönderna stormar Ekeby, dels för att de hoppas finna Nygårdsflickan där, dels för att plundra förråden. Folket behöver ju inte bara skönhet, som Patron Julius predikar, utan även mat. Nygårdsflickans lik hittas till slut på den ”ödsligaste platsen i skogen” (II:220).²⁰ Gösta nekar sedan till den uppretade folkhopens anklagelse att han givit henne löfte om giftermål. Folket blidkas genom åsynen av Elisabet Dohna och nyheten att Gösta gift sig med henne för att ge hennes barn en far. Med detta är alltså upproret kuvat, men en inre konflikt kvarstår för Gösta att hantera. Konsekvenserna av hans oaktsamhet med sina medmänniskor kommer alltmer att plåga honom. Han uppsöker platserna för sina förbrytelser: kapten Lennarts kista och stället där Nygårdsflickan slagit ihjäl sig. Han vill dö för att sona sin skuld. Hur hans botgöring tar form återkommer jag till.

Den etiska konflikten utspelas som synes alltså både på individ- och samhällsnivå. Upptåget med kvastflickan leder inte bara till en personlig konflikt, utan också till en social. I kapitlet ”Kevenhüller” som följer på

"Nygårdsflickan" handlar det också om relationen till samhället. Här gäller det en motsättning mellan stordådet och det vardagliga arbetet. Kevenhüller "ville bli en stor uppfinnare och en världsförbättrare" (II:228). I sin ungdom får han en gåva av skogsfrun. Gåvan innebär att han får förmågan att utföra vilka konstverk han vill, men bara ett av varje slag (II:230). Kevenhüller konstruerar därefter två uppfinningar: en vagn som kan gå av sig själv och ett par vingar. Att han drabbats av hybris antyds här i Ikaros-motivet: Kevenhüller lyckas flyga, men störtar rakt in i en kvarn som han byggt till folkets fromma. Han blir berömd, men hans storverk har den förbannelsen över sig att han inte kan mångfaldiga dem:

Kevenhüller var nu åter en förtvifvlad man. Ärligt arbete väckte hans leda, och vidunderskonsterna vågade han ej använda. Gjorde han ännu ett underverk och kom att förstöra det, då skulle väl hans hjärta brista af sorg. Och förstörde han det ej, blefve han väl tokig vid tanken på, att han ej kunde göra andra någon nytta med det. (II:235)

Han står varken ut med att arbeta utan att använda sin gåva, eller att använda den utan att hans uppfinningar kommer samhället till nytta. Istället blir han kavaljer på Ekeby. Men under kavaljersåret kommer skogsfrun till Ekeby och Kevenhüller grips av arbetslust igen. Han uppfinner ett eldhjul som genererar en sådan värme och ett sådant ljus att det kan ersätta solen. Med hjälp av hans teknik skall man kunna skörda och plocka bär mitt i vintern. Kevenhüller vill helt enkelt avskaffa mörker och köld:

Sedan nu uppfinningen var färdig, skulle den skapa en ny jord. Hans eldhjul skulle bli de fattiges päls och grufarbetarens sol. Den skulle gifva drifkraft åt fabrikerna, lif åt naturen, som nu måste soffa från vår till höst, en ny rik och lycklig tillvaro åt mänskligheten. Men han visste väl, att allt detta var drömmar, och att skogsfrun aldrig skulle tillåta honom att mångfaldiga sitt eldhjul. Och i sin vrede och hämndlystnad tänkte han, att han ville döda henne, och så visste han knappt mer, hvad han gjorde. (II:239)

Kevenhüller ser sig själv som skaparen av en ny värld, där människan kan behärska naturen med hjälp av tekniken. Hans vägran att underkasta sig naturlagarna har uppenbara likheter med Fausts moderniseringsprojekt. Faust vill anpassa elementen efter de mänskliga behoven och verksamhetsområdena, Kevenhüller vill göra människan oavhängig av dem

genom en konstruerad sol. Hans förmågor är liksom Fausts demoniska och okontrollerbara. Framtidsdrömmarna leder också till ett apokalyptiskt slut. Kevenhüller använder eldhjulet till att sätta eld på Ekeby i hopp om att skogsfrun skall brinna inne. Han misslyckas med att döda henne och ber henne befria honom från gåvan. Det gör hon också, efter att han själv förstört sitt eldhjul. Först därefter ger hon lösningen på det dilemma som plågat honom:

”Galning!” sade hon. ”Förbjöd jag dig någonsin att låta andra eftergöra dina verk? Hvad ville jag annat än skydda snillets man från handtverksarbetet?”
(II:242)

Kapitlet kan alltså läsas som en plädering för det goda arbetet. Kevenhüller, som bara intresserar sig för stordåden, korrumpas på grund av sitt ointresse för själva hantverket. Förbannelsen i skogsfruns gåva är inte, som Kevenhüller tror, att hans uppfinningar aldrig kan bli till nytta för mänskligheten. Den består i att hon skyddar honom från det handfasta och jordnära arbete som hade gjort honom medveten om hur han bäst kunde ha tjänat samhällsnyttan. Om han delat sin förmåga med andra som kunde ha tillverkat hans konstruktioner, så skulle förbannelsen verkligen kunnat vara en gåva. Istället blir Kevenhüller besatt av sina egna stordåd. Denna fixering vid upphovsmannaskapet liknar ett romantiskt konstnärsideal.²¹ Kevenhüller vill med sitt särskilda geni tjäna mänskligheten, men hans innovationer resulterar inte i förbättring, utan i förstörelse. Genom branden fullbordar han också undergången av kavaljersväldet, som förebådas av böndernas plundring av Ekeby i det föregående kapitlet.

Jag har nu i några exempel visat hur kavaljerernas estetiska livshållning kommer till uttryck. Den har en sida i utlevelse, omåttlighet och extas som till exempel kommer till uttryck i Lilliecronas fiolspel och i festen som ett återkommande tillfälle för kollektiv (livs)berusning. Den andra sidan rör inbillningen, som vi såg i ”Fru Musica” och iscensättningen av kavaljersstreck och upptåg, som i ”Patron Julius”, ”Lerhelgonen” och ”Järnet från Ekeby”. Även Kevenhüllers demoniska stordåd hör till kavaljerernas bragdrepertoar. I det fallet handlar det inte om att göra en estetisk iscensättning av verkligheten, utan om att *omskapa* den genom tekniska innovationer. Nu går jag vidare med att studera erotikens roll i den estetiska livshållningen.

Poet och älskare

Som tidigare visats ger den erotiska kärleken upphov till sociala förändringar och existentiella kriser. I kavaljerslivet däremot, har den framför allt en estetisk funktion. Detta markeras bland annat i retoriken. Eros hyllas gång på gång som fiktionens överordnade gudom och kvinnorna dyrkas som kärlekens representanter: "Genom er utförde kärleken sina under, kring er panna fäste poesien den guldglänsande glorian" (I:113). Kärleken, skönheten och poesin är som i detta citat intimt förknippade. I kapitlet "Gösta Berling, poeten", sammanförs förförarens roll med poetens, liksom titeln antyder. Gösta är "poet", inte för att han skrivit poesi, utan för att han "har upplevat flere poem, än våra skalder skrifvit" (I:73). Hans *läggning* är alltså poetisk. Det är också hans utseende och uttryck: "där stod Gösta Berling, den glade kavaljeren, hälsad med jubel för sitt friska leende och för sina vackra ord, som sållade guldstofv öfver lifvets gråa väf" (I:77).

I likhet med genitanken i "Kevenhüller" förvaltas här ett romantiskt arv. Det poetiska hos Gösta Berling är hans passionerade natur: hans spontana överflöd av känslor och hans förmåga att uttrycka dem i ord. Han är inspirationens man, som uttrycker sig antingen i poetiska tal (som i talet till kvinnorna som jag citerar ur i stycket ovan) eller i poetiska handlingar (till exempel enleveringen). I kombinationen av hetta och flyktighet påminner han om Don Juan-typen, som var högst aktuell i tiden. Byrons *Don Juan* kom i svensk nyutgåva 1878 och aktualiserades också genom Holger Drachmanns danska översättning 1880–1882.²² I *Hovedstrømninger* satte Brandes Byron i rampljuset som ett ideal i kraft av hans frihet från konventioner och fördomar. *Don Juan* berömde han för dess lidelsefulla och ungdomliga livsdyrkan, vilken står i opposition till det erotiska hyckleriet.²³ Gösta Berling är liksom Don Juan en hjälte i opposition mot de borgerliga idealen och den institutionaliserade kärleken. För den romantiska hjälten kan erotiken erbjuda ett visionärt och transcendentalt tillstånd genom vilket hjälten/poeten kan förhöja livskänslan. Inom denna sekulära kärleksmyt får kvinnan inte rollen av medagerande i relationen, utan blir en projektion av hjälten jag.²⁴ Så ter sig också Gösta Berlings förhållningssätt i de erotiska äventyren. Passionen som ett led i hjälten självbespeglning genljuder tydligt i Annas beundran av Gösta:

”Du är den jag älskar, den förnämligaste af män är du. Ingenting behöfver du göra, ingenting vara. Du är född konung.”

Då sjöd poetens blod. Hon var skön och ljuf i sin kärlek. Han slöt henne i sin famn. (I:80)

Hennes beundran gör honom till konung, hennes kärlek får poetens blod att sjuda. Han älskar inte henne, utan det hon gör honom till. När det förhöjda ögonblicket är över är han heller inte längre intresserad, utan lämnar Anna på Berga. I episoden med Marianne understryks också det estetiska i erotiken: ”det är vackert att se två sköna, unga människor ge en framställning af kärlekens lycka”, heter det om tablån som Marianne och Gösta uppför (I:99). När kavaljererna finner Marianne i snödrivorna är det ”som att finna ett tillbedt helgon ligga stympadt och plundradt utanför kyrkporten, det var som om en ohängd missdådare knäckt halsen och sprängt strängarna på en stradivarius” (I:114).²⁵ Marianne framställs som en vanhelgad ikon eller ett värdefullt instrument – inte som ett subjekt, utan som en konstnärlig artefakt. Återigen förvärvar Gösta sin status som hjälte genom sitt förhållande till kvinnan. Men det estetiska ligger ännu mer i känslan än i skönheten. Vid åsynen av Mariannes härjade ansikte efter sjukdomen, reagerar han inte med avsmak, utan med intensifierade känslor. Känslans skönhet är större än den visuella skönheten. Nästa kärleksobjekt är Elisabet. Genom att enleva henne gör sig Gösta åter till kärlekshjälte. Han berusas av äventyret och ”känner poetiska tankar vakna inom sig” (I:215). Elisabet är en förutsättning för hans estetiska rus, musan för hans passionerade inspiration, men inledningsvis knappast något utöver det:

Fröjd fyller hans vilda hjärta vid den ilande farten. Jubelsång är för honom de förföljandes skri. Fröjd fyller hans vilda hjärta, då han känner grefvinnans kropp skaka af skräck, då han hör hennes tänder skallra.

Plötsligt lossnar det grepp af järn, hvarmed han hållit henne. Han ställer sig upp i släden och svänger sin mössa.

”Jag är Gösta Berling,” ropar han, ”herre till tiotusen kyssar och tretton-tusen kärleksbref. Hurra för Gösta Berling! Tag honom den som kan!” (I:216)

Enleveringens äventyr är livskänslans höjdpunkt. Här förenas det apolliniska – iscensättningen av äventyret och hjälterollen – med det diony-

siska – det laglösa, extatiska. En intressant detalj är att Göstas självupptagna roll som erövrare plötsligt upphör när han får syn på Elisabets frusna händer. Han blir då lugn och sätter på henne ett par vantar. Han ser henne plötsligt som människa och då kan hon inte längre fungera som objekt för hans hjältedåd och kärleksdyrkan.

Gösta Berlings estetiska attityd till erotiken har också likheter med ”de umiddelbare erotiske stadier” som Kierkegaard beskriver i *Enten–Eller*.²⁶ I kavaljerslivet finns flera av de särdrag som Kierkegaard beskriver i estetikerns sociala beteende, framför allt en ögonblicksbetonad sensualism, som är oförenlig med djupare engagemang i relationer eller sysselsättning.²⁷ Detta uppmärksammades också av den danska kritikern Nicoline Nobel Sperling. I sin recension av *Gösta Berlings saga* i *Kvinden og Samfundet* 1893 skrev hon att Gösta Berling förkroppsligar det Kierkegaard skrivit om estetiken.²⁸ Enligt Elin Wägner läste Lagerlöf Kierkegaard när hon skrev *Gösta Berlings saga*.²⁹ Nils Åke Sjöstedt menar också att mycket tyder på att hon läst Brandes och Høffdings böcker om Kierkegaard.³⁰ Brandes skriver att Kierkegaard i *Enten–Eller* ”trots sitt försök att intvinga det sedliga lifvet mellan det estetiska och det religiösa, i verkligheten trodde endast på två möjligheter, hedonism eller askes, njutningens eller försakelsens lif; dessa båda lifsformer vuxo för hans blick upp till en sådan makt, att de klämde ihjäl den mellanliggande naturliga och mänskliga formen af tillvaro”.³¹ Det är också dessa extremer som Lagerlöf gestaltar i *Gösta Berlings saga*. Även om hon låter skymta ”den mellanliggande naturliga och mänskliga formen af tillvaro” i upplösningen är det inte detta romanen skildrar, utan det extrema njutningslivet och den fanatiska botgöringen och försakelsen. Høffdings sammanfattning av det omedelbara estetiska stadiet kan även betraktas som en sammanfattning av kavaljerslivet:

Alt gøres til Genstand for Nydelse, men herved maa ikke saa meget tænkes paa umiddelbar, sanselig Nydelse, skønt denne indgaar med, som paa den Vilkaarlighed, med hvilken Alt opfattes og behandles [- - -] Hvad det gælder om, er at forvandle hele Tilværelsen for sig til et Kaleidoskop, som man stadigt ryster for at glæde sig over de forskellige tilfældige Kombinationer, der paa denne Maade vilkaarligt kunne frembringes.

For at dette frie Spil kan staa i Ens Magt, maa man ikke personligt binde sig i noget Livsforhold, ikke slaa saaledes ned paa noget punkt i Tilværelsen, at man bliver holdt fast, saa Fortsættelse og Gentagelse udelukker Frem-

bringelsen af nye kaleidoskopiske Situationer. Man maa holde sig i "fuldkommen Svæven".³²

Høffdings beskrivning av den kalejdoskopiska tillvaron motsvarar den ordning som kavaljerslivet skapar. Kavaljersäventyren kastar om den vardagliga tillvaron och skapar nya, tillfälliga kombinationer och situationer. Kavaljerernas förhållningssätt till livet handlar om att skapa äventyr som avlöser varandra, så att ingen tristess och inga varaktiga relationer uppstår. De håller sig i "fuldkommen Svæven". Høffding skriver vidare att medan det estetiska stadiet upplöser alla verkliga förhållanden i blotta möjligheter, med vilka fantasi och stämning kan driva sitt godtyckliga spel, är verklighet, ansvar och allvar huvudbestämmelser på det etiska stadiet.³³ Äktenskapet framträder som uttrycket för den etiska livsåskådningen.

Man kan alltså säga att det sker en övergång från det estetiska stadiet till det etiska i och med att Gösta Berling tar ansvar för Elisabet och hennes barn när han går med på att gifta sig med henne. Tillfället betonas också i texten som slutet på njutningslivets ansvarslöshet: "Du får bli en sansad man nu, med hustru och barn att sörja för", förmanar prosten honom (II:196). Sätillvida tycks fiktionens slutpunkt snarare vara i det etiska än i det religiösa. Det religiösa, som gestaltas i Elisabets ånger och botgöring, är övergången till det etiska, där det slutligen handlar mer om relationen till medmänniskorna än till Gud.³⁴ Som hjälte rör sig också Gösta Berling från det estetiska livet till det etiska. Hur ser då den förskjutningen ut? I det följande ska jag klargöra den frågan, först genom att lyfta fram kritiken av den estetiska livshållningen som framför allt Elisabet står för och sedan genom att visa hur texten framställer det mellanmänniska *mötet* som spelplats för det etiska.

"Hjältefasoner, hjälteståt!": en kritik av estetiken

Kavaljerernas livshållning möter en avgörande kritik i romanens upplösning. Där ställs upptågen och hjältedåden mot arbetet, individen mot kollektivet, nuet mot framtiden. Kritiken framkommer framför allt i Elisabets tillrättavisning av Gösta i kapitlet "Skogstorpet", som är romanens

näst sista. I förtvivlan över sin delaktighet i Nygårdsflickans självmord och i kapten Lennarts öde har Gösta försvunnit från Ekeby. När han står vid Lennarts kista och begrundar sin synd, kommer Sintram och börjar vandalisera utsmyckningarna. Gösta försöker hindra honom och lovar att göra vad som helst bara han slutar. Sintram kräver då att han skall ta sitt liv. Detta berättar Gösta för Elisabet när han slutligen, bunden och halvgalen, förs tillbaka till henne efter ha irrat omkring i skogarna i två dagar. Elisabet har ingen som helst förståelse för hans uppgörelse med Sintram:

"O," sade hon sorgset, då han slutat, "hvad jag väl känner igen detta! Hjältefasoner, hjälteståt! Alltid färdig att sticka händerna i eldbrasan, Gösta, alltid redo att kasta bort dig själf! Hvad sådant en gång synts mig stort! Hvad jag nu prisar lugn och besinning! Hvad nytta gjorde du den döde med ett sådant löfte? Hvad, om nu Sintram hunnit att stjäla kistan och rifva af den krusfloret? Den hade väl blifvit upplyftad, det hade väl funnits nytt krusflor, nya kransar. – Om du lagt din hand på den gode mannens kista, där inför Sintrams ögon, och svurit att lefva för att hjälpa detta fattiga folk, som han velat fördärfva, det skulle jag nu prisat. [- - -]" (II:266f)

Elisabet har tidigare beundrat Göstas estetiska livshållning. När Henrik Dohna ville tvinga henne att kyssa Göstas hand och be honom om förlåtelse efter enleveringen, sticker han in sina händer i elden. Detta var för Elisabet ett bevis på Göstas storhet och ädelmod. Nu har händerna i brasan blivit en teatralisk gest. Den är ett utanverk liksom dekorationerna på Lennarts kista. Gösta är däremot beredd att kämpa på liv och död om *utsmyckningarna*. Hans pietet yttrar sig i fixering vid det estetiska, vid prålet, dekorationen, gesten.

Men försvaret för skönheten hjälper inte hans samvete. Livsestetiken kommer till korta inför livets etiska problem. Gösta förmår inte följa den levnadsregel som presenteras i "Fru Musica": "en man måste bära allt hvad lifvet bjuder med mod i hjärtat och löje på läpparna, eljes är han ingen man" (II:90). Han kan inte längre uthärda sitt eget hjälteideal. Inom det finns inget sätt att hantera samvetskvalen. Kan han inte leva "med löje på läpparna" måste han dö. Elisabet däremot, har som en man burit "allt hvad lifvet bjuder", men inte med estetens "löje på läpparna", utan med "botgörarens" självrannsakan. Här börjar en revidering av de utgångspunkter som sattes upp för kavaljerstillvaron i romanens inledning. Via Elisabet

låter Anna hälsa till Gösta: ”Vi tro på honom och bedja Gud för honom – men när, när blir han en man?” (II:269). En ”man” är uppenbarligen något annat än en ”kavaljer”.³⁵ De andra kavaljererna har övergivit kavaljersäran och tagit ”denna skam på sig” och börjat arbeta (II:269).

Det är tydligt att två olika ideal här kontrasteras. Det ena har drag både av den sinnliga omedelbarhet som Kierkegaard beskriver och av kombinationen av heroisk självövertvinnelse och livsberusning hos Nietzsche. Det andra är kristet färgat och handlar om plikt och kallelse. Luther förankrade sin kallelselära i vardagslivet, till skillnad från det katolska klosterlivets kallelse som endast gällde ett utvalt fåtal. I vardagslivet skulle varje människa, oberoende av kön och social ställning, sträva efter att tjäna Gud genom att bistå sin medmänniska.³⁶ ”Du skall ej drömma om att vara sänd af Gud, – en hvar tör vara det, förstår du”, förmanar Elisabet Gösta (II:272f). Detta är i enlighet med den lutherska föreställningen om att det goda samhället skapas genom att varje människa på sin plats och i sin ställning tar sitt ansvar för nöden i världen. Om Gösta vill sona sina synder ska han inte dö, utan leva för sin nästa. Som Margareta Brandby-Cöster skriver talar Luther om kallelsen ”som det tvång som hänvisar människan till hennes vardag och till vardagens gärningar”.³⁷ Det är ett sådant synsätt som förmedlas av Elisabets tillrättavisning. Detta att arbeta för nästan återkommer också i sista kapitlet när majorskan berättar om återföreningen med sin mor. Hon får förlåtelse genom att modern tillåter henne att hjälpa till att skumma mjölken.³⁸

Den världsfrånvändhet som exemplifieras av Ebba Dohnas svärmiska längtan efter Gudsriket och Elisabets tidigare botgöring står däremot i motsättning till kallelsen. Båda två blickar upp mot Gud istället för att använda sina krafter i nästens tjänst. Inom den lutherska etiken görs en skillnad mellan *imitatio* och *vocatio* – mellan å ena sidan en strävan att efterlikna Kristi liv som gör människan frånvarande i världen och å andra sidan en kallelsens fordran att vara närvarande i världen och ta ansvar för medmänniskorna.³⁹ I den mån man kan spåra lutherska tankegångar i *Gösta Berlings saga* ligger tyngdpunkten på *vocatio* – kallelsen, ansvaret för nästan. Denna tanke har inte så mycket en religiös funktion som en etisk. ”I Selma Lagerlöfs diktning försvinner ofta Gud ur det direkta synfältet och ersättes som försyn av kärleken hos en kärleksfull natur eller älskande

människor", skriver Gunnel Weidel. Även om det ovan dessa står en Gud, så handlar det mindre om människans förhållande till det himmelska än till det jordiska.⁴⁰ Som en *etik* förtjänar det lutherska att lyftas fram, trots att en luthersk livsförståelse inte är dominerande i romanen.⁴¹

I romanen är också förutsättningen för den etiska medvetenheten och det sociala ansvaret att samhällsstrukturen revolutioneras. Tanken på revolutionen som en nödvändig samhällsförändring finns också hos Carlyle. Hos honom är den en dom över samhället, en renande eld som endast de rättfärdiga kan överleva.⁴² Revolutionen är en prøvosten som avslöjar bedragarna och ger plats åt de riktiga hjältarna. Carlyle har en stark tro på den världslige härskarens – hjältens – gudagivna makt. Ernst Cassirer skriver om hans hjältedyrkan, att den förefaller skriven av "en teolog, som förlorat tron på någon dogmatiskt utformad religion och som därför söker ersätta gudsdyrkan med dyrkan av människor".⁴³ Den carlyleska hjälterollen bygger framför allt på handling: "Dygd, *virtus*, manlighet, hjälteliv [- - -] är först och främst mod och förmåga att handla".⁴⁴

Gösta Berling visar inget av handlingskraft eller vilja till produktivt arbete, när han i trohet mot det estetiska livsidealet söker den romantiska döden i skogen. Han håller på att gå under i revolutionen. Dygden och handlingskraften är det istället Elisabet som står för – hon framstår alltså som den gestalt som uppbär hjältens "manliga" egenskaper. Att hon blir betraktad som en sådan ledargestalt framgår av slutet på "Skogstorpet", där hon för Jan Hök, ägaren till skogstorpet och far till den man som dödat kapten Lennart, på rätta vägar genom sitt goda exempel. Även i "Nygårdsflickan" framstår hon som folkets föredöme. Det är av respekt för henne som bönderna avbryter sin plundring av Ekeby. Kvinnan kommer att uppfylla de manliga dygderna och mannen tvingas till förändring.

Kavaljersårets slut innebär också en maktutväxling mellan könen. Majorskan återkommer till Ekeby och dör till ljudet av stångjärnshammaren, i trygg förvisning om att arbetet återupptagits. Det är emellertid inte det gamla samhällets återuppbyggnad som beskrivs, utan ett nytt samhälles uppståndelse. Patriarkerna har fallit: Broby-prästen är död, Melchior Sinclair har blivit lika undergiven och osjälvständig som förut hans fru och Henrik Dohna har lämnat bygden. Kvar blir kvinnorna – Elisabet och Broby-prästens dotter vakar vid majorskans sjukbädd och "två

goda, rika kvinnor”, Marianne Sinclair och Anna Stjärnhök, ser till att ingen svälter på orten (II:276).⁴⁵

När året går mot sitt slut visar det sig också att kavaljererna brutit sin överenskommelse med Sintram. Djävulskontraktet innebär som tidigare framgått att kavaljererna förbinder sig att uppträda kavaljersmässigt, det vill säga att avstå från allt ”klokt eller nyttigt eller käringaktigt” (I:51). I det sista kapitlet säger Löwenborg till Eberhard att Sintram kommer att dö eftersom han har förlorat vadet. Eberhard menar dock att de gjort en del som inte varit kavaljersmässigt. Som den rationalist han är gör Eberhard en sträng och förnuftsmässig tolkning av kontraktet. Löwenborg diktar istället vidare på det, så att det kavaljersmässiga inte kommer att avgöras av handlingarna själva, utan av det sätt på vilket de utförs: ”Att handla i tanke på egna, småaktiga fördelar var oss förbjudet, men ej att handla så, som kärleken eller äran eller vår eviga salighet fordrade” (II:279). Det kloka, nyttiga och käringaktiga får alltså lov att ingå i kavaljerernas repertoar, om bara *syftet* med dessa handlingar överensstämmer med den heroiska kavaljershållningen.

De estetiska kavaljersdygderna kompletteras här med en etisk dimension. ”Då kavaljererna tar skammen på sig och börjar bygga upp Ekeby för att rädda dess ära och glans visar de sig som sanna heroer”, skriver Vivi Edström. Den uppfattningen delas inte av Lisbeth Stenberg, som menar att omformuleringen av kontraktet är ett sätt för kavaljererna att rädda ansiktet och dölja att ”kavaljersårets förvrängda värden egentligen varit en bild för och en kritik av missförhållanden i en mansvärld, där manskraften oftast maskeras som förförande glans och passion”.⁴⁶ Stenberg uppfattar kontraktets omformulering som att kavaljererna döljer sin skuld, medan Edström menar att de erkänner den. Enligt min mening kan förförelsen och passionen inte ensidigt betraktas som verktyg för ”manskraften” utan leder också, som visades både i kapitel 3 och 5, till frigörelse och nya kunskaper om världen och det egna jaget. Frågan om den erotiska kärlekens plats i det nya samhället ska nu diskuteras i relation till samtidens syn på kärlek och etik.

Från erotik till altruism?

I och med kvinnornas maktövertagande och kavaljerernas erkännande av sin 'käringaktighet' har könspositionerna förändrats. Initiativet till uppbyggnaden av det framtida samhället ligger nu hos kvinnorna. Detta understryks av majorskans försoning med sin mor. "Du kan komma och hjälpa mig", säger modern som står och mjölkar när majorskan kommer hem. "Nu kan du åta dig det här arbetet", säger hon sedan (II:286). Dessa två repliker formulerar det nya idealet: människorna skall arbeta och hjälpa varandra. Då kan de få förlåtelse.⁴⁷ Scenen med majorskan beskriver alltså hur banden mellan kvinnorna återknyts.⁴⁸ En kvinnlig gemenskap upprättas, men erotikens försvinner samtidigt ut ur fokus. Det sker en övergång från den erotiska kärleken till en *altruism* i tidens anda.⁴⁹ Det görs egentligen inget försök till syntes mellan dessa två former av kärlek. Erotiken är frånvarande i upplösningen. "Jag tänker ej på kärlek, blott på arbete", låter Anna Stjärnhök hälsa (II:269). Elisabet har inte blivit lycklig, trots att hon fått den hon älskade. "Jag går här för att vaka däröfver, att ingen glädje skall bosätta sig vid vår härd", säger hon till majorskan (II:284).⁵⁰ Elisabets hållning är djupt pessimistisk och i grunden asocial, eftersom hon är övertygad om att hon i sin syndfullhet bara kan göra skada i livet. Den botgöringens väg hon presenterar är "tårlös och glädjelös" (II:273). Hennes livssyn är alltså vid denna tidpunkt puritansk (det vill säga kalvinistisk snarare än luthersk), inriktad på livet efter detta snarare än det jordiska. Pliktuppfyllelsen ger inget utrymme för glädje – och inte ens för kärlek, tycks det. I Elisabets tidigare uppgörelse med "hjaltefasonerna" kritiserar poeten/hjälten, medan arbetaren/hjälten förespråkas. Det alternativ som hon står för är visserligen moraliskt oklanderligt, men samtidigt livsfientligt. I romanens sista kapitel överges hennes moraliska masochism för en mer livsbejakande hållning, när hon ansluter sig till Göstas hoppfulla framtidsplan.⁵¹

För det är alltså inte Elisabet, utan Gösta, som presenterar visionen av det nya samhället. Han och Elisabet skall bosätta sig i ett litet anspråkslöst torp. Där skall både det vackra och det produktiva ha sin plats – både förgyllda möbler och svarv. Att göra de fattiga glädje skall sedan vara Göstas botgöring. Här görs alltså ett försök till syntes mellan livsglädjen och arbetet. Men det innebär inte en fördömelse av den estetiska livshållningen.

Istället är det en ny estetik som lanseras – en estetik som inte grundar sig på äventyret, utan på vardagen, som inte utesluter kollektivt ansvar, utan förutsätter det. I det sista kapitlet håller Gösta återigen tal till kavaljererna på julnatten, denna gång vid sin makas sida:

Och så talade han till dem, de sorglöse, de mot alla lyckans omkastningar härdade. Än en gång kallade han dem för gamla gudar och riddersmän, som uppstått för att införa glädjen i järnets land och järnets tid. Dock klagade han nu öfver, att den lustgård, där den fjärlingade glädjen svärmar, uppfylles af förstörande larver, och att dess frukter förkrympas.

Väl visste han, att glädjen vore ett godt för jordens barn, och att den måste finnas. Men som en tung gåta låge alltjämt öfver världen spörjsmålet om, hur en man skulle kunna vara både glad och god. Den lättaste sak och dock den svåraste, kallade han detta. Hittills hade de ej kunnat lösa gåtan. Nu ville han tro, att de lärt det, att de alla lärt det under detta glädjens och nödens, lyckans och bedröfvansens år. (II:294)

Detta tal anspelar på det Gösta höll till kavaljererna på den första julnatten, där han formulerar kavaljerernas uppdrag att hålla glädjen vid makt i Värmland (I:43). Deras estetiska verksamhet tjänar syftet att hålla livsglädjen vid liv när arbetet hotar att utsläcka den. Vid kavaljersårets slut är glädjens lustgård angripen av arbetets och ansvarets förtärande larver. Men nu "vill han tro" att det ena inte behöver utesluta det andra – att lusten och ansvaret kan förenas.

Här berör romantexten ett problemkomplex som var högst aktuellt i Lagerlöfs samtid. I många av de moraliska utopier som uppstod vid sekelskiftet tilldelades estetiken en samhällsnyttig uppgift, liksom i *Arts and crafts*-rörelsen. Det var en konstsyn som Ellen Key förespråkade. I *Skönhet för alla* pläderar hon för en konst i samhällets tjänst, som skall vara tillgänglig för alla och som skall kombinera det nyttiga och sköna.⁵² Skönheten skall inte heller vara en lyx utan en plikt, eftersom den inte står i motsättning till samhällsnyttan, utan främjar den. Denna tankegång påminner om den vardagsestetik som introduceras i fiktionen som ett alternativ till äventyrsestetikens vildhet och oansvarighet. Estetiken skulle inte bara vara förenlig med hemmet, i motsats till den som beskrivs i "Lillicronas hem", utan också komma till uttryck i heminredning. Det är också med hjälp av hemmets utformning som Gösta formulerar sin utopi:

"I forna dagar, då jag försökte bli arbetare här på Ekeby, gaf mig majorskan ett eget torp att bo på, och det är ännu mitt. I höst har jag gjort allt i ordning där. Löwenborg har hjälpt mig, och vi hafva kritstrukit taken och klädt väggarna med papper och målat dem. Det inre, lilla rummet kallar Löwenborg för grefvinnans kabinett, och han har sökt i alla bondgårdarna här omkring efter möbler, som kommit dit från herrgårdsauktionerna. Dem har han köpt, så att där inne nu finnas högkarmade länstolar och dragkistor med glänsande beslag. Men i det yttre, stora rummet står unga fruns väfstol och min svarfstol. Husgeråd och allehanda saker finnas där, och där hafva Löwenborg och jag redan suttit många kvällar och talat om, hur unga grefvinnan och jag skola hafva det i torpstugan. (II:287)

Att hemmet och dess inredning på detta sätt får symbolisera det nya samhället är alltså en tanke i tiden. Det är en civiliserad och anspråkslös estetik som beskrivs, men den är heller inte utan skönhet och glans. Det är det bästa från det arbetsamma livet på torpet och det sköna livet i herrgården som kombineras till en ideal "hvardagsskönhet", som Ellen Key beskrev. Konsten får också här en existentiell betydelse, men inte alls den samma som i kavaljerernas nietzscheanskt färgade livshållning. Estetiken har sitt främsta existensberättigande i det faktum att den kan vara samhällsproduktiv. Den nyttiga, civiliserade estetiken har alltså avlöst den vilda och extatiska. Arbetsfördelningen i det nya samhället ser ut att vara könskomplementär: Gösta skall vara snickare och speleman och Elisabet skall bota bygdens sjuka och uppbära den omvårdande samhällsfunktionen. Kvinnan får alltså en ny och viktig position i samhället, även om hennes verksamhetsområde fortfarande är traditionellt kvinnligt. Men den könskomplementära uppdelningen är knappast entydig. Initiativtagare och skapare av det nya, goda hemmet är inte Elisabet, utan Gösta. Den androgyne Löwenborg, kavaljeren med det sminkade ansiktet, ska dessutom bli "piga" i det nya hemmet. Tidigare har det också sagts om Anna att hon är på väg att bli "en andra majorska", det vill säga en kvinna som visserligen är omvårdande, men också maktfullkomlig och fri från traditionell kvinnlighet.

Den estetiska utopi som ligger i Göstas vision av det nya hemmet har också en moralisk innebörd. Utopin innebär att det himmelska paradiset transformeras till jordiska villkor. Ebba Dohnas destruktiva världsfrånvändhet och kristusdyrkan får alltså en motbild i gudsriket på jorden,

där kärleken till Gud skall komma till uttryck i kärleken till medmänniskorna. I enlighet med samtidens religiösa liberalism är det den kristna kärlekstanken som lyfts fram och inte de religiösa dogmerna. I sekelskiftets icke-religiösa moraliska utopier blev kärleken ofta synonym med altruism eller människokärlek. Den moraliska utopin var därför framför allt en kärleksutopi.⁵³ I debatten kom de religiösa utopisterna att stå emot den spencerska utvecklingsutopin. Det som var kontroversiellt med Spencer var att han betonade egoismen som en naturlig förutsättning för altruismen – man kan bara värna om andras välfärd om den egna först är tillgodosedd. Självuppooffringen är alltså av ondo.⁵⁴ Ellen Key anammade denna positiva värdering av egoismen, vilket hårt kritiserades av bland andra Matilda Roos, som anslöt sig till den kristna kärlekstanken:

Egoismen, hämtad ur hedendomen, ur den rika, af lifskraft sjudande antiken, där det var hvarje människas rättighet att kämpa sig till lycka och njutning, altruismen, framsprungen ur kristendomen, som lär oss taga hänsyn äfven till våra bröders rättigheter, se där det ideal, till hvilket människan bör sträfvä, och som några få utvalda redan börjat tillägna sig.⁵⁵

Debatten utspelade sig efter att *Gösta Berlings saga* utkommit, men texten aktualiserar samma motsättning. Roos karaktäristik av egoismen överensstämmer med Lagerlöfs skildring av kavaljerslivet och dess kontrast mot Elisabet Dohnas och kapten Lennarts kristet präglade altruism. Den hedniska livsglädjen är egoistisk och inte förenlig med kristendomens krav på att älska sin nästa. Kritiken av "själfhävdelsen", som Roos menar är Keys omskrivning av egoismen, kan också betraktas som en viktig tanke i romanen, vilket till exempel kommer till uttryck i Elisabets kritik av Göstas "hjältedater".

Även synen på den erotiska kärleken skilde sig mellan Ellen Key och dåtidens liberala kvinnorörelse. Som nämndes i kapitel 5, anslöt sig senare Fredrika Bremer-förbundet till Ibsens och Björnsons ställningstagande för en sedlig jämlikhet mellan könen. Sinnligheten blev då något som hotade moral, lycka och kulturell utveckling.⁵⁶ Lagerlöfs mentor Sophie Adlersparre skrev flera artiklar om det etiska äktenskapsidealet. Detta fordrade att den sinnliga kärleken underordnades äktenskapets andliga och intellektuella sidor. Erotiken fick stå tillbaka för moralen.⁵⁷ Så kan även slutet

på *Gösta Berlings saga* te sig. Kärleken tycks i upplösningen vara synonym med altruismen och sinnligheten nedtonad. Det ligger alltså nära till hands att se upplösningen som en gestaltning av det etiska jämlikhetsidealet, med tanke på Lagerlöfs välkända koppling till detta kvinnopolitiska sammanhang. Men den erotiska kärlekens funktion i romanen som helhet är snarare besläktad med Ellen Keys tänkande. Som jag argumenterade för i det föregående kapitlet är erotiken ett sätt för kvinnorna att upptäcka världen och den egna identiteten. Den måste värderas i kunskapsmässiga termer, för även om den medför lidande leder den också till insikt. I kapitel 3 såg vi dessutom hur den hade en samhällsomstörtande funktion. Kvinnornas erkännande av sina erotiska känslor får dramatiska sociala konsekvenser, men skapar också nya förutsättningar för mannen och kvinnan i samhället.

Både kvinnans rätt att agera ut sina erotiska känslor och den frigörande dimensionen i den erotiska kärleken är alltså betonade i romanen, liksom hos Ellen Key. Claudia Lindén har framhållit att Key ansåg det viktigt att ”bejaka och frigöra kvinnans egen upplevelse av att vara älskande – även till priset av smärta”. Det är viktigt för att kärleken – inklusive dess sinnliga dimension – är av existentiell betydelse för Key. Kärleken som möte med den andre blir i hennes tänkande en särskild gynnad plats för människans utveckling. Genom den kan människan förverkliga sin mänskliga potential.⁵⁸ Den erotiska kärleken är även i *Gösta Berlings saga* en väg till ”en högre grad af mänsklighet” som det heter i kapitlet ”Gamla visor” (II:155). Det är i mötet med Gösta som Annas vrede vaknar över att bli betraktad som en vara på äktenskapsmarknaden, Marianne rycks ur sin ytliga skådespelartillvaro och Elisabet upphör att vara en dockhustru. De är plötsligt i stånd att göra saker som vore otänkbara inom det liv som tidigare utstakats åt dem. Deras av kärleken förvildade hjärtan förvandlar både dem själva och det samhälle som de lever i. De etiska frågor känslorna ger upphov till i *Gösta Berlings saga* handlar till stor del om ”att under eget ansvar bruka sin kärleks frihet”, som Key skriver i *Lifslinjer*.⁵⁹ Det är det ansvaret som plågar Anna Stjärnhök när hon tvingas välja mellan Gösta och Ferdinand. Frågan aktualiseras också i Elisabets ’otrohet’, liksom indirekt i Göstas ansvarslösa bruk av sin kärleks frihet. Den etiska hållning som skrivs fram kommer alltså inte ur sedlighetskonventioner,

utan ur brotten mot morallagarna. Det är snarast där romanens emancipatoriska kraft ligger.

Fantasins jättebin och verklighetens kupa

Jag har nu renodlat några linjer i romanens upplösning som går i dialog med för tiden aktuella sociala och estetiska frågor. Det intressanta med romanens avslutning är emellertid inte dess överensstämmelse med någon specifik idériktning i tiden, utan hur den navigerar mellan flera motsägelsefulla synsätt på en och samma problematik. Den är ett konglomerat av olika, ibland motstridiga, tankegångar. Det finns ett intresse för det nietzscheanska som Lagerlöf har gemensamt med exempelvis Brandes och Ellen Key, men det finns också en kristen moral som hon har gemensam med Sophie Adlersparre och kretsen kring *Dagny*. Samtidigt riskerar man genom att läsa in romanen i detta sammanhang, att alltför ensidigt betona likheterna med de moraliska och sedliga ideal som de borgerliga feministerna stod för.⁶⁰ Som framgått finns det tvärtom beröringspunkter med Ellen Key i gestaltningen av Eros som livskraft. Att denna koppling är relativt oprövad kan delvis bero på Ellen Keys egen syn på Selma Lagerlöf. Hon skriver till exempel att "kärlekens och äktenskapets psykologi och etik har George Eliot – trots sina egna lefnadsöden – lika litet fördjupat som vår än mer geniala Selma Lagerlöf gjort det".⁶¹ I breven till Sophie Elkan förefaller Lagerlöf till viss del uppskattande, men också kritisk och reserverad mot Ellen Key, som hon tycker förföljer henne med sina broschyrer.⁶²

Lisbeth Stenberg läser upplösningens kärleksutopi i enlighet med de tidiga feministernas strävan att formulera ett ideal där kärleken inte sexualiseras, som den gjorde i tidens biologistiska och sexualliberala strömningar. Stenbergs poäng är att det moraliska och sedliga inte skall betraktas som konservativt, utan emancipatoriskt. Att formulera ett vidare kärleksbegrepp grundat på en kristen agape-tanke, är ett sätt att ge en alternativ syn på intima relationer, som inte måste bygga på vare sig äktenskap eller erotik.⁶³ Det är ett viktigt resonemang, inte minst för att det ger utrymme för en kärleksuppfattning som inte är heteronormativ. Visst kan man se slutet som en alternativ, icke-erotisk kärleksutopi, men vad

gör man då med den hyllning till kärlekens makt och erotikens livsberusning som genljudit romanen igenom? Som framhölls i inledningen av detta kapitel, blir synen på slutets status avgörande. Stenbergs läsning förutsätter en *retroaktiv* förståelse av romanen, där slutet kan betraktas som en slutsats. Upplösningen blir det moraliska korrektivet till den tidigare livsberusningen. Den retroaktiva läsningen ger en bestämning av textens mening som reducerar andra möjligheter till förståelse. Därmed går man miste om textens potentialitet. Hela förloppet måste betraktas genom upplösningens moraliska raster. I kapitel 3 argumenterade jag för att en sådan läsning motverkas av textens komposition. En retroaktiv läsning för-tar den dynamik som skapas av de plötsliga omkastningarna och metamorfoserna.

Berättaren låter heller inte Göstas harmoniserande framtidsoptimism bli det sista ordet. Efter hans tal om hur man skall kunna vara både glad och god, följer ett stycke där berättaren blickar tillbaka och tar avsked av fiktionsvärlden. I denna avslutande metakommentar reflekterar berättaren över historien genom att återge en annan historia. Den lille Ruster som varit trumslagare vid den svenska arméns intåg i Tyskland kunde sedan aldrig sluta berätta om detta främmande land. "Människorna där voro höga som kyrktorn, svalorna voro stora som örnar, bina som gäss" (II:295). Bikuporna var däremot som vanliga bikupor. Berättaren konkluderar sedan:

Käre läsare, måste jag ej säga detsamma? Här hafva nu fantasiens jättebin svärmat omkring oss under år och dag, men hur de skola komma in i verklighetens kupa, det få de sannerligen se sig om. (II:296)

Dessa slutord underkänner försöket till syntes. De av fantasin uppförstorade gestalterna kan knappast komma in i verklighetens lilla torp. Fantasin och lusten kan inte så lätt kombineras med arbete och ansvar. Frågan kvarstår alltså om romanen beskriver en reell utveckling från det estetiskt destruktiva till det etiskt produktiva livet. Det finns en möjlighet att läsa romanen så. Upplösningen signalerar ett slut på äventyrsintrigen och en början på en annan typ av roman, som betonar det vardagliga liv som inte rymts i äventyrsromanen.

Men berättarens slutkommentar kan alltså samtidigt förstås som ett

påstående om det omöjliga i att äventyrshjältarna skall rymmas inom vardagsromanens begränsningar. I och med att slutorden går direkt emot Göstas utopiska vision landar romanen inte i en syntes, utan i en oförlöst spänning. Sista ordet blir inte sagt.

Det etiska mötet

Man kan alltså sätta ett frågetecken vid upplösningens moraliska budskap. Däremot finns en etisk orientering i romanen, men den står snarare att finna i ett särskilt slags berättande. Det har att göra med de aspekter som redan berörts: omkastningarna ger bilder av människan i hennes krismoment och omvändelser, berättarens inlevelsefulla hållning och framställningen i indirekt tal konfronterar oss med karaktärernas etiska dilemma, bruket av kända intertexter förser läsaren med exempel och motbilder. Detta bildar tillsammans en läsarorienterad framställning, som skapar mötesplatser mellan berättaren och karaktärerna, men också mellan läsaren och fiktionsvärlden.

Som framhölls i kapitel 3 medför omkastningarna att karaktärerna konfronteras med varandra och sig själva. *Mötet* får ofta en avgörande funktion. Det sista kapitlets scen med majorskan på dödsbädden återkallar det första mötet mellan majorskan och Gösta. Det är då hon för att rädda Gösta tillbaka till livet berättar om sitt eget livsöde. ”När majorskan utlämnar hemligheterna och smärtpunkterna i sitt liv för Gösta Berling gör hon sig till hans like i sorg och skuld”, skriver Vivi Edström.⁶⁴ I romantexten understryker också berättaren att hon sätter sig i hans ställe: ”Se, se denna mäktiga fru, hon gjorde sig till hans like i synd, hans syster i förtappelse för att ge honom mod att leva” (I:27). Hur går då detta till? För att förhindra självmordet *berättar* majorskan Göstas livshistoria för honom och sedan *berättar* hon sin egen. Eller snarare berättar hon om hur de båda dött: Gösta har dränkt sig i brännvin och hon själv har kvävt sig i hat. Hon betonar alltså likheten i deras livsöden. Medan hon berättar sitter hon bortvänd framför elden och ser inte på honom. Gösta blir rörd, men inte övertygad. Men när Margareta Celsings ansikte blir synligt för honom, förmår han inte vända henne ryggen och gå iväg. Hon försöker inte längre tala honom tillrätta, utan ser på honom med ögon

som "lyste af förbarmande, medlidsam kärlek" (I:28). Plötsligt handlar det inte längre om att de är likar i synd, istället konfronteras han med ett ansikte som är olikt hans eget – den oskuldsfulla Margareta Celsings. Majorskan klär av sig Margareta Samzelius ansikte och blottar sig, visar sin svaghet istället för sin myndighet.⁶⁵ Emmanuel Levinas använder ansiktet som en metafor i beskrivningen av förhållandet till den andre. Den etiska relationen uppstår ur det radikala krav som mötet med den andres ansikte innebär. Ansiktets nakenhet, dess svaghet och sårbarhet, utgör en etisk appell som jaget manas att svara på. Inte genom identifikation, utan genom ett erkännande av skillnaden.⁶⁶ Även i mötet mellan Gösta och Majorskan används ansiktet som en metafor för den etiska relationen. Majorskans argument biter inte på Gösta, men när han på väg ut ur rummet vänder sig om och ser Margareta Celsings ansikte, fångas han och tvingas till ansvar. Den döde Gösta föds genom detta möte, som Henrik Wivel skriver.⁶⁷

Ytterligare ett möte av det här slaget inträffar längre fram i romanen. I kapitlet "Torkan" blir Broby-prästen föremål för folkets vrede. Hans girighet och brist på andlig ledning får skulden för den missväxt och svält som drabbat bygden. Varenda en som går förbi lägger därför en intorkad gren i en stor hög vid vägen till prästgården. Denna "skamhög" växer för varje dag och snart får prästen veta att det är han som anses vara olyckans upphov. De torra pinnarna blir symbolen för prästens snålhet och för folkets förakt för honom. Han själv blir alltmer övertygad om sanningen i skamhögens vittnesmål och grips av samvetsqual och självförakt. Slutligen sitter han vid högen och vaktar hela dagarna. Så finner Gösta Berling honom, förfallen och närmast debil där han sitter och plockar med pinnarna. Han sätter sig ned bredvid prästen och börjar tala med honom. I samtalet utgår Gösta från deras gemensamma erfarenhet av fattigdomen i de norra församlingarna, av omöjligheten att förändra något när alla svälter. Gösta följer här majorskans exempel: han *berättar* Broby-prästen för honom.

"Prästen däruppe tänker," säger Gösta eftersinnande, "att han vill bli en rik man, en övermåttan rik man. Ingen fattig kan bekämpa det onda. Och så börjar han samla."

”Om han inte samlade, skulle han dricka,” svarar den gamle, ”han ser så mycket elände.”

”Eller bli slö och lat och förlora all kraft. Det är farligt att komma dit upp för den, som ej är född där.”

”Han måste göra sig hård för att samla. Han låtsar det först; sedan blir det en vana.”

”Han måste vara hård både mot sig själv och andra,” fortsätter Gösta; ”det är svårt att samla. Han måste tåla hat och förakt, han måste frysa och svältas och förhärda sitt hjärta: det är nästan, som om han glömde, hvarför han började spara.”

Broby-prästen såg skyggt på honom. Han undrade, om Gösta satt där och gjorde narr af honom. Men Gösta var bara ifver och allvar. Det var, som om han talade sin egen sak.

”Det har gått så med mig, säger den gamle stilla.” (II:181f)

Först när prästen lyfter blicken från skamhögen och ser på Gösta kan han erkänna sin skuld. Förutsättningen för det är att Gösta gör Broby-prästens livssituation till sin. Genom att leva med i Broby-prästens öde och tala ur hans situation, förlöser Gösta prästens självinsikt. I hans berättande blir Broby-prästen blottad både inför sig själv och den andre. I denna passage är ansiktsmetaforen inte lika stark, men samtalet får prästen att se upp och möta Göstas blick:

Gösta träder tätt intill honom och ser honom skarpt in i ögonen. ”Bed Gud om regn,” säger han. ”Pastorn ska predika nästa söndag. Bed då Gud om regn!” (II:184)

I närvaron av Göstas på samma gång uppfordrande och bedjande blick måste Broby-prästen ta sitt etiska ansvar. Liksom i scenen med majorskan är dialogen viktig, men åsynen av den andre förpliktigar mer än orden. Mötet med den andres ansikte blir en vändpunkt både i mötet mellan Gösta och majorskan och senare mellan Gösta och Broby-prästen. Prästen förvandlas genom Göstas blick från en karikatyr till en mänsklig gestalt. Gösta upptäcker och avtäcker hans mänskliga ansikte. Hans mänskliggörande är inte psykologiskt motiverat. Det följer inte någon logisk utveckling utan framträder istället plötsligt i ett ömsesidigt berättande. Förvandlingen är däremot *etiskt* motiverad. Genom Göstas möte med Broby-prästen och deltagandet i dennes livsberättelse ger han honom ett annat

ansikte. Motbilden till detta möte finns i behandlingen av romanens andra predikant – kapten Lennart. Gösta undviker att möta honom ansikte mot ansikte genom att göra honom till en karikatyr. Att han senare är i stånd att befria Broby-prästen från hans vrångbild, visar på en förändring i Göstas förhållningssätt. Medan han tidigare använde sina medmänniskor *estetiskt* som medspelare i livets teater, förmår han nu ta ett *etiskt* ansvar för den andre.

Dessutom intar majorskan och Gösta en hållning som liknar romanens berättare. Majorskan använder direkt tilltal och retoriska frågor för att engagera den av dödslängtan gripne Gösta – alltså ett utpräglat *lyssnarori*-enterat berättande. Göstas inlevelsefulla repliker i det andra mötet fyller samma funktion som fritt indirekt tal: hans diskurs glider över i Broby-prästens egen. Han ställer inte Broby-prästen till svars, utan svarar för honom. Som vi såg i kapitel 4 undviker också berättarinstansen att ställa gestalterna till svars, utan gör sig istället till en deltagande i varje individs personliga sanning. Både läsaren och fiktionsgestalterna engageras via appeller och utrop. Här ser vi alltså en överensstämmelse mellan berättarens (etiska) sätt att förhålla sig till *läsaren* och dessa karaktärs sätt att förhålla sig till sin *lyssnare*.

Med utgångspunkt i Levinas båda begrepp *Le Dit* och *Le Dire*, det sagda och sägandet, utvecklar Adam Zachary Newton sin syn på berättandet och läsningen som en intersubjektiv relation. Det sagda svarar mot textens tema och innehåll. Eller med Anders Tyrbergs mer fylliga förklaring: ”Det sagda inbegriper påståenden om världen, sanningen, varat, den personliga identiteten, dvs. sådant som kan vara föremål för filosofisk dispyt, verifikation eller falsifikation.”⁶⁸ Sägandet däremot, handlar inte om *vad* som sägs utan om dessa yttrandens förutsättningar, om hur man som talare/berättare eller lyssnare/läsare är utsatt för eller utsätter sig för den andre. Sägandet får hos Newton innebörden av berättandets utväxling mellan berättare, lyssnare och vittnen, i fiktionsvärlden och utanför den, samt av det ansvar och anspråk som följer av detta.⁶⁹ Han argumenterar alltså för att ett berättande som bygger på tilltal, svar och ansvarighet i förlängningen är parallellt med den etiska relation som Levinas beskriver.

Hur denna etiska utväxling ser ut mellan majorskan och Gösta och mel-

lan Gösta och Broby-prästen har redan beskrivits. Men samtidigt som dessa möten gestaltas, engageras också läsaren i en relation till det jag som exponeras i texten. I båda fallen sker en återupprättelse av människan – av den oskuldssfulla Margareta Celsing och av prästen som från början samlat av godhet, inte av snålhet. Som läsare kan man antingen gå med på majorskans och prästens metamorfoser och se deras andra ansikten – eller inte. Men oavsett vilken läsart som intas, undviks en avslutad bild av karaktären. Det som är ”sagt” om gestalten motsägs av ”sägandet”, tillblivelseprocessen i mötet med den andre. Metamorfoserna kräver ett svar av läsaren, en medförfattande verksamhet eftersom det inte bara är fiktionsgestalterna som måste ompröva sin identitet och sin livshistoria. Även läsaren måste delta i denna omprövning. Bilden av den enskilda individen som efter hand lagts fast i fiktionen destabiliseras av oväntade händelser – omkastningar – men också av sägandets exponering inför den andre. Där kan en annan bild av jaget framträda, bryta upp och osäkra den tidigare givna. Just detta *avklädande* inför nästan är ett viktigt moment i sägandet. Det är också den specifika betydelsen av nästan som någon ojämförlig, unik och utvald. Det är i det ärliga och skyddslösa blottandet av sig själv, som också innebär att man utsätter sig för risken att bli sårad, man kan träda in i en etisk relation till den andre.⁷⁰

En komplikation med Newtons narratologiska vidareföring av Levinas etiska tänkande ligger i hans kända misstänksamhet mot den estetiska representationen. Den kan aldrig kännetecknas av den *närvaro* som den etiska relationen kräver.⁷¹ Men som Richard Kearney framhållit, menar ändå Levinas att texten i större eller mindre utsträckning kan bana väg fram till den andre.⁷² En etisk poetik stannar inte vid det sagdas *representation* av människan, utan ger utrymme för sägandets *framträdande* av den andre. Den är inriktad på samtalet mellan människor och på möjligheten av att tala till den osedda och lyssna till den ohörda nästan.⁷³ Varför är det så viktigt för majorskan att hindra den försupne prästen från att begå självmord? Och varför fördöms inte den girige Broby-prästen av Gösta? Det är för att Gösta inför majorskans ögon upphör att vara en försupen tiggare, liksom han själv senare ser förbi skamhögen och in i den andre prästens ansikte. Den andre upphör att vara identisk med sina epitet och beskrivningar och blir istället den ojämförlige andre. Den ansvarighet som

gestaltas i mötet mellan människorna i fiktionen, har sin andra sida i ett *läsandets* ansvar.

I detta kapitel har jag diskuterat förhållandet mellan estetik och etik, dels som ett problem i fiktionen, dels som en fråga om berättandets utformning. Jag beskrev först hur den estetiska livshållningen kommer till uttryck och hur den i romanens upplösning möter kritik. En religiöst betonad pliktmoral sätts istället fram, men överges också den i det sista kapitlets ljusa framtidsdröm, grundad på förhoppningen att "en man ska kunna vara både glad och god". Den erotiska kärleken tycks här ersättas av människokärleken, vilket diskuterades i ett idéhistoriskt perspektiv. Min invändning mot en läsning av romanens upplösning som en entydig moralisk slutsats grundar sig dels på berättarens avslutande metakommentar, dels på att en sådan syn på texten strider mot dess mötes- och tilltalskaraktär. Levinas ansiktsmetafor och hans föreställning om det sagda och sägandet kan bidra till förståelsen av den etiska dimensionen i de möten som romanen skildrar. Dessa möten är också vända ut mot läsaren, som engageras i en medförfattande verksamhet. Däri ligger romanens utopiska dimension, inte i ett budskap som separeras från berättandet.

Avslutning

En annan värdefull egenskap äger förf. och det är en som jag skulle vilja kalla *moraliskt ädelmod*, d.v.s. gåfvan att förstå människor och förlåta dem, utan att ha fällt någon dom om hvilka, som skola stå på högra eller vänstra sidan. Detta är en äkta skaldeegenskap, hvilken ägdes i hög grad af t.ex. Göthe, men i dessa moraliserandets dagar råkat i vanrykte.

Så skriver Fröding i sin recension av *Gösta Berlings saga* 1891.¹ En liknande karaktäristik läser jag drygt 110 år senare i en recension av en nytgiven roman av Birgitta Trotzig.² I romanen *Sveket* får Trotzig läsaren att förstå den fader vars svek mot dottern inte kommer ur ondska utan ur en alltför våldsamt kärlek. Läsaren blir medskyldig, eftersom det är förövarens ögon vi ser igenom, hans situation som texten talar ur. Recensenten associerar till *Kejsaren av Portugallien* där en likaså problematisk fadersroll skildras, men det är inte likheten mellan Lagerlöf och Trotzig som understryks, utan skillnaden. Slutsatsen är att Birgitta Trotzig går djupare än Lagerlöf som alltid försöker återställa den goda världen på slutet. Det blir enkelt som i sagan. Det ”moraliska ädelmodet”, som enligt Fröding är allt annat än moraliserande, har blivit just moralism.

Här har vi två kritikers sätt att berätta om Lagerlöfs konstnärliga egenart. Fröding betonar det icke-moraliserande outsider-perspektiv som också präglade hans egen diktning. I recensionen från 2002 ges istället bilden av en författare som väjer för det oroande och mörka och istället låter allting falla på plats i en idyll. Det som kommer till uttryck i det senare fallet är en doxa – en bestämd uppfattning om Lagerlöfs berättande, som vårdslöst eller obetänksamt traderats i såväl handböcker som kritik, och till slut blivit en allmän mening. En annan doxa om Lagerlöfs författarskap är att det inte är särskilt modernt, utan som vi såg i inledningen, snarare tidlöst eller till och med ålderdomligt. Hennes prosaproduktion är samti-

da med modernismens framväxt, men ack så fjärran från den. Den svenska nittitalismens förhållande till den framväxande modernismen i Europa återstår att undersöka. Men mycket talar för att man kan betrakta *Gösta Berlings saga* som ett genombrott i modernistisk riktning – den uppbrutna kompositionen, de växlande synvinklarna, de epistemologiska frågeställningarna. Att kopplingen till modernismen tidigare förefallit så avlägsen beror kanske just på den tro på det goda som man uppfattar som Lagerlöfs kännemärke. En sådan författare tillhör en annan tid än den moderna, där världen inte kan ordnas i så enkla moraliska mönster.

Den här avhandlingen handlar inte i första hand om hur *Gösta Berlings saga* lästs. Men de spridda uppfattningarna om Lagerlöfs författarskap i allmänhet och *Gösta Berlings saga* i synnerhet har varit ett incitament för att frigöra romanens betydelsemöjligheter. Anders Palm beskriver med hjälp av sitt nybildade begrepp *arteakt* textens dynamiska identitet. Till skillnad från *artefakten*, det vill säga texten som objekt, är *arteakt* texten i blivande – ett blivande som alltid är beroende av en *läsning*, en tolkningsaktivitet.³ I en hermeneutisk fenomenologisk tradition skriver Palm: ”Diktverket har inte någon mening som man söker och finner, utan meningsmöjligheter att förverkliga”.⁴ Att utforska denna meningspotentialitet har varit avhandlingens huvuduppgift. I det arbetet har Bachtin varit av betydelse, som kraftfull talesman för den oavslutade dialogen och för en romanteori som inte strävar efter att avtäckas en slutgiltig sanning.

Det kan finnas många skäl till att läsa om en roman som redan blivit föremål för många forskares uppmärksamhet. Mitt syfte har alltså inte i första hand varit att revidera en felaktig bild, utan att visa dels hur texten talar *om* etik och estetik, men också hur den talar *till* läsaren. Enligt Levinas finns det ingen metod för att etiskt närma sig en text, det handlar snarare om ett betraktelsesätt. Uppgiften är att avbryta det sagda, den etablerade sanningen, genom att exponera sägandet.⁵ Det handlar alltså inte om att ge ett motbud till den förhärskande uppfattningen om texten, utan om att flytta uppmärksamheten från vad som *sägs* till detta sägandes förutsättningar: till frågan vad texten *gör* med mig, vilka anspråk den reser och vad den kräver av mig.⁶ Liksom i Palms betoning av *arteakten*, är det alltså fråga om texten som en tillblivelseprocess i mötet med den andre – läsaren.

Föresatsen har alltså inte varit att *ersätta* en gammal förståelse av *Gösta Berlings saga* med en ny, utan att *avbryta* den genom att tillföra en potentiell mening och därmed sätta doxan i rörelse. En utgångspunkt har varit att belysa romanens förhållande till moderniteten. Vad händer om man följer den riktning som de senare årens forskning allt tydligare pekat ut och undersöker hur romanen förhåller sig till sekelskiftets modernitet? Ett svar på den frågan är att sambandet med tidens estetiska och filosofiska strömningar blir tydligare. Som kvinnlig debutant 1891 var Selma Lagerlöf en anomali, men *Gösta Berlings saga* är det inte. Den är ett normbrott, men ett normbrott som låg i tiden. Ett annat resultat visade sig vara att romanen knappast låter sig läsas som en sedelärande berättelse. Den skildrar snarare ett sökande efter det goda som uppkommer ur tvivlet på vad som egentligen är ont och gott. Moralens sönderfall är alltså förutsättningen för den *etiska* prövning människorna får möjlighet till, eller tvingas till, när de gamla plikterna och normerna inte längre är giltiga. Den *förvildning* som omfattar hela samhället – naturen, samhällsordningen, människornas hjärtan – är något annat än ett tillfälligt kaos som snart återställs. Livskänslans frambrytande manifesteras särskilt i den erotiska erfarenheten. Eros är både livsfarlig och livgivande och ställer i synnerhet de kvinnliga gestalterna både inför etiska val och kunskapsmässiga erövringar. I förlängningen bidrar deras bejakelse av kärlekens frihet till att förändra deras status som medborgare.

Tidigare har man på ett tematiskt plan framhållit vad man sett som romanens moraliska budskap, medan dess estetiska tematik – hur livet och kärleken kan förvandlas till konst – inte i lika hög grad beaktats. Den narrativa utformningen har också utretts noga, men den etiska aspekten av berättandet har däremot inte uppmärksamrats. Det är alltså detta jag har velat lyfta fram: livets estetik och berättandets etik. Som Adam Zachary Newton skriver: en text kan inbjuda till en moralisk parafrasering, men det är inte detsamma som att utforska de etiska implikationer som kommer av textens intersubjektiva dynamik.⁷ Det Fröding beskriver i sin recension är ett *perspektiv*, en särskild varseblivning av världen som möjliggörs genom delaktighet i de livsöden som skildras, både från berättarens sida och från läsarens. Det han kallar ”moraliskt ädelmod” skulle jag beskriva som ett etiskt berättande. Berättaren vänder sig till de enskilda karaktä-

rerna som till sin nästa och kräver att läsaren skall göra detsamma. När Lars Ahlin som debutant ville beskriva sin position som författare använde han några ord ur en psalm av J. O. Wallin: "Skynda dig, likasom för att rädda dem, och bed för dem med sådan ifwer, som hade du sjelf blifwit fattad af Guds wredes hand". Utifrån förbedjarens ställning kan författaren identifiera och solidarisera sig med sitt objekt och gestalta det som om det var han själv och inte objektet som fattats "af Guds wredes hand".⁸ Det gör också Lagerlöf via sin berättare som lider, våndas och hoppas med sina "objekt". *Gösta Berlings saga* är en roman som i ovanligt hög grad sam-talar både med fiktionens individer och med läsaren. En tänkbar förklaring till romanens dragningskraft, eller "verkningskraft" för att tala med Birgitta Holm, är kanske just den medskapande roll som detta berättande fordrar av läsaren.⁹ Det är också det som gör *Gösta Berlings saga* så utmanande att läsa idag.

Summary

Hearts Run Wild: The Aesthetics of Life and the Ethics of Narration in Selma Lagerlöf's *Gösta Berlings saga*

On its publication, in 1891, Selma Lagerlöf's first novel, *Gösta Berlings saga* (*The Story of Gösta Berling*), attracted considerable attention. Some critics hailed it as the work of an innovator, others listed it as a failure. This polarization of opinion persisted for a long time: on the one hand, naïve and old-fashioned, on the other, epoch-making and modern; praised for its originality and censured for its artificiality. The present study is entirely devoted to *Gösta Berlings saga*, a delimitation justified both by the book's uncertain standing among its first generation of readers and among writers of literary history. The fact that it has been regarded either as a deviation from the norm or as truly original calls for an exploration of its relation to the philosophic and aesthetic currents of its time. Moreover, the dispute among historiographers over its status as a work of art adds interest to a discussion of the relation between *text* and *reading*. On the assumption that narrating as well as reading are acts with ethical implications, the study aims at clarifying the ethical demands made by the text and the presuppositions it is based on as well as deciding its method of reader involvement. The relation between ethics and aesthetics in terms of a conflict between rivalling attitudes to life on the fictional level is similarly examined. Consequently, what the text has to say *about* ethics and how it speaks *to* the reader is given equal weight.

Gösta Berlings saga is a story of a social revolution triggered by "the cavaliers", a freethinking group of aesthetes and anti-bourgeois heroes. Under their leadership a whole region runs wild. During the year of Cavalier rule can be witnessed: the denial of God, marriages broken up, patriarchs tumbling. Aestheticism and a cult of feeling take the place of the public good and social responsibility. Social hierarchies break up under the anarchy of pleasure. A common surge of vitality finds its most ready expression in

erotic love, a power at once fatal and life-giving, which confronts especially the female characters with ethical choices but also prepares them for conquests of new knowledge. In the long perspective, welcoming the freedom of love helps to raise their social status. In this way, the novel enacts the rupture between the old and the new society as well as signalling the breach between old and new literary forms. In spite of its being set in the 1820s, *Gösta Berlings saga* has many points of contact with the wave of modernity experienced in the 1890s and with the new aesthetics associated with that decade. The 'revaluation of all values' enacted during "the year of the Cavaliers" reflects the loss of or revolt against traditional institutions and authorities in modernity. This observation lends force to the formulation of the first of two main questions: What views of reality and what existential conditions are the consequences of the loss of value in modernity, according to the novel? A second question brings the novel's aesthetic design into focus: How does the author communicate with the reader through her choice of composition, narrator, style, and intertextuality? In earlier studies, the thematic emphasis has been placed on what was understood as the novel's moral message. Its aesthetic theme – the transformation of life and love into art – has not been allowed the same weight. The narrative structure has been thoroughly investigated, but the ethical aspect of the narrative process has not been given due attention. These aspects are precisely what the present study aims at highlighting: the aesthetics of life and the ethics of narration.

Both questions are further outlined in chapter 1, "The novel: aesthetics and ethics", where the theoretical framework and the methods used are presented. Mikhail Bakhtin's theory of the novel, more especially his concept of polyphony, is used here in order to home in to the ethics of narration. The ethical perspective involves continuous attention being paid to the relation and contact between narrator, characters, and reader. The reference to Bakhtin is also useful in the attempt to elucidate the philosophical and existential potential of the text. In this connection, reference is also made to Martha Nussbaum, who argues that love is a vital phenomenon involving ethics, cognition, emotion, and intellect. Accordingly, love should not be reduced to a literary theme, but rather regarded as an experience of high philosophical relevance and a fruitful starting-point

for an ethical reading of literature. Conversely, Nussbaum vindicates the philosophical value of the novel on the grounds that, unlike conventional discourse, it not only engages the intellect but also the emotions and the imagination.

Chapter 2, "A different kind of story-telling", examines various ways in which *Gösta Berlings saga* enters into dialogue with its own time. By departing from everyday realism, Lagerlöf failed to meet the expectations placed upon a contemporary woman writer, while, at the same time, she gained credit for her childlike imagination, a quality also associated with femininity. Another breach of gendered expectations resulted from her novel's being well aligned with the aesthetic programme of the Swedish "Nineties", which had been launched against the dominant women fiction writers of the preceding decade. In it, hedonism took the place of moralism, while poetic diction, imagination, and exoticism ousted the close rendering of everyday scenes. By a comparison of Verner von Heidenstam's and Oscar Levertin's literary pamphlets as well as Heidenstam's novel *Hans Alienus* (1892) with *Gösta Berlings saga*, Lagerlöf can be shown to depart from female conventions and take up her position in the midst of the masculine avant-garde. As in the work of many literary men of her generation, there is an imprint of Nietzschean ideas in her view of art and in her emphasis on the joy of living, in sharp contrast to *fin-de-siècle* decadence and gloom.

Chapter 3, "The wild chase of adventures", demonstrates the episodic composition of the novel and the world picture it expresses. The narrative structure, which is characterized by dramatic reversals, corresponds to the insecure living conditions in the fictional world. As a recurrent device, the reversal generates social mobility, in turn creating disorder in the traditional society and causing breaks in the expectations of plot development. What is being called in question are in many cases masculine authority and the institutions associated with nineteenth century middle-class life: matrimony, paternal power, the family. Regarded as a regional history, the composition supports the revolutionary concept of the novel. The reversals also transport a number of the fictional characters into existential borderline situations. These vicissitudes of life involve a test of character, often leading up to a reassessment of the individual. A story

headed for confrontation, that is, forcing its fictional characters either to confront themselves or other people, presents an earnest call for ethical reflection, in which the reader is invited to share. This kind of concentration on human crises and conversions runs counter to all realistic ideas of causality and may, in consequence, be understood as a step in the direction of literary modernism. Moreover, the composition has a communicative function, for – through its blanks – the text is thrown open to the reader. In the absence of unity or coherence, the reader is free to fill the gaps between episodes with meaning.

Chapter 4, "The simulated fairy-tale", deals with narratorial voice, rhetoric, and repertoire. Through a combination of oral and written conventions, a tension is set up between a mode of writing associated with tradition and femininity, on the one hand, and a modern, very conscious narrative technique, on the other. The rhetoric of orality, the dramatization of the voice, and the intermittent use of the narrator as a fictional persona are ways of handling literary conventions and gendered expectations. The fairy-tale is used both for its style and for its angle on the fictional world that conjures up the collective bonds and the stable values lost in the modern world. In preambles and often in concluding reflections, all kept in the first person, the narrator emerges, in all but physical form, to a reader treated as her listener. This presence may suddenly change into the aloofness of writing, for instance when the expected resolution of an episode fails to materialize. Oral conventions like these are also in sharp contrast to a purely literate narratology, which gives the reader access to the inner world of the characters. When the narrator looks through the eyes of a character the reader is equally invited to do so. In *Gösta Berlings saga*, the narrator's empathy and understanding of her characters form a method of avoiding reification. The use of free indirect speech makes it possible to overhear the voice of 'the Other'. For with the rendering of the other person's words we are invited actively to relate to the utterance, to listen in to the other voice which comes across by way of the narrator's voice. The use of internal focalisation and free indirect speech consequently form links essential to ethical narration.

Chapter 5, "The shortcomings of reason and the wisdom of the heart", discusses two intertexts, both canonized by Lagerlöf's age, Goethe's *Faust*

and Mme de Staël's *Corinne*, for the part they play inside the polyphony of *Gösta Berlings saga*. They both vividly present certain narrative conventions and master plots that the novel either sets out from or actively misreads. What is more, it carries on the debate about the positions of men and women in modernity, in terms of the scope for freedom, knowledge, and individual needs. *Gösta Berlings saga* describes modernity in a perspective that differs from that given by male criteria. One instance of this is that man no longer stands for civilization but rather for a return to savagery. Besides, the project of individual freedom equally concerns men and women. Like Gretchen, the main characters of the female sex are restricted by the small world they were born into, but like Corinne, they break away from it. But whereas, both for Gretchen and Corinne, erotic love proves a threat to their lives, it instead kindles a vital spark in the heroines of *Gösta Berlings saga* and spurs them on to a more complete life. The thirst for knowledge, a central theme in *Faust*, is also awakened through love in Lagerlöf's novel. The rationalistic outlook on life, prevalent in modernity, is called in question when confronted by the wisdom of the heart, based as it is on emotion and experience rather than reason. The breaking away from the community of church and family, already sketched in the introduction to Gösta's and the major's wife's life stories, brings ethical questions into focus. When man is no longer subject to religious or social laws he must decide for himself what is right and what is wrong.

"To be both happy and kind" is the heading of chapter 6 as well as a quotation summing up the problem orchestrated in the conclusion of the novel. Thematically, an opposition persists between an aesthetic attitude to life, relatable both to Nietzsche and Kierkegaard, and an ethical attitude, spiritually allied to Lutheranism and moral Utopian ideas of the concluding nineteenth century. An ethic of duty tinged with religion is presented as an alternative of hedonistic pleasure-seeking but abandoned for a brighter dream of the future ushered in by the final chapter. Its foundation is the hope that "a man must be able to be both happy and kind". In this proclamation, erotic love seems to have been replaced by human kindness, an interpretation discussed in the light of the history of ideas. There are, however, objections to be raised to a reading of the novel which

makes its resolution synonymous with its moral lesson. One such is the narrator's own concluding metacomment; another a reminder that the view of the text underlying the moralist assumption goes against the grain of the novel's distinctive mode of address and practised method of dialogue. Emmanuel Levinas claims that the human encounter face to face is a viable metaphor for the ethical relation. By the same token, his concepts "the said" and "the saying" can be regarded as a contribution towards an understanding of the encounters rendered by the novel. These encounters also face outwards, that is, are also addressed to the reader, who is free to engage in active co-authorship. It is on this level that the Utopian dimension of Lagerlöf's novel is to be looked for, not in a message separated from the process of narration.

Translation: S. A. Bergmann

Noter

Inledning

- 1 Oscar Levertin, "Selma Lagerlöf", *Svenska gestalter* [1903], *Samlade skrifter*, band 9, Stockholm 1919, s. 253.
- 2 Brev från Oscar Levertin till Verner von Heidenstam, 13/3 1891, citerat från Werner Söderhjelm, *Oscar Levertin En minnesteckning*, del 1, Stockholm 1914, s. 307.
- 3 Helena Nyblom, recension av *Ur Gösta Berlings saga*, *Svensk Tidskrift* 1891, s. 42.
- 4 Sven Delblanc, "Den stora berätterskan Selma Lagerlöf", *Den Svenska Litteraturen*, band II *Genombrottstiden*, red. Lars Lönnroth och Sven Delblanc, Stockholm 1999, s. 395. I denna nya utgåva finns en motvikt till Delblancs kontroversiella karaktäristik i en notis med rubriken "Sagotant eller litterär nydanare?", skriven av Birgitta Steene (ibid. s. 396–397).
- 5 Henrik Wivel lyfter också fram dessa citat från Levertin och Delblanc, men menar att i princip har ingenting skett på de 80 år som skiljer omdömena åt – de uttrycker enligt honom samma sak (Henrik Wivel, *Selma Lagerlöf og biografien*, Köpenhamn 1991, s. 29).
- 6 Levertin, "Selma Lagerlöf", s. 257. "Avantgardism" används här i betydelsen fri experimenterande estetik, som genom att placera sig i opposition till rådande konventioner kan betraktas som estetisk förtrupp. Se Matei Calinescu, *Modernismens fem ansikten. Modernism, avantgarde, dekadens, kitsch, postmodernism* [1987], övers. Dan Shafran och Åke Nylander, Ludvika 2000, s. 91f, 111f.
- 7 Selma Lagerlöf, *En saga om en saga och andra sagor*, Stockholm 1908, s. 21.
- 8 Citerat efter Helge Gullberg, *Stil- och manuskriptstudier till Gösta Berlings saga*, Göteborg 1948, s. 2f.
- 9 Jag kommer här att göra några enstaka nedslag i receptionen både av presentupplagan, det vill säga Lagerlöfs vinnande tävlingsbidrag som publicerades som bilaga till *Idun*, och det fullständiga verket. Mer omfattande inventeringar har företagits av Nils Afzelius, "Selma Lagerlöf och den första kritiken", *Svenska Dagbladet* 1928-11-11; Bengt Ek, *Selma Lagerlöf efter Gösta Berlings saga. En studie över genombrottsåren 1891–1897*, [diss.] Stockholm 1951, s. 7–19; Birgitta Johansson, "Kritikens sagoberätterska. En receptionsstudie av Selma Lagerlöfs 90-talsverk", *Om Lagerlöf*, red. Tomas Forser, Meddelande nr 23, Litteraturvetenskapliga institutionen, Göteborgs universitet, Göteborg 1998, s. 123–174; Lars Wolf, *Att möta sina domare. Selma Lagerlöfs väg till Gösta Berlings saga och bokens mottagande*, Meddelande från avdelningen för litteratursociologi vid Litteraturvetenskapliga institutionen, Uppsala universitet, vol. 34:1, Uppsala 2000; Lisbeth Stenberg, *En genialisk lek. Kritik och överskridande i Selma Lagerlöfs tidiga författarskap*, Skrifter utgivna av Litteraturvetenskapliga institutionen vid Göteborgs universitet nr 40, [diss.] Göteborg 2001, s. 215–266; Anna Nordlund, *Selma Lagerlöf och det litterära etablissemanget. En studie i kritik och forskning 1891–1979*, opublicerad licentiatavhandling framlagd den 26/3 2002 vid Litteraturvetenskapliga institutionen, Uppsala universitet, s. 6–74.

- 10 Hellen Lindgren, recension av *Ur Gösta Berlings saga*, *Aftonbladet* 1891-02-12.
- 11 [anonym], recension av *Ur Gösta Berlings saga*, *Nya Dagligt Allehanda*, 1891-04-04. Forskningen har inte kunnat fastställa den anonyma recensentens identitet. Afzelius förmodar att anmälan skrivits av en kvinnlig recensent och Bengt Ek bygger på hans uppgift ("Selma Lagerlöf och den första kritiken"; *Selma Lagerlöf efter Gösta Berlings saga*, s. 307). Lars Wolf menar att det är Johan Abraham Björklund, som var tidningens chefredaktör och medlem i *Iduns* prisjury (*Att möta sin domare*, s. 100). Anna Nordlund avvisar inte den möjligheten, men menar liksom Stenberg att det troligen är Jacobine Ring (*Selma Lagerlöf och det litterära etablissemangen*, s. 34; *En genialisk lek*, s. 225).
- 12 Karl Warburg, recension av *Gösta Berlings saga*, *Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning* 1892-01-23.
- 13 Carl David af Wirsén, recension av *Gösta Berlings saga*, *Vårt Land* 1891-12-31. Även Warburg kritiserar framställningens "föregifvna" romantik: "All aktning för den äkta roman-tiken, den som griper med naivitetens omedelbarhet, men på vakt mot *förklädnad och skyldande likhet*" (*Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning* 1892-01-23). Intressant är också den undertryckta kopplingen till dekadensen i Wirséns recension som framhållits av Anna Nordlund. I det förkonstlade han finner i verket sammanfaller alltså ett missbruk av traditionen med en influens av sekelskiftets esteticism (*Selma Lagerlöf och det litterära etablissemangen*, s. 30ff).
- 14 Den trovärdiga karaktärsskildringen som en hörnpelare i den moderna realismen framhålls till exempel i Nils Erdmann, *Modern realism*, Stockholm 1886, passim. Se även Karl-Erik Lundevall, *Från åttital till nittital. Om åttitalslitteraturen och Heidenstams debut och program*, [diss.] Stockholm 1953, s. 123f.
- 15 Hans Emil Larsson, recension av *Gösta Berlings saga*, *Sydsvenska Dagbladet* 1891-03-13.
- 16 Hans Emil Larsson, recension av *Ur Gösta Berlings saga*, *Sydsvenska Dagbladet* 1892-02-04.
- 17 Hellen Lindgren, recension av *Ur Gösta Berlings saga*, *Aftonbladet* 1891-02-12.
- 18 Helena Nyblom, recension av *Ur Gösta Berlings saga*, *Svensk Tidskrift* 1:1891, s. 43.
- 19 Warburg, recension av *Gösta Berlings saga*, *Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning* 1892-01-23.
- 20 [Georg Nordensvan], recension av *Gösta Berlings saga*, *Aftonbladet* 1891-12-15 (attribuering Afzelius).
- 21 Karl Warburg, *Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning* 1892-01-23.
- 22 Se till exempel recensionerna av *Gösta Berlings saga* i *Stockholms Dagblad* 1891-12-13, *Aftonbladet* 1891-12-15, *Karlstads-Tidningen* 1891-12-24, *Vårt Land* 1891-12-31.
- 23 [anonym], recension av *Gösta Berlings saga*, *Nya Dagligt Allehanda* 1892-01-15. Av recensionen framgår att samma recensent även anmält presentupplagan.
- 24 Hans Emil Larsson, recension av *Gösta Berlings saga*, *Sydsvenska Dagbladet* 1892-02-04.
- 25 [Pehr Staaff] recension av *Gösta Berlings saga*, *Stockholms Dagblad* 1891-12-13 (attribuering Afzelius).
- 26 Helena Nyblom, recension av *Gösta Berlings saga*, *Svensk Tidskrift* 1:1892, s. 33, 27.
- 27 Sigrid Leijonhufvud, recension av *Gösta Berlings saga*, *Dagny* 2:1892, s. 60. Anna Nordlund framhåller hur Leijonhufvud gör en retorisk poäng av att växla utgångspunkt: från

- att kritisera romanen utifrån rådande praxis till att bedöma den utifrån dess egna estetiska förutsättningar (*Selma Lagerlöf och det litterära etablissemangen*, s. 63).
- 28 Både Stenberg och Nordlund framhåller att de kvinnliga kritikerna överlag var mindre låsta i en realistisk läsart (*En genialisk lek*, s. 230–233; *Selma Lagerlöf och det litterära etablissemangen*, s. 73).
- 29 Vivi Edström har uppmärksammat den naiva koden i *Gösta Berlings saga* i artikeln ”I Write like a Child. The Naive Code in Gösta Berlings saga”, *A Century of Swedish Narrative. Essays in Honor of Karin Petherick*, red. Sarah Death & Helena Forsås Scott, Norwich 1992, s. 15–30.
- 30 För en utförlig genomgång och diskussion av forskningen, se Anna Nordlunds kommande avhandling, som bygger vidare på hennes tidigare nämnda licentiatavhandling.
- 31 Ulla-Britta Lagerroth skriver att Levertins essä ”av forskningen bestämts som källan till decenniets misstolkningar av Selma Lagerlöfs konstnärskap”, (Ulla-Britta Lagerroth, *Körkarlen och Bannlyst. Motiv- och idéstudier i Selma Lagerlöfs 10-talsdiktning*, [diss.] Lund 1963, s. 7). I Erland Lagerroths avhandling beskrivs Levertin som den främste talesmannen för bilden av Lagerlöf som en naiv naturbegåvning (Erland Lagerroth, *Landskap och natur i Gösta Berlings saga och Nils Holgersson*, [diss.] Stockholm 1959, s. 90). ”Sagan var en fixering hos kritikern, inte hos den recenserade författaren”, skriver Gunnar Ahlström angående Levertins läsning av Lagerlöf i *Kring Gösta Berlings saga*, Stockholm 1959, s. 26.
- 32 Två goda exempel är Gunnar Ahlströms studie *Kring Gösta Berlings saga*, som tecknar en bakgrund till romanen både genom att belysa dess tillkomst och dess litteraturhistoriska sammanhang, samt Bengt Eks avhandling om tiden efter debuten i *Selma Lagerlöf efter Gösta Berlings saga. En studie över genombrottsåren 1891–1897*, [diss.] Stockholm 1951.
- 33 Erland Lagerroth, *Landskap och natur i Gösta Berlings saga och Nils Holgersson*, [diss.], Stockholm 1959.
- 34 Vivi Edström, *Livets stigar. Tiden, handlingen och livskänslan i Gösta Berlings saga*, [diss.] Stockholm 1960.
- 35 Gunnel Weidel, *Helgon och gengångare. Gestaltningen av kärlek och rättvisa i Selma Lagerlöfs diktning*, [diss.] Lund 1964.
- 36 Elsa Olson-Buckner, *The Epic Tradition in Gösta Berlings saga*, New York 1978; Vivi Edström, *Selma Lagerlöfs litterära profil*, Stockholm 1986. Edströms bok fungerar som en översikt över författarskapet genom att framhålla Lagerlöfs olika författarroller: Selma Lagerlöf som epiker, pedagog, symbolist och psykolog. Vivi Edström har också skrivit monografien *Selma Lagerlöf*, Stockholm 1991.
- 37 Birgitta Holm, *Selma Lagerlöf och ursprungets roman. Romanens mödrar 2*, Stockholm 1984, s. 8.
- 38 Ibid. s. 10.
- 39 En läsning av debutromanen med fokus på kön och modernitet finns även i Lisbeth Larssons artikel ”Bortom moderniteten. Det tredje kontraktet i Gösta Berlings saga”, *Ord och Bild* 4:1991, s. 45–52. Edström tar också upp nietzscheanska tankegångar i *Gösta Berlings saga*, men mer parentetiskt (*Livets stigar*, s. 98, 118, 180, 251).
- 40 Henrik Wivel, *Snödrottningen. En bok om Selma Lagerlöf och kärleken* [1988], övers. Bir-

- git Edlund, Stockholm 1990. Tillsammans med *Selma Lagerlöf og biografien. Tillæg til Sne-dronningen. En bog om Selma Lagerlöfs kærlighed*, Köpenhamn 1991 utgjorde den Henrik Wivels doktorsavhandling.
- 41 Utöver dessa har också Margareta Brandby-Cöster lagt fram en religionsvetenskaplig avhandling om Lagerlöfs författarskap, *Att uppfatta allt mänskligt. Underströmmar av luthersk livsförståelse i Selma Lagerlöfs författarskap*, [diss.] Karlstad 2002. Anna Nordlund arbetar också på en doktorsavhandling som bygger vidare på den tidigare nämnda licentiatavhandlingen.
 - 42 Lisbeth Stenberg, *En genialisk lek. Kritik och överskridande i Selma Lagerlöfs tidiga författarskap*, [diss.], Göteborg 2001.
 - 43 Maria Karlsson, *Känslans röst. Det melodramatiska i Selma Lagerlöfs romankonst*, [diss.] Stockholm/Stehag 2002.
 - 44 Ibid. s. 170f, s. 188.
 - 45 Elin Wägner, *Selma Lagerlöf I–II*, Stockholm 1942; Vivi Edström, *Selma Lagerlöf: Livets vågspel*, Stockholm 2002. Även Eva Helen Ulvros biografi *Sophie Elkan. Hennes liv och vänskapen med Selma Lagerlöf*, Lund 2001, bidrar till att komplettera och nyansera bilden av privatpersonen Selma Lagerlöf.
 - 46 För en stilsäker och träffande sammanfattning av romanens effekt på den läsande allmänheten och det litterära etablissemangen, se Klara Johanson, "Från Gösta Berling till Jerusalem", *Ord och Bild* 1903, s. 503–510.
 - 47 Edström, *Livets vågspel*, s. 156.
 - 48 En liknande uppgift formulerar Anders Tyrberg för sin undersökning av Lars Ahlins, Göran Tunströms, Birgitta Trotzigs och Torgny Lindgrens författarskap: "att studera några svenska romaner som ett angeläget anrop och läsningen av dem som en ansvarsfull handling". Se Anders Tyrberg, *Anrop och ansvar. Berättarkonst och etik hos Lars Ahlin, Göran Tunström, Birgitta Trotzig och Torgny Lindgren*, Stockholm 2002, s. 12. Jämför också Beata Agrell, *Romanen som forskningsresalforskningsresan som roman. Om litterära återbruk och konventionskritik i 1960-talets nya svenska prosa*, Göteborg 1993, där texten som yttrandakt, det vill säga som "en viss typ av förpliktigande *handling* grundad i språkligt förtroende" får särskild betydelse i analyserna (s. 111).

Kapitel 1

- 1 Inger-Lise Hjordt-Vetlesen, "Världen växer – jaget expanderar. Sekelskiftets nya formspråk", *Nordisk kvinnolitteraturhistoria* band III *Vida världen*, huvudred. Elisabet Möller Jensen, Höganäs 1996, s. 37.
- 2 Selma Lagerlöf, *Brev* del 1, i urval av Ying Toijer-Nilsson, utg. av Selma Lagerlöf-sällskapet, Lund 1967, s. 54.
- 3 "Lustens anarki" är Hjordt-Vetlesens formulering ("Världen växer", s. 44). Wivel talar om "kärlekens anarki" (*Snödrottningen* s. 91).
- 4 Verner von Heidenstam, *Renässans. Några ord om en annalkande brytningstid inom litteraturen* [1889], *Samlade skrifter* del 17, *Stridsskrifter*, utg. Kate Bang och Fredrik Böök, Stockholm 1944, s. 37.
- 5 För denna distinktion, se Rita Felski, *The Gender of Modernity*, Cambridge & London

- 1995, s. 13. Inom genusforskningen har man i diskussionen av modernitet ofta utgått från Habermas uppdelning i offentligt-privat och undersökt hur denna gränsdragning förändras, överskrids eller är inadekvat vad gäller kvinnors position i samhället. Se till exempel Nancy Fraser, "What's Critical about Critical Theory? The Case of Habermas and Gender", *Unruly Practices. Power, Discourse and Gender in Contemporary Social Theory*, Cambridge & Oxford 1989, s. 133–143; Seyla Benhabib, *Autonomi och gemenskap. Kommunikativ etik, feminism och postmodernism* [1992], övers. Annika Persson, Göteborg 1994, s. 101–133. Här aktualiseras istället ett par närliggande motsättningar: mellan det emotionella och det rationella och mellan skönhet och nytta, där de första leden förknippats med den kvinnliga intimsfären och den senare med det offentliga livet.
- 6 Gunnar Brandell, "En liten revolution. Om verkligheten i Gösta Berlings saga", *Revolt i dikt och andra studier*, Stockholm 1977, s. 39. Citatet från Lagerlöf finns i ett brev till Sophie Adlersparre 15/4 1891, *Brev*, del 1, s. 54.
- 7 Gustaf Fröding, *Nya Dikter* [1894], *Samlade skrifter* III, Stockholm 1918, s. 45 f.
- 8 För en sammanfattning av detta begrepp se Sven-Eric Liedman, *I skuggan av framtiden. Modernitetens idéhistoria*, Stockholm 1997, s. 455–462.
- 9 Se till exempel Charles Taylor, *Sources of the Self. The Making of the Modern Identity*, Cambridge 1989, s. 501.
- 10 Marshall Berman, *Allt som är fast förflyktigas. Modernism och modernitet* [1982], övers. Gunnar Sandin, Lund 1987, s. 13.
- 11 Seyla Benhabib, *Critique, Norm and Utopia*, New York 1986, s. 259.
- 12 Vivi Edström, "Att framlocka det poetiskt sköna. Selma Lagerlöfs revolt mot 80-talsrealismen", *Lagerlöfstudier* 1976, utg. av Selma Lagerlöf-sällskapet, Falköping 1976, s. 92ff.
- 13 Se Margaretha Fahlgren, *Kvinnans ekvation. Kön, makt och rationalitet i Strindbergs författarskap*, Stockholm 1994, s. 13–33, där hon redogör för kvinnofrågan hos Strindberg och andra manliga författare vid 1800-talets slut.
- 14 Margaret Anne Doody, *The True Story of the Novel*, New Brunswick 1996, s. 359f, 373.
- 15 Audre Lorde, "Uses of the Erotic: The Erotic as Power", *Sister Outsider. Essays and Speeches*, New York 1984, s. 55ff. Lordes Eros-begrepp är dessutom inte heteronormativt, även om det inte heller är explicit lesbiskt.
- 16 Litteraturen på området är omfattande. Se till exempel Robyn May Schott, *Cognition and Eros. A Critique of the Kantian Paradigm*, Boston 1988; Alison Jaggar, "Love and Knowledge: Emotion in Feminist Epistemology", *Women, Knowledge and Reality: Explorations in Feminist Philosophy*, ed. Ann Garry & Marilyn Pearsall, Boston & London 1989, s. 129–155; samt Cheryl Hall, "Politics, Ethics and the 'Uses of the Erotic'. Why Feminist Theory Need to Think About the Psyche", *Daring to Be Good. Essays in Feminist Ethico-politics*, ed. Bar-Ami Bar On & Ann Ferguson, New York & London 1998, s. 3–14 samt även inledningen.
- 17 Martha Nussbaum, *Love's Knowledge. Essays on Philosophy and Literature*, New York & Oxford 1990, s. 54–105, främst s. 75–82. Hans-Georg Gadamer initierade denna nyaristoteliska filosofiska strömning genom att använda Aristoteles *phronesis*. Se *Sanning och metod* [1960], urval, inledning och översättning av Arne Melberg, Göteborg 1997. Se även Benhabib, *Autonomi och gemenskap*, s. 42.
- 18 Nussbaum, *Love's Knowledge*, s. 54f.

- 19 Ibid. s. 81. Det jag hämtar från Nussbaum är hennes, förvisso inte unika, men kraftfulla argument för känslans rationalitet, "the rationality of emotions", samt för betydelsen av det konkreta situationsbestämda avgörandet, "the priority of the particular" (s. 75–82 samt 66–75). Jag återkommer senare till det problematiska i hennes läsningar av litterära texter.
- 20 Se till exempel Holm, *Selma Lagerlöf och ursprungets roman*, främst s. 80–90 och 98–110; Larsson, "Bortom moderniteten", s. 50–52; samt Stenberg, *En genialisk lek*, s. 191–210.
- 21 Lisbeth Stenberg lyfter fram de könsöverskridande dragen i Selma Lagerlöfs tidiga författarskap, vilket även framgår av undertiteln på hennes avhandling – *Kritik och överskridande i Selma Lagerlöfs tidiga författarskap*. Jag har tidigare belyst könsöverskridande drag i Lagerlöfs självbiografiska Mårbacka-svit i artikeln "Bortom kvinnligheten. Kön och identitet i Selma Lagerlöfs självbiografi" *Tidskrift för litteraturvetenskap* 2:1998, s. 3–30.
- 22 För Toril Moi's kritik av Butler, se "What is a Woman? Sex, Gender and the Body in Feminist Theory", *What is a Woman? And Other Essays*, Oxford 1999, s. 45–59. På svenska finns texten tillgänglig i en tidigare version under titeln "Vad är en kvinna? Kön och genus i feministisk teori", övers. Lisa Wilhelmson och Måns Winberg, *Res Publica* 1–2:1997, s. 71–158, särskilt s. 88–105. Eftersom det rör sig om olika versioner citerar jag ur den svenska, men hänvisar också till den engelska texten. För en översikt av debatten se Åsa Carlson, *Kön, kropp och konstruktion. En undersökning av den filosofiska grunden för distinktionen mellan kön och genus*, [diss.] Stockholm/Stehag 2001.
- 23 Misha Kavkas inledning till antologin *Feminist Consequences. Theory for the New Century*, ed. Elizabeth Bronfen & Misha Kavka, New York & Columbia 2001, innehåller en översikt över omorienteringarna i feministisk och postfeministisk teori.
- 24 Moi, "Vad är en kvinna?", s. 71. Jämför Moi, *What is a Woman*, s. 4f.
- 25 Åsa Carlson har pekat på denna glidning i frågeställningarna (*Kön, kropp och konstruktion*, s. 69).
- 26 Moi, "Vad är en kvinna?", s. 110. Jämför *What is a Woman*, s. 65.
- 27 Moi, "Vad är en kvinna", s. 108; *What is a Woman*, s. 63. Jag vill poängtera att min tillämpning av Moi inte innebär att jag är enig med henne i polemiken mot konstruktivismen. Jag ser inget skäl till att överge kön/genus-distinktionen endast på grundval av hennes kritik. I sin avhandling grundar Maria Karlsson sitt "feministiska perspektiv" på Toril Moi, men gör för sin del en markering mot kön/genus-distinktionen (*Känslans röst*, s. 16 och not 15, s. 213).
- 28 Jämför Andrew Gibson, *Postmodernity, Ethics and the Novel. From Leavis to Levinas*, New York and London, 1999, s. 16.
- 29 Adam Zachary Newton, *Narrative Ethics*, Cambridge & London 1995, s. 9.
- 30 Kritiken har framför allt gällt att hon tycks förutsätta hur läsaren reagerar på texten. Se till exempel Robert Eaglestone, *Ethical Criticism. Reading after Levinas*, Edinburgh 1997, s. 46; Geoffrey Galt Harpham, *Shadows of Ethics. Criticism and the Just Society*, Durham & London 1999, s. 223.
- 31 Newton, *Narrative Ethics*, s. 12.
- 32 Erland Lagerroth pekade tidigt på möjligheten att förstå Lagerlöfs författarskap med hjälp av Bachtins litteraturteori i uppsatsen "Att låta många stämmor tala. Nya perspektiv på Selma Lagerlöfs berättarkonst och betydelse", *Lagerlöfstudier* 1979, utg. av Selma Lager-

- löp-sällskapet, Lund 1979, s. 60–74. Senare har Bachtin tillämpats i Lagerlöffforskningen av Ulla Torpe, *Orden och jorden. En studie i Selma Lagerlöfs roman Liljecronas hem*, [diss.] Hedemora 1992; Henrik Wivel, *Snödrottningen*; Sven Arne Bergmann, *Getabock och gravlilja. Selma Lagerlöfs En herrgårdssägen som konstnärlig text*, [diss.] Göteborg 1997. Maria Nikolajeva framhåller *Jerusalem* som en polyfon roman i *Selma Lagerlöf i ryskt perspektiv, Lagerlöf-studier* 1991, utgivna av Selma Lagerlöf-sällskapet, Göteborg 1991, s. 27. Se även hennes jämförande studie av den svenska litteraturen i Ryssland runt sekelskiftet, *När Sverige erövrade Ryssland. En studie i kulturernas samspel*, Stockholm/Stehag 1996, s. 198. Vivi Edström kallar *Gösta Berlings saga* för ”vår enda genuint karnevaliska roman” (*Livets vågspel*, s. 119).
- 33 Michail Bachtin, *Dostojevskijs poetik*, övers. Lars Fyhr och Johan Öberg, Gråbo 1991.
- 34 Newton, *Narrative Ethics*, s. 17f, s. 25. Jämför Helen Andersson som i sin avhandling utgår från Newton och gör följande tredelade uppdelning av berättandets etik på basis av hans: textens *presentationella* aspekt (den etiska aspekten av den berättande handlingen), textens *representationella* aspekt (den etik texten gestaltar) och den *receptionella* aspekten (det etiska krav som ställs på läsaren i mottagandet av berättandet). Se Helen Andersson, *Det etiska projektet och det estetiska. Tvärvetenskapliga perspektiv på Lars Ahlins författarskap*, [diss.] Stockholm/Stehag 1998, s. 50).
- 35 Wayne C. Booth, *The Company We Keep. An Ethics of Fiction*, Berkeley & Los Angeles 1988, inledningen s. x.
- 36 Nussbaum, *Love's Knowledge*, s. 170f. Se även s. 21.
- 37 Gary Saul Morson & Caryl Emerson, *Michail Bachtin. Creation of a Prosaics*, Stanford 1990, s. 26.
- 38 Jag översätter här Nussbaums ”practical reasoning”. Se *Love's Knowledge*, s. 66. Denna kortfattade jämförelse mellan Bachtin och Nussbaum syftar inte till att argumentera för några långtgående likheter. En bland många avgörande skillnader är till exempel synen på subjektets position i den estetiska erfarenheten och etiska handlandet – en problematik av central betydelse hos Bachtin, men försummad hos Nussbaum. För henne handlar också det litterära verkets etiska drivkraft om en författarintention. Det är författarens syn på hur man bör leva som förmedlas. Detta poängteras av Cora Diamond i ”Martha Nussbaum and the Need for Novels”, *Renegotiating Ethics in Literature, Philosophy, and Theory*, ed. Jane Adamson, Richard Freadman, David Parker, Cambridge 1998, s. 42f. En sådan syn är knappast förenlig med Bachtins dialogism.
- 39 Doody, *The True Story of the Novel*, s. 274–300.
- 40 I *Det andra könet* diskuterar Simone de Beauvoir kärleksframställningen i skönlitterära verk ur ett filosofiskt perspektiv. Stendhal ägnas ett helt kapitel under rubriken ”Stendahl eller det sannas romantik”. Där berörs både *Om kärleken* och hans romaner, medan *Corinne* endast nämns i förbigående och i ett annat sammanhang (Simone de Beauvoir, *Det andra könet* [1949], övers. Adam Inczèdy-Gombos & Åsa Moberg, Stockholm 2002, s. 292–302 samt s. 740).
- 41 För en diskussion på svenska om litteratur och etik, se Andersson, *Det etiska projektet* och Anders Tyrberg, *Anrop och ansvar*. Jämför också hans artikel ”Estetik och etik: kommunikation och läsarperspektiv”, *Tidskrift för litteraturvetenskap* 1:2001, s. 19–25 och Lisbeth Larssons, ”The Ethical Turn”, *Tidskrift för litteraturvetenskap* 3–4:2000, s. 60–64.

- 42 Edström, *Livets vågspel*, s. 13.
- 43 Anna Williams, *Stjärnor utan stjärnbilder. Kvinnor och kanon i litteraturhistoriska översiktsverk under 1900-talet*, Skrifter utgivna av avdelningen för litteratursociologi vid Literaturvetenskapliga institutionen i Uppsala, nr 35, Hedemora 1997, s. 87ff.
- 44 Vad gäller könets betydelse för den narrativa formen, kommer Bachtin likaledes att kompletteras av feministisk narratologi, se Susan Sniader Lanser, *Fictions of Authority. Women Writers and Narrative Voice*, Ithaca & London 1992.
- 45 Morson & Emerson, *Michail Bachtin*, s. 27, Nussbaum, *Love's Knowledge*, s. 84f.
- 46 Bachtin, *Dostojevskijs poetik*, s. 53.
- 47 Nussbaum, *Love's Knowledge*, s. 173.
- 48 Detta klagörs av David Parker, *Ethics, Theory and the Novel*, Cambridge 1994, s. 35f. Eaglestone påpekar däremot en annan motsättning, nämligen den att språkets roll i den aristoteliska poetiken är det enande, gemensamma, vilket ju står i motsättning till den heteroglossi som är så viktig för Bachtin (*Ethical Criticism*, s. 60, not 19).
- 49 Jag ansluter mig härvid till Robert Eaglestones kritik av Nussbaum. Nussbaum problematiserar inte förhållandet mellan författare och text, eller mellan liv och text. De moraliska argument som hon finner i texten identifierar hon som författarens och differentierar inte författaren från berättaren eller övriga karaktärer. Hennes tilltro till romanläsningen som etisk träning vilar på oreflekterade antaganden om läsarens respons på texten. Nussbaum föreställer sig läsning som förmågan att uppfatta det som texten presenterar, snarare än att tolka den genom att tillföra ett eget perspektiv. Se Eaglestone, *Ethical Criticism*, s. 35–60 samt Tyrberg, *Anrop och ansvar*, s. 13f.

Kapitel 2

- 1 Beskrivningen syftar framför allt på Fredrik Bööks avsnitt om Lagerlöf i *Svenska litteraturens historia* (Ahlström, *Kring Gösta Berlings saga*, s. 44).
- 2 Fröding, recension av *Gösta Berlings saga*, *Karlstads-Tidningen* 1891-12-24.
- 3 Wirsén, recension av *Ur Gösta Berlings saga*, *Vårt Land* 1891-03-07.
- 4 Lindgren, recension av *Ur Gösta Berlings saga*, *Aftonbladet* 1891-02-12.
- 5 Leijonhufvud, recension av *Gösta Berlings saga*, *Dagny* 2:1892, s. 59.
- 6 Se till exempel Edström, "Att framlocka det poetiskt sköna", s. 92–93; Johansson, "Kritikens sagoberätterska", s. 155–156; Stenberg, *En genialisk lek*, s. 225–243 och Nordlund, *Selma Lagerlöf och det litterära etablissemangen*, s. 39–41.
- 7 Eva Heggstad, *Fången och fri. 1880-talets svenska kvinnliga författare om hemmet, yrkeslivet och konstnärskapet*, [diss.] Uppsala 1991, s. 34.
- 8 Detta framhålls av Git Claesson Pipping, *Könet som läsanvisning. George Eliot och Victoria Benedictsson i det svenska 1800-talet – en receptionsstudie*, [diss.] Stockholm 1993, s. 138.
- 9 Denna problematik utreds av Johansson, "Kritikens sagoberätterska", s. 155.
- 10 Claesson Pipping, *Könet som läsanvisning*, s. 118.
- 11 Helena Nyblom, recension av *Gösta Berlings saga*, *Svensk Tidskrift*, 1:1892, s. 30.
- 12 Fröding, recension av *Gösta Berlings saga*, *Karlstads-Tidningen* 1891-12-24.
- 13 Lindgren, recension av *Gösta Berlings saga*, *Ord och Bild* 4:1892, s. 180.

- 14 Hjalmar Söderberg, recension av *Gösta Berlings saga*, *Nyaste Kristianstadsbladet* 1891-12-22.
- 15 Georg Brandes, recension av *Gösta Berlings saga*, *Politiken* 1893-01-06, omtryckt under rubriken "Selma Lagerlöf" i *Samlade skrifter*, band III, Köpenhamn 1900, s. 717.
- 16 Ibid. s. 718.
- 17 Brandes 'faderliga' kritik har utretts av Pil Dahlerup i *Det moderne gennembruds kvinder*, [diss.] Köpenhamn 1983, s. 96-104.
- 18 Se Nancy Armstrong, *Desire and Domestic Fiction. A Political History of the Novel*, New York & Oxford 1987, s. 21.
- 19 Levertin, "Selma Lagerlöf", s. 254.
- 20 Ibid., s. 257.
- 21 Lundevall framhåller Ola Hanssons kritik av tendenslitteraturen och Strindbergs av naturalismens avarter som förelöpare till Heidenstams polemik (*Från åttital till nittital*, s. 293, även s. 11-12).
- 22 Harald Elovsson, "Studier i brytningarna i nordisk litteratur omkring 1890", *Edda. Nordisk Tidskrift för Litteraturforskning* 1936, s. 387.
- 23 Verner von Heidenstam & Oscar Levertin, *Pepitas bröllop* [1890], Heidenstam *Samlade skrifter*, band 22 *Berättelser och fejder*, Stockholm 1900, s. 159.
- 24 Heidenstam, *Renässans*, s. 27.
- 25 Ibid. s. 34.
- 26 Heidenstam & Levertin, *Pepitas bröllop*, s. 160.
- 27 Ibid.
- 28 Ibid. s. 175.
- 29 Selma Lagerlöf, *Gösta Berlings saga*, del I, Stockholm 1891 s. 87f. I fortsättningen anges sidhänvisning till originalutgåvan inom parentes i brödtexen.
- 30 Heidenstam & Levertin, *Pepitas bröllop*, s. 154.
- 31 Gustaf Fröding, "Hybelejens kvarn för sista gången", *Karlstads-Tidningen* 1892-01-30.
- 32 Erik Zillén lyfter fram denna passage som ett exempel på Frödings härmningslek, men pekar också på likheterna i sakinnehållet. Han menar dock att Fröding "smugit in en viss modernitetsproblematik" i sin sammanfattning av romanens idé. Snarare tycker jag att Fröding framstår som en av de mest klarsynta av romanens samtida läsare, eftersom han inte förbiser denna aspekt. Se Erik Zillén, *Den lekande Fröding. En författarskapsstudie*, [diss.] Lund 2001, s. 180f.
- 33 Nathan Hedin, "Sagans kavaljerer och verklighetens", *Lagerlöfstudier* 1958, utg. av Selma Lagerlöf-sällskapet, Malmö 1958, s. 127. Hedin uppger att "Som minne av mannen bevarade staden länge en intressant stenbyggnad, en väderkvarn kallad Hybelejens kvarn, som skulle varit en sevärdhet och en attraktion om den inte av stadens visa fäder rivits i jan. 1892".
- 34 Elovsson, "Studier i brytningarna i nordisk litteratur", s. 426.
- 35 Ulf Linde, "Den sentimentale satyren. Om Heidenstams Hans Alienus", *Att välja sin samtid. Essäer om levande svensk litteratur från Birgitta till Karlfeldt*, sammanställda av Bengt Landgren och utgivna av Svenska Akademien, Stockholm 1986, s. 232.
- 36 Om förbindelser mellan Lagerlöfs debut och Heidenstams tidiga produktion, se Hadar Vessby, "Heidenstam och Gösta Berlings sagas tillblivelse", *Lagerlöfstudier* 1976, utgiven av Selma Lagerlöf-sällskapet, Falköping 1976, s. 163-195.

- 37 Uppgifterna om receptionen samt citatet från Nordensvan är hämtade från Gudmund Fröbergers kommentarer till Svenska Akademiens utgåva (Verner von Heidenstam, *Hans Alienus* [1892], red. Gudmund Fröberg, inledning Ulf Linde, Svenska klassiker utgivna av Svenska Akademien i samverkan med bokförlaget Atlantis, Stockholm 1995, s. 452–458).
- 38 Ibid. s. 59.
- 39 Se till exempel Georg Brandes som ser Marianne Sinclair som en ansats till ”noget Moderne”, till skillnad från de övriga karaktärerna. (”Selma Lagerlöf”, s. 717).
- 40 Edström, *Livets stigar*, s. 275. Jämför också Johan Lundberg som nämner både Marianne Sinclair och Hans Alienus som representanter för dekadensens reflektionssjuka och handlingsförlamning i sin studie *En evighet i rummets former gjuten. Dekadenta och symbolistiska inslag i Sven Lidmans, Anders Österlings och Sigfrid Siwertz lyrik 1904–1907*, Stockholm/Steag 2000, s. 90.
- 41 Edström, *Livets stigar*, 279. Motivet med isögonen har även tolkats biografiskt, som en bild av författarens eget själstillstånd. Se Wivel, *Snödrottningen*, s. 334–337.
- 42 Heidenstam, *Hans Alienus*, till exempel s. 34 och 118.
- 43 Lundevall, *Från åttital till nittital*, s. 209.
- 44 Detta utreds utförligt av Edström, ”Att framlocka det poetisk sköna”, främst s. 91–100.
- 45 Brev från Selma Lagerlöf till Ann-Charlotte Edgren Leffler 1891-03-10, *Brev* 1, s. 51.
- 46 Tidigare är det framför allt Birgitta Holm som har uppmärksammat Nietzsche-spåren hos Lagerlöf (*Selma Lagerlöf och ursprungets roman*, s. 182–187). Jämför även Wivel, *Snödrottningen*, s. 64, 68f. Men redan Edström pekar som nämnts på sambandet med Nietzscheanismen, även om detta inte ägnas så mycket utrymme i framställningen (*Livets stigar*, s. 98, 118, 180, 251).
- 47 Fredrik Böök, *Verner von Heidenstam* del 1, Stockholm 1945, s. 236. Det andra citatet är från ”Selma Lagerlöf”, *Svenska litteraturens historia*, tredje delen *Sveriges moderna litteratur*, red. Otto Sylwan, Stockholm 1929, s. 192.
- 48 Edström, *Livets stigar*, s. 98.
- 49 Böök, ”Selma Lagerlöf”, s. 288–307, se särskilt 291.
- 50 Lundevall, *Från åttital till nittital*, s. 121. Se även Bengt Ek, som menar att ”Den hedniska livsglädjen var för övrigt Selma Lagerlöf helt främmande” (*Selma Lagerlöf efter Gösta Berlings saga*, s. 56). Stellan Arvidson och Gunnar Brandell fäster stort avseende vid bokens avslutning, som de läser som en fördömelse över kavalerslivet och ett moraliskt ställningstagande för samhälleligt ansvar (Arvidson, *Selma Lagerlöf*, Stockholm 1932, s. 40; Gunnar Brandell, ”Verkligheten och poesien. Om fantasiskikten i Gösta Berlings saga”, *Lyrik i tid och otid. Lyrikanalytiska studier tillägnade Gunnar Tideström*, red. Gunilla och Staffan Bergsten, Lund 1971, s. 100). Erik Hjalmar Linder menar att den sedelärande nyttobetonade tendens som präglar Lagerlöfs författarskap är avgörande även för den estetiska principen i *Gösta Berlings saga*. (”Vildhet och godhet i Gösta Berlings saga. Ett bidrag till tolkningen”, *Samlaren* 1958, Uppsala 1959, s. 97).
- 51 Fredrik Böök och Harold Borland menar båda att Heidenstam läste Nietzsche i mycket liten utsträckning. Gunnar Brandell finner inflytandet större, men inte så omfattande som Ulf Linde påstår. Se Böök, *Verner von Heidenstam*, s. 232f; Harold Borland, *Nietzsches influence on Swedish literature with special reference to Strindberg, Ola Hansson, Heidenstam and Fröding*, [diss.] Göteborg 1956, s. 111; Gunnar Brandell, ”När Hans Alienus

- skrevs', *Vid seklets källor. Studier och essäer*, Stockholm 1961; s. 200–204, Linde, "Den sentimentale satyren", s. 214f. För kritik av Linde, se Thomas Olsson, "Heidenstams narr. Ulf Linde och 'den sentimentale satyren'", *Tidskrift för litteraturvetenskap* 4:1986, s. 81.
- 52 Harald Beyer, *Nietzsche og Norden*, band II, *Universitetet i Bergen årbok 1959*, Bergen 1962, s. 175.
- 53 Verner von Heidenstam, *Brev i urval och med förklaringar* av Kate Bang och Fredrik Böök, Stockholm 1949, s. 124.
- 54 Borland, *Nietzsches influence on Swedish literature*, s. 160f.
- 55 För en diskussion av dekadensbegreppets definition, se Lundberg, *En evighet*, s. 28.
- 56 Claes Ahlund, *Medusas huvud. Dekadensens tematik i svensk sekelskiftesprosa*, [diss.] Uppsala 1994, s. 13.
- 57 Per Thomas Andersen, *Dekadanse i nordisk litteratur 1880–1900*, [diss.] Oslo 1992, s. 133. Förutom dessa motiv nämner Andersen även ett nationellt motiv, som behandlar nationalstatens militära och ekonomiska maktförlust, samt ett biologiskt degenereringsmotiv.
- 58 Karlsson, *Känslans röst*, s. 188.
- 59 Heidenstam, *Hans Alienus*, s. 25.
- 60 Edström, *Livets stigar*, s. 137.
- 61 Om Kusin Kristoffer, *ibid.* s. 138f.
- 62 Georg Brandes, "Friedrich Nietzsche. En Afhandling om aristokratisk Radikalisme" [1889], *Samlade skrifter*, band VII, Köpenhamn 1901, s. 615.
- 63 Helena Nyblom i brev till Selma Lagerlöf, *Brev1*, s. 65.
- 64 Brandes, "Friedrich Nietzsche", s. 613.
- 65 I sin uppsats om Nietzsche i *Tänkelinier* skriver Vitalis Norström att "Nietzsche vill bygga moralen på livskänslans fullhet". Det som hos Nietzsche är ett imperativ blir hos Lagerlöf en fråga: vad händer om man bygger moralen på livskänslans fullhet? Se Vitalis Norström, "Friedrich Nietzsche. En värdesättning" [1901], *Tänkelinier*, Stockholm 1905, s. 59.
- 66 För en utredning av dessa, se Ahlund, *Medusas huvud*.
- 67 Calinescu, *Modernitetens fem ansikten*, s. 166, 173.
- 68 Detta framhålls av Hugo Kamras, *Den unge Heidenstam. Personlighets- och idéutveckling*, [diss.] Stockholm 1942, s. 208.
- 69 Edström, *Livets stigar*, s. 313.
- 70 Friedrich Nietzsche, *Tragedins födelse* [1872], *Samlade skrifter*, band 1, övers. Martin Tegen, Stockholm/Stehag 2000, s. 39.
- 71 Brandes, "Friedrich Nietzsche", s. 643.
- 72 Böök, *Verner von Heidenstam*, del 1, s. 209f.
- 73 Nietzsche, *Tragedins födelse*, s. 68.
- 74 Ola Hansson, "Friedrich Nietzsche 1889–1890", *Samlade skrifter* 10, *Tolkare och siare*, Stockholm 1921, s. 144. Ursprungligen publicerad i Sverige 1890.
- 75 Edström, *Livets stigar*, s. 148. Edström menar också att stridshästens krigiska metaforik ger nietzscheanska associationer (*Ibid.* s. 145). Se även Birgitta Holm, som menar att "La Cachucha" är en pastisch på den andra dansvisan i *Zarathustra*, möjligen baserad på Brandes referat (*Selma Lagerlöf och ursprungets roman*, s. 184).

- 76 Jämför Hans Ruin, efterord till *Tragedins födelse*, s. 201.
- 77 Hos Nietzsche är dansen och musiken de dionysiska icke-avbildande konstarterna (Nietzsche, *Tragedins födelse*, s. 80). Hos Lagerlöf görs ingen distinkt åtskillnad – kavaljerernas estetiska aktivitet är både dionysisk och apollinisk.
- 78 Arne Melberg, *Försök att läsa Nietzsche*, Stockholm/Stehag 2001, s. 106.
- 79 Edström, *Livets stigar*, s. 153f.
- 80 Se Henrik Wivel, som beskriver kavaljererna som "schein inte sein" (*Snödrottningen*, s. 65).
- 81 Nietzsche, *Tragedins födelse*, s. 101. "Ein Sturmwind packt alles Abgelebte, Morsche, Zerbrochne, Verkümmerte, hüllt es wirbelnd in eine rothe Staubwolke und trägt es wie ein Geier in die Lüfte. Verwirrt suchen unsere Blicke nach dem Entschwundenen: denn was sie sehen, ist wie aus einer Versenkung an's goldne Licht gestiegen, so voll und grün, so üppig lebendig, so sehnsuchtsvoll unermesslich. Die Tragödie sitzt inmitten dieses Ueberflusses an Leben, Leid und Lust, in erhabener Entzückung, sie horcht einem fernen schwermüthigen Gesange – er erzählt von den Müttern des Seins, deren Namen lauten: Wahn, Wille, Wehe. – Ja, meine Freunde, glaubt mit mir an das dionysische Leben und an die Wiedergeburt der Tragödie" (Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*, *Nietzsche Werke* III1, Kritische Gesamtausgabe, Berlin & New York 1972, s. 128).
- 82 Holm, *Selma Lagerlöf och ursprungets roman*, s. 183f. Se även Edström som framhåller att Lagerlöf ibland led av ett visst moraliskt och politiskt tvång till följd av sin ställning som lärarinna, och att hon dessutom kom på kollisionskurs med Adlersparre när hon själv kontaktade Brands för att han skulle recensera hennes debutroman (*Livets vågspel*, s. 123 och 165). Jämför Anna Nordenstam som beskriver framväxten av det kvinnliga nätverket kring *Tidskrift för hemmet* som senare blev *Dagny* (Anna Nordenstam, *Begynnelse. Litteraturforskningens pionjärkvinnor 1850–1930*, [diss.] Göteborg 2001).

Kapitel 3

- 1 Se till exempel Walter Berendsohn, *Selma Lagerlöf*, Stockholm 1928, Bergmann, *Getabock och gravlilja*, s. 30–33, Karlsson, *Känslans röst*, s. 13 och Edström, *Livets vågspel*, s. 131.
- 2 Lennard J. Davis, *Resisting Novels. Ideology and Fiction*, New York & London 1987, s. 212.
- 3 Se till exempel Berendsohn, *Selma Lagerlöf*, s. 214ff, s. 222; Arvidson, *Selma Lagerlöf*, s. 14f, 34; Lagerroth, *Landskap och natur*, s. 35ff; Edström, *Livets stigar*, s. 109–112. Gemensamt för dessa är att de menar att episoderna visserligen är självständiga, men har ett sammanhang på ett högre plan, antingen i gestaltningen av ett tema eller en idé eller också i form av den tidsmässiga ram som knyter ihop början och slut.
- 4 Erland Lagerroth, *Romanen i din hand. Att läsa, studera och förstå berättarkonst*, Stockholm 1976, s. 211–220. För citatet se s. 210. Jämför även, "Gösta Berlings saga – vår märkligaste roman", *Lagerlöfstudier* 1976, s. 123–140.
- 5 Wivel, *Snödrottningen*, s. 91.
- 6 Jämför Edström, *Livets stigar*, s. 180f och 186f.
- 7 Michail Bachtin, "Kronotopen. Tiden och rummet i romanen. Essäer i historisk poetik", *Det dialogiska ordet*, övers. Johan Öberg, Gråbo 1991, s. 36f. Anders Öhman har framhållit den "sociala äventyrsromanen" som en viktig genre tidigare under 1800-talet.

Anders Öhman, *Äventyrets tid. Den sociala äventyrsromanen i Sverige 1841–1859*, [diss.] Stockholm 1990.

- 8 Bachtin, "Kronotopen", s. 39–43. Observera skillnaden jämfört med "äventyrets prövningsroman", som Bachtin talar om i samband med den äldsta grekiska romanen. I denna romantyp är bilden av människan "absolut passiv och absolut oföränderlig" (ibid. s. 31). Jämför också Bergmann som diskuterar *En herrgårdssägen* mot bakgrund av Bachtins olika romanprototyper (Bergmann, *Getabock och gravlilja*, s. 236–240).
- 9 Bachtin *Dostojevskijs poetik*, s. 113.
- 10 Denna slumpstyrd "äventyrstid" bryter ofta in i 1800-talsromanen, som även om den inte helt och hållet stannar inom denna kronotop, kan använda element från den. I detta sammanhang nämner Bachtin Walter Scott, som även framhållits som ett viktigt inflytande på Lagerlöf. Se Bachtin, "Kronotopen", s. 23f samt Edström, *Livets stigar*, s. 55.
- 11 Bachtin, *Dostojevskijs poetik*, s. 160.
- 12 Jämför Bachtin, *Dostojevskijs poetik*, s. 112.
- 13 Jämför Nussbaum, som skriver om "a dialogue between perception and rule" i Henry James' *The Golden Bowl*, det vill säga relationen mellan en uppmärksamhet på den särskilda situationens beskaffenhet och en generell, regelstyrd uppfattning av plikt (Nussbaum, *Love's Knowledge*, s. 157f).
- 14 Maktförhållandet mellan far och dotter i denna situation kommenteras av Edström, *Livets stigar*, s. 264f och Stenberg, *En genialisk lek*, s. 196–202.
- 15 Det övergripande motsatsparet vildhet och odling har belysts av Linder, "Vildhet och godhet", s. 97–109.
- 16 Davis, *Resisting Novels*, s. 213–216.
- 17 Böök, "Selma Lagerlöf", s. 291; Edström, *Livets stigar*, s. 326–330. Se även Ulla-Britta Lagerroth, som framhåller antitesen evolution-revolution som central för Lagerlöfs samhällstänkande (Lagerroth, *Körkarlen och Bannlyst*, s. 106).
- 18 Böök, "Selma Lagerlöf", s. 297; Edström, *Livets stigar*, s. 335f.
- 19 Detta framhålls av Gunnel Weidel, *Helgon och gengångare*, s. 40f.
- 20 "Att det behövs förödelse för att det nya skall kunna utvecklas och ges utrymme – det är en teleologisk tankegång som skulle ha sanktionerats av Hegel, men inte av Spencer", skriver Ulla-Britta Lagerroth (Lagerroth, *Körkarlen och Bannlyst*, s. 102). Vidare står ju Spencer för ett slags nytto- och lyckomoral som Nietzsche uttryckte sitt förakt för (jämför kap 2).
- 21 Felski, *The Gender of Modernity*, s. 155.
- 22 Victoria Benedictsson var till exempel mycket influerad av evolutionismen, samtidigt som hon gjorde egna, kritiska bearbetningar av tanken. Se Claesson Pipping, *Könet som läsanvisning*, s. 53–68. När kvinnorörelsen blev allt starkare i början av 1900-talet uppkom "Den nya kvinnan" som svar på behovet av kvinnlig utveckling bortom evolutionismens krav på trohet mot det biologiska ödet (Felski, *The Gender of Modernity*, s. 154ff).
- 23 Tidigare forskning har betonat att Lagerlöf var influerad av utvecklingsläran. Se särskilt Lagerroth, *Körkarlen och Bannlyst*, s. 91–25. Lagerroth menar också att Spencers etik gestaltas i slutet av *Gösta Berlings saga*, där idealet att vara både glad och god framkastas (ibid. s. 101). Weidel hävdar en påverkan, men också avvikelser (Weidel, *Helgon och*

- gengångare, s. 40f). Nordlund hävdar med utgångspunkt i Lagerroth att Selma Lagerlöf "lutade sig [- -] mot Spencers utvecklingsfilosofi, Darwins utvecklingslära och empirismen" (*Selma Lagerlöf och det litterära etablissemangen*, s. 17 samt s. 45).
- 24 Felski, *The Gender of Modernity*, s. 165. Här åsyftas alltså den radikala feminismen, inte den liberala, som Stenberg framhåller (*En genialisk lek*, s. 218ff).
 - 25 Tania Ørum, *Pamelas døtre. Romanen og kønnet*. Köpenhamn 1985, s. 154.
 - 26 Ibid. s. 152. Yvonne Leffler har påpekat att skräckromanen fick ett uppsving under 1890-talet, särskilt i Selma Lagerlöfs författarskap: "I hennes genombrottsroman *Gösta Berlings saga* spelar de övernaturliga inslagen en avgörande roll för händelseutvecklingen". Se Yvonne Leffler, *I skräckens lustgård. Skräckromantik i svenska 1800-talsromaner*, [diss.] Göteborg 1991, s. 154.
 - 27 Felski, *The Gender of Modernity*, s. 117.
 - 28 Peter Brooks, *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James and the Mode of Excess* [1976], New York 1984, s. 15.
 - 29 Richard Murphy, *Theorizing the Avant-Garde. Modernism, Expressionism and the Problem of Postmodernity*, Cambridge 1999, s. 144. Murphy diskuterar också av Maria Karlsson i *Känslans röst*, se till exempel s. 34.
 - 30 Murphy, *Theorizing the Avant-Garde*, s. 143.
 - 31 Karlsson, *Känslans röst*, s. 162.
 - 32 Ibid. s. 174–198.
 - 33 Ibid. s. 163 och 164.
 - 34 Härvidlag skiljer sig också min läsning från Margareta Brandby-Cösters, som menar att romanen skildrar en "kamp mellan Gud och djävul, mellan himmel och jord, som utmärker en luthersk syn på livet" (*Att uppfatta allt mänskligt*, s. 218).
 - 35 Karlsson, *Känslans röst*, s. 170, 172.
 - 36 Ibid. s. 169. Se även Wivel, *Snödrottningen*, s. 87ff.
 - 37 Brandes, "Selma Lagerlöf", s. 718.
 - 38 För en tydlig jämförelse kan man gå till Levertin, som starkt framhöll sagan och det ursprungliga och till Arvidson, som lika enfatiskt framhåller det han uppfattar som tids-typiskt, det vill säga i enlighet med årtitalismen (Levertin, "Selma Lagerlöf"; Arvidson, *Selma Lagerlöf*, passim).
 - 39 Edström, *Livets stigar*, s. 340.
 - 40 När jag här talar om realism är det i vid bemärkelse: som ett kulturellt paradigm, snarare än en historiskt avgränsad stil eller genre.
 - 41 P. N. Medvedev & M. M. Bakhtin, *The Formal Method in Literary Scholarship*, övers. Albert J. Wehrle, Baltimore & London 1978, s. 134.
 - 42 Murphy, *Theorizing the Avant-Garde*, s. 44.
 - 43 Peter V. Zima skriver att Bachtins idé om den polyfona romanen kan betraktas som en avantgarde-estetik i opposition till Hegels klassicistiska estetik och till den för Bachtin aktuella socialrealistiska romanen (Peter V. Zima, *The Philosophy of Modern Literary Theory*, London & New Brunswick 1999, s. 107). Se även Jørgen Bruhn, *Romanens tanker. Kritisk-konstruktive læsninger i M.M. Bachtins forfatterskab*, [diss.] Institut for Litteraturvidenskab, Köpenhamns universitet 2001, s. 334.
 - 44 Om Bachtins skepsis mot vissa inslag i expressionismen, symbolismen och futurismen,

- se Stacy Burton, "Paradoxical Relations: Bakhtin and Modernism", *Modern Language Quarterly* 3:2000, s. 525.
- 45 Jørgen Holmgaard, "Realisme og narrativitet. Om narrativ kausalitet", *Gensyn med realismen*, red. Jørgen Holmgaard, Skrifter fra Center for Æsthetik og Logik, Aalborgs universitet, vol 1, Aalborg 1996, s. 136.
- 46 Ibid, s. 144, s. 150.
- 47 Se Ashton Nichols, som beskriver termhistorien i *The Poetics of Epiphany. Nineteenth-Century Origins of the Modern Literary Moment*, Tuscaloosa & London, 1987, s. 5.
- 48 Bachtin, *Dostojevskijs poetik*, s. 65, s. 68f.
- 49 Hwan Hee Kim, "Plot and Epiphany in the Short Story", *English Language and Literature* 4:1995, s. 1045.
- 50 Den melodramatiska estetikens kommunikativa funktion får en mycket intressant belysning av Karlsson, men handlar i analysen av *Gösta Berlings saga* framför allt om kroppsspråkets och gestens funktion. Jämför kapitlet om *Bannlyst* som är mer inriktat på berättande och lyssnande (*Känslans röst*, s. 121–160).
- 51 Jämför Bergmann, s. 34–37, där "luckornas strategi" i *En herrgårdssägen* diskuteras som ett incitament till läsarens supplerings av "länkar, samband och förenande mönster" (*Getabock och gravlilja*, s. 35). Bergmann berör även den retroaktiva textförståelsen (s. 37). Jämför också Vivi Edström som talar om "tomrummets estetik" i *Gösta Berlings saga* (*Livets vågspel*, s. 131).
- 52 Jämför det resonemang om avbrott ("interrupted discourse") som Newton för med hjälp av Levinas och Blanchot (Newton, *Narrative Ethics*, s. 38f).
- 53 Holmgaard, "Realisme og narrativitet", s. 154, 143.
- 54 Holm, *Selma Lagerlöf och ursprungets roman*, s. 60.

Kapitel 4

- 1 Brandes, "Selma Lagerlöf", s. 716. Även Oscar Levantin bidrog som vi såg i inledningen till denna uppfattning.
- 2 Ibid.
- 3 [Georg Nordensvan], recension av *Gösta Berlings saga*, *Aftonbladet* 1891-12-15.
- 4 Se särskilt Ahlström, *Kring Gösta Berlings saga*, s. 16–19, samt Bergmann, *Getabock och gravlilja*, s. 14.
- 5 Birgitta Johansson har framhållit att sagan blev en genre där den traditionella bilden av kvinnlighet och nititales litterära ideal kunde förenas. Det gjorde den användbar för Selma Lagerlöf som kvinnlig författare ("Kritikens sagoberätterska", s. 162–164).
- 6 Lanser, *Fictions of Authority*, s. 13. En diskussion av textuell auktoritet på svenska finns i Mats Malms *Textens auktoritet. De första svenska romanernas villkor*, Stockholm/Stehag 2001, där retoriska auktoriseringsprinciper undersöks och i Åsa Arpings *Den anspråksfulla blygsamheten. Auktoritet och genus i 1830-talets svenska romandebatt*, [diss.] Stockholm/Stehag 2002, som bland annat diskuterar en könsbestämd kulturell auktoritet i relation till den diskursiva auktoriteten.
- 7 Gullberg, *Stil- och manuskriptstudier*, s. 21. Med Genette kan man säga att förläggaren till den tematiska titeln lade en *rhematisk*, så att den förutom att signalera något om tex-

- tens innehåll också indikerar dess genrekarakteristiska (Gérard Genette, *Paratexts: Thresholds of Interpretation* [1987], Jane E. Lewin, Cambridge 1997, s. 78).
- 8 Eva Nordlinder, *Sekelskiftets svenska konstsaga och sagodiktaren Helena Nyblom*, [diss.] Stockholm 1991, s. 44.
 - 9 *Gösta Berlings saga* innehåller också ett antal välkända sago- och sägengestalter som Dovres häxa, sjörået och skogsfrun, samt tekniker som till exempel landskapsbesjälning och personifikationer. Jämför Edström, *Livets stigar*, s. 23–26. Detta avsnitt inriktas emellertid uteslutande på berättaren.
 - 10 Om dessa drag i muntliga framställningsformer, se Walter J. Ong, *Muntlig och skriftlig kultur. Teknologiseringen av ordet* [1982], övers. Lars Fyhr, Gunnar D Hansson och Lillian Perme, Göteborg 1990, s. 50–86. Louise Vinge har tidigare i anslutning till Ong påtalat muntliga särdrag som ovanligt utmärkande för Lagerlöfs prosa. ”Selma Lagerlöf läser högt”, *Språkets speglingar. Festskrift till Birger Bergh*, red. Anders Jönsson och Anders Piltz, s. 151.
 - 11 Se Nordlinder, *Sekelskiftets svenska konstsaga*, s. 70, 73.
 - 12 Detta har framhållits av Peter Hallberg, *Litterär teori och stilistik* [1972], Stockholm 1983, s. 123f.
 - 13 Nils Svanberg, ”Stildrag hos Selma Lagerlöf”, *Nysvenska studier. Tidskrift för svensk stil- och språkforskning*, 1926, s. 95.
 - 14 Jag följer här Boel Westins användning av begreppet ”Märchensplitter” i *Strindberg, sagan och skriften*, Stockholm/Stehag 1998, s. 54.
 - 15 Brev från Selma Lagerlöf till Sophie Adlersparre 21/2 1891, *Brev 1*, s. 44. Se även Edström som framhållit uttalandet som en programförklaring (Edström, ”Att framlocka det poetiskt sköna”, s. 91).
 - 16 Westin, *Strindberg, sagan och skriften*, s. 64.
 - 17 Hellen Lindgren, recension av *Gösta Berlings saga*, *Ord och Bild* 4:1892, s. 179–182. Se även Wolf, *Att möta sina domare*, s. 138–142, där kritikens litteraturhistoriska referenser diskuteras.
 - 18 Morson & Emerson, *Mikhail Bakhtin*, s. 150f.
 - 19 Ibid. s. 151.
 - 20 Walter Benjamin, ”The Storyteller. Reflections on the Works of Nikolai Leskov” [1936], *Illuminations. Essays and Reflections*, ed. Hannah Arendt, övers. Harry Zohn, New York 1988, s. 87.
 - 21 Benjamins kontrastering av sagoberättandet och romanberättandet är jämförbar, om än inte helt kompatibel, med Bachtins distinktion mellan epos och roman. För båda är framställningsformerna kopplade till separata världsbilder, men där Benjamin talar om det som gått förlorat med den sammanhängande, värderingsstabila och kollektiva erfarenheten som sagoberättandet representerar, talar Bachtin om vad man vunnit med romanens problematisering av den. Eposet är för Bachtin en genre utan relativitet – den bygger på ett kollektivt nationellt förflutet eller en känd legend, inte på en personlig upplevelse eller på fantasi. Benjamin urskiljer samma bas för sagoberättandet, men det individuella skiljs därmed inte från det officiella på samma sätt som hos Bachtin. Bachtin separerar eposets officiella form från den folkliga skrattekultur som har ett subversivt förhållande till den. I Benjamins diskussion görs ingen sådan åtskillnad – sagoberättaren

- har en folkloristisk förankring och även om grunden inte är en personlig erfarenhet, utan ett kollektivt nationellt förflutet eller en legend, så ger varje sagoberättare sin individuella prägel åt berättelsen. Se "Epos och roman", *Det dialogiska ordet*, s. 174 samt Benjamin, "The Storyteller", s. 91f.
- 22 Se Edström, *Livets stigar*, s. 136.
 - 23 Modernitetens kombination av möjlighet och hot understryks av Berman, *Allt som är fast förflyktigas*, s. 13.
 - 24 Se vidare Edström, "I Write like a Child", s. 21; samt Bergmann, *Getabock och gravlilja*, s. 54f.
 - 25 Edström beskriver två motverkande drag hos berättaren: å ena sidan illusionen av 'objektiv' historieskrivning och å andra sidan känslusuggestion (*Livets stigar*, s. 40).
 - 26 Liknande markörer finns även i andra kapitel, till exempel i "Dovres häxa", där berättaren hävdar att "Jag, som skrifver, har själf sett henne" (II:69).
 - 27 Gunnar Ahlström skriver insiktsfullt att sagan betraktad som ett *perspektiv* är det enda som kan ge benämningen en giltighet i förhållande till *Gösta Berlings saga*. "Skall benämningen saga i detta sammanhang fasthållas, ligger dess innebörd i den allmänna inställningen till stoffet, i det storögda förtäljandet" (Ahlström, *Kring Gösta Berlings saga*, s. 18).
 - 28 Edström, "I Write like a Child", s. 21, 24.
 - 29 Jämför även Benjamins sidoställning av sagoberättande och hantverk. Lerhelgonen förfaller just på grund av att man inte längre bryr sig om att ägna tid åt hantverket (Benjamin, "The Storyteller", s. 91f).
 - 30 Min läsning av passagen är i linje med Maria Karlssons. Hon beskriver kavaljerernas återkomst i lerhelgonens skepnad som ett insisterande på "behovet av det heliga, av konsten och av fantasin" i det moderna samhället (*Känslans röst*, s. 171).
 - 31 Bachtin, *Dostojevskijs poetik*, s. 197.
 - 32 Ibid. s. 204. Notera i detta sammanhang Bachtins åtskillnad av skazen hos Leskov och Turgenjev – Leskov behöver den fiktive berättaren för hans främmande språk och världsbild, medan Turgenjev främst var ute efter en muntlig berättelseform. Skazen blir hos honom därför endast inriktad på talspråket och inte på det främmande ordet. Turgenjeps bruk av skazen är därmed i överensstämmelse med Boris Ejenbaums definition, som kritiserar av Bachtin därför att han förbiser bruket av det främmande ordet (Bachtin, *Dostojevskijs poetik*, s. 204).
 - 33 Detta fenomen diskuteras i "Discourse in the Novel", *The Dialogic Imagination*, ed. Michael Holquist, övers. Caryl Emerson & Michael Holquist, Austin 1982, s. 312–314. Det är ingen intentionalitet i vanlig mening Bachtin åsyftar, utan "refraktionen", det vill säga brytningen av författarens diskurs mot andra röster. Ingen 'ren' författarintention kan alltså representeras i prosa, enligt Bachtin (s. 432). Se även Bachtin, *Dostojevskijs poetik*, s. 218.
 - 34 Se exempelvis Frödings recension av *Gösta Berlings saga* i *Karlstadstidningen* 1891-12-24.
 - 35 Detta framhålls också av Edström, *Livets stigar*, s. 36.
 - 36 Vinge, "Selma Lagerlöf läser högt", s. 151f. I detta sammanhang använder Vinge Walter Ongs begrepp "sekundär muntlighet".
 - 37 Helge Gullberg nämner Dickens och Thackeray som två exempel på författare som ofta

- använder sig av vädjanden eller tilltal till läsaren (Helge Gullberg, *Berättarkonst och stil i Per Hallströms prosa*, [diss.] Göteborg 1939, s. 124).
- 38 Detta framhålls av Gullberg, som menar att påverkan från Carlyle i Lagerlöfs fall är helt säker (ibid. s. 34).
- 39 Per Hallström, "Thomas Carlyle", *Skepnader och tankar*, Stockholm 1910, s. 210. Citeras även av Gullberg i *Berättarkonst och stil*, s. 33.
- 40 Thomas Carlyle, *Den franska revolutionen* [1837], del I *Bastiljen*, övers. Alf Ahlberg, Stockholm 1965, s. 18. "Sovereigns die and Sovereignties: how all dies, and is for a Time only; is a 'Time-phantasm, yet reckons itself real'" (Thomas Carlyle, *The French revolution*, vol 1 *The Bastille*, Leipzig 1851, s. 10).
- 41 Edström nämner Scott, Byron, Leskov och Gogol som exempel på författare som använder sig av liknande konstruktioner av en berättarsituation (*Livets stigar*, s. 36f).
- 42 Ong, *Muntlig och skriftlig kultur*, s. 120.
- 43 Om romanberättarens vittnesfunktion, se Benjamin, "The Storyteller", s. 87.
- 44 Sven Arne Bergmann beskriver en liknande växling mellan berättarens frånvaro och närvaro i *En herrgårdsägen*, vilket han också kopplar till en skillnad mellan skriftligt och muntligt berättande: "Läsaren har att förhålla sig till en berättare, som i ytterlighetslägen framträder antingen som 'kroppsligen' närvarande eller som 'andligen' frånvarande. I det förra läget kan läsaren – med rätt eller orätt – uppfatta ett muntlighetens direkta tilltal; i det senare kan han tycka sig lämnad ensam med sitt grubbel över texten" (Bergmann, *Getabock och gravlilja*, s. 129).
- 45 Gullberg, *Berättarkonst och stil*, s. 140, 144.
- 46 Gérard Genette, *Narrative Discourse. An Essay in Method* [1972], övers. Jane E. Lewin, Ithaca, New York 1980, s. 244f. *Heterodiegetisk* är alltså en berättare som inte är närvarande i den historia som berättas, *homodiegetisk* är en berättare som är närvarande som karaktär i den historia han berättar. Genette beskriver i detta sammanhang också hur uttrycket "jag-berättelse" är inadekvat. Det syftar i allmänhet på en homodiegetisk berättare, men även en heterodiegetisk berättare kan ingripa i historien, vilket är fallet i *Gösta Berlings saga* (ibid. s. 244).
- 47 Jag följer här Bergmann som använder "fokusering" istället för Lars-Åke Skalins mer fransks klingande "fokalisering" (*Getabock och gravlilja*, s. 410, not 25).
- 48 Genette, *Narrative Discourse*, s. 189.
- 49 Ibid. s. 186. Jämför även Bergmann (*Getabock och gravlilja*, s. 132).
- 50 Gullbergs avhandling är ett svenskt pionjärbete på området. Han talar om "inlevande framställning" efter tyskans "Erlebte Rede", vilket enligt min mening är en väl vald term, eftersom den anger att det handlar om berättarens inlevelse (fokusering) i karaktärerna. Jag väljer dock att utgå ifrån den numera vanligaste termen på svenska – fritt indirekt tal, vilket motsvaras av engelskans "free indirect speech". Fenomenet beskrevs först som "style indirect libre", vilket i engelsk forskning främst översatts till "free indirect speech" eller "free indirect discourse". Se Roy Pascal, *The Dual Voice. Free Indirect Speech and its Functioning in the Nineteenth-century European Novel*, New Jersey 1977, som innehåller en redogörelse för begreppshistoriken. Se även Dorrit Cohn som använder "narrated monologue" i *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton 1978.

- 51 Uttrycket hämtar jag från Bergmann, som också han utgår från begreppet "fritt indirekt tal", men använder "tanketal" som komplement, vilket är i enlighet med begreppets gängse syftning (Bergmann, *Getabock och gravlilja*, s. 134).
- 52 Helge Gullberg citerar just denna passage som exempel på fritt indirekt tal i *Gösta Berlings saga* (Gullberg, *Berättarkonst och stil*, s. 140).
- 53 Cohn, *Transparent Minds*, s. 112.
- 54 Denna funktion av fritt indirekt tal, eller "quasi-direct discourse" som det heter med Bachtins terminologi, utreds av Morson & Emerson (*Mikhail Bakhtin*, s. 334).
- 55 Jämför Bergmann om parets tillblivelse i *En herrgårdssägen*, där karaktärernas tankar och handlingar riktas mot varandra i berättarens diskurs, när deras möte förhindras eller uppskjuts i fiktionen (*Getabock och gravlilja*, s. 268–287).
- 56 Margareta Rossholm Lagerlöf har uppmärksammat Elisabets outtalade, själviska motiv till att rädda Gösta och menar att "erotiken alltjämt dialektiskt gör sig påmind som förnekelse i hennes egna vaga skildringar av 'godhetens' livstillstånd" ("Bortom förnekelsen. Om kärleksskildringarna i *Gösta Berlings saga*", *Selma Lagerlöf och kärleken, Lagerlöfstudier* 1997, red. Karl-Erik Lagerlöf, Hedemora 1997, s. 28, 30).
- 57 Denna effekt av fritt indirekt tal framhålls av Bachtin, *The Dialogic Imagination*, s. 319.
- 58 Jämför Morson & Emerson, *Mikhail Bakhtin*, s. 329.
- 59 Gibson, *Postmodernity, Ethics and the Novel*, s. 26.
- 60 Här följer jag Morson & Emersons utveckling av Bachtin i *Mikhail Bakhtin*, s. 334.
- 61 Nussbaum, *Love's Knowledge*, s. 85ff. Hennes tendens att förutsätta en särskild reaktion från läsaren, ofta i överensstämmelse med författarens intention är problematisk. När jag här skriver inlevelse, menar jag medverkan snarare än identifikation.
- 62 Detta framställningssätt kan man med Bachtin beskriva som en "mikrodialog", där olika individers röster avspeglar sig i personernas inre (Bachtin, *Dostojevskijs poetik*, s. 83).
- 63 Jämför Morson & Emerson, *Mikhail Bakhtin*, s. 167.
- 64 Ibid. s. 234f.
- 65 Ibid. s. 234, 238ff. Jämför även diskussionen av polyfoni i avhandlingens kapitel 1.
- 66 Felski, *The Gender of Modernity*, s. 38f.
- 67 Ellen Key, *Missbrukad kvinnokraft och Kvinnopsykologi*, Stockholm 1914. Claudia Lindén argumenterar i sin avhandling för att detta är en missuppfattning och att Keys tänkande inte kan förstås i termer av likhet/särart. Se Claudia Lindén, *Om kärlek. Litteratur, sexualitet och politik hos Ellen Key*, [diss.] Stockholm/Stehag 2002, särskilt kapitlet "Särart, likhet och Keys kritik av dualismen", s. 189–214.
- 68 Margareta Rossholm, *Sagan i nordisk sekelskifteskunst. En motivhistorisk och ideologisk undersökning*, [diss.] Stockholm 1974, s. 160f.
- 69 Levertin, "Selma Lagerlöf", s. 265f.
- 70 Jämför Öhman, *Äventyrets tid*, som ger en bild av sensationsromanens status 1841–1859.
- 71 Att det sentimentala och melodramatiska måste betraktas som en del av den litterära modernismen har flera feministiska forskare argumenterat för. Se till exempel Felski, *The Gender of Modernity*, kapitel 5, "Love, God and the Orient: Reading the Popular Sublime", s. 115–144; Suzanne Clark, *Sentimental Modernism. Women Writers and the Revolution of the Word*, Bloomington & Indianapolis 1991; Lyn Pykett, *The 'Improper' Feminine. The Women's Sensation Novel and the New Woman Writing*, London & New York, 1992; Talia

- Shaffer, *The Forgotten Female Aesthetes. Literary Culture in Late Victorian England*, Charlottesville & London 2000.
- 72 [anonym] recension av *Ur Gösta Berlings saga*, *Nya Dagligt Allehanda*, 1891-04-04.
- 73 Alison A. Case, *Plotting Women. Gender and Narration in the Eighteenth- and Nineteenth-Century British Novel*, Charlottesville & London, 1999, s. 28ff. Cases studie är inriktad på berättelser i första person, där berättarens kön framgår av fiktionen. I fallet *Gösta Berlings saga* är berättarens kön en mer komplicerad fråga. Det röjs inte av texten, men har som framgått i kritiken självklart antagits vara kvinnligt.
- 74 Ibid. s. 125.
- 75 Detta är vad Lanser kallar "overt authoriality" och de yttranden som egentligen inte behövs för att berätta historien kallar hon "extrarepresentational functions" (*Fictions of Authority*, s. 17).
- 76 Lisbeth Stenberg har framhållit det provocativa i att Lagerlöf som kvinnlig författare valde en sådan framträdande berättarröst (*En genialisk lek*, s. 216).
- 77 Man måste välja ett möjligt språk inom den socio-ideologiska och språkliga omgivningen, skriver Bachtin. Även om han inte uttalat inkluderar kön i den sociala och historiska situationen, måste det självfallet också betraktas som en bestämmande faktor (Bachtin, *The Dialogic Imagination*, s. 295).
- 78 Detta kan betraktas som en form av "repertoarestetik". Jämför Agrell, *Romanen som forskningsresa*, s. 104ff.
- 79 Bachtin, *Dostojevskijs poetik*, s. 204.
- 80 Se Lanser för denna definition av auktoritet (*Fictions of Authority*, s. 6).
- 81 Jämför Zillén, som betonar Frödings långt drivna användning av parodi, stilimitation och pastisch och hans omfattande intertextuella repertoar. Dessa praktiker fyller också en social och kommunikativ funktion, som ett sätt att upprätta en *pakt* med läsaren som förutsätts känna igen den stil eller det litterära verk som författaren leker med (*Den lekande Fröding*, kap. IV, särskilt s. 219).

Kapitel 5

- 1 Om Lagerlöfs intresse för *Faust*-dramat se Algot Werin, *Den svenske Faust och andra essayer*, Lund 1950, s. 40. Se även Ulla Britta Lagerroth, "Selma Lagerlöf och teatern", *Årsbok 1999–2000*, Vetenskapssocieteten i Lund, Lund 2000, s. 93–114.
- 2 Arvidson, *Selma Lagerlöf*, 16ff.
- 3 Vivi Edström, "Das Faustische in Gösta Berlings saga", *Nicht nur Strindberg. Kulturelle und literarische Beziehungen zwischen Schweden und Deutschland 1870–1933*, Stockholm 1979, s. 336–357. Här bemöter också Edström Arvidsons beskrivning av Faust-mönstret som ett idéebatterande inslag som förbinder *Gösta Berlings saga* med åttitalsprosan. Edström menar istället att det faustiska mönstret snarare pekar mot nittitalets mystik och metafysik än åttitalets samhällskritik (s. 347f).
- 4 Holm, *Selma Lagerlöf och ursprungets roman*, s. 80–89.
- 5 Larsson, "Bortom moderniteten", s. 45–52.
- 6 Max Horkheimer och Theodor W. Adorno, *Upplysningens dialektik. Filosofiska fragment* [1944], övers. Lars Bjurman och Carl-Henning Wijkmark, Göteborg 1991; Berman, *Allt*

som är fast förflyktigas; Ian Watt, *Myths of Modern Individualism. Faust, Don Quijote, Don Juan, Robinson Crusoe*, Cambridge 1996. Jämför Nina Björk, *Sirenens sång: tankar kring modernitet och kön*, Stockholm 1999, s. 19ff.

- 7 Felski, *The Gender of Modernity*, s. 2.
- 8 Se Toril Moi, "Corinne – kvinnornas grundläggande modernitetsmyte", *Samtiden* 2:2002, s. 76.
- 9 Se Ellen Moers, *Literary Women* [1977], New York 1986, s. 173–210; Ebba Witt-Brattström, "För Corinnes fötter. Den romantiska kvinnan i Sverige", *Nordisk kvinnolitteraturhistoria*, band II *Fadershuset*, red. Elisabet Möller Jensen, Höganäs 1993, s. 57; Arping, *Den anspråksfulla blygsamheten*, s. 205–224.
- 10 Ronny Ambjörnsson, *Mansmyter: James Bond, Don Juan, Tarzan och andra grabbar*, Stockholm 1999, s. 14.
- 11 Larsson, "Bortom moderniteten", s. 48. Larsson menar att det är "den förlorade dottern som denna berättelse i grunden handlar om" (s. 50). Även om föräldralösheten kan betraktas som en mer generell metafor för ett modernitetsmedvetande, så är det ett faktum att det främst är de kvinnliga gestalterna som förvisas från och revolterar mot sina familjer.
- 12 Jag följer här i stora drag Karlssons läsning (*Känslans röst*, s. 169f).
- 13 Germaine de Staël, *Corinna eller Italien* [1807], del 1, övers. C. Gyllenram, Stockholm 1808, s. 35. "[- -] la femme la plus célèbre de l'Italie, Corinne, poëte, écrivain, improvisatrice, et l'une des plus belles personnes de Rome", (*Corinne ou l'Italie par Mad. de Staël Holstein*, Tome Premier, Paris 1807, s. 50, Paris 1807, s. 21).
- 14 Ibid. s. 150f. "Enfin Corinne n'était point connue sous son véritable nom, et menait, depuis plusieurs années, une vie beaucoup trop indépendante; un tel mariage n'eût point obtenu (lord Nelvil le croyait) l'approbation de son père, et il sentait bien que ce n'était pas ainsi qu'il pouvait expier ses torts envers lui. Voilà quels étaient ses motifs pour s'éloigner de Corinne" (*Corinne ou l'Italie*, Tome Premier, s. 213).
- 15 Johan Wolfgang von Goethe, *Faust. Sorgespelets första del* [1808], övers. Britt G. Hallqvist, Stockholm 1999, s. 56. "Ich bin der Geist, der stets verneint!" (Johann Wolfgang von Goethe, *Faust. Der Tragödie, Erster Teil, Die Welt-Goethe-Ausgabe*, utg. Max Hecker, band 12, Mainz 1932, s. 221).
- 16 Edström, *Selma Lagerlöfs litterära profil*, s. 24.
- 17 Edström, "Das Faustische in Gösta Berlings saga", s. 345; Holm, *Selma Lagerlöf och ursprungets roman*, s. 81; Larsson, "Bortom moderniteten", s. 48. Arvidson menar däremot att djävulskontraktet är utformat i överensstämmelse med det i *Faust* (*Selma Lagerlöf*, s. 17).
- 18 Goethe, *Faust. Sorgespelets första del*, s. 68. "Verweile doch! du bist so schön!" (*Faust. Der Tragödie. Erster Teil*, s. 233).
- 19 Goethe, *Faust. Sorgespelets första del*, s. 70. "Laß in den Tiefen der Sinnlichkeit/Uns glühende Liedenschaften stillen!/In undurchdrungenen Zauberkühen/Sei jedes Wunder gleich bereit!/Stürzen wir uns in das Rauschen der Zeit,/Ins Rollen der Begebenheit!/Da mag denn Schmerz und Genuß,/Gelingen und Verdruß/Miteinander wechseln, wie es kann;/Nur rastlos betätigt sich der Mann" (*Faust. Der Tragödie, Erster Teil*, s. 234f).
- 20 Jämför Holm som menar att "djavulsprincipen" har att göra med "allmakten" – att vara den som andra tjänar – vilket Holm förstår i psykoanalytiska termer såsom ett stadium i barnets självsliv (*Selma Lagerlöf och ursprungets roman*, s. 64, 82).

- 21 Theodore Ziolkowski framhåller att Faust har sanningssökandet gemensamt med mytologiska gestalter som Adam och Prometheus, men att det som skiljer honom från dem är hans begär efter makt, vilket understryker hans moderna status. Se *The Sin of Knowledge. Ancient Themes and Modern Variations*, Princeton & Oxford 2002, s. 71f.
- 22 Rita Felski menar att beskrivningarna av modernitetens maskulint associerade drag som rationalisering, produktivitet och kontroll motsägs av en samtidig feminisering av den västerländska civilisationen, som kommer till uttryck i den moderna subjektivitetens passivitet, hedonism och splittring (*The Gender of Modernity*, s. 4f).
- 23 *Ur Gösta Berlings saga. Berättelse från det gamla Värmland af Selma Lagerlöf*. Bilaga till *Idun* 6:1891, "Blut ist ein ganz besonderer Saft" (*Faust. Der Tragödie. Erster Teil*, s. 234).
- 24 Goethe, *Faust. Sorgespelets första del*, s. 22. "Solang er auf der Erde lebt,/So lange sei dirs nicht verboten:/Es irrt der Mensch, solang er strebt." [- -] Ein guter Mensch, in seinem dunkeln Drange,/Ist sich des rechten Weges wohl bewußt" (*Faust. Der Tragödie, Erster Teil*, s. 187).
- 25 Goethe, *Faust. Sorgespelets första del*, s. 63f. "Entbehren sollst du! sollst entbehren!/Das ist der ewige Gesang,/Der jedem an die Ohren klingt,/Den, unser ganzes Leben lang,/Uns heiser jede Stunde singt" (*Faust. Der Tragödie, Erster Teil*, s. 228).
- 26 Här är Stenberg av en annan uppfattning. Hon menar att det är Annas erotiska begär som är omänskligt, inte hennes försakelse (*En genialisk lek*, s. 195).
- 27 Ett liknande resonemang förs av Nussbaum i *Love's Knowledge*, s. 134.
- 28 *Bibeln*, 1917 års översättning, Första Mosebok 3:5.
- 29 Pamela Norris menar att syndafallet kan läsas som en kvinnlig "quest plot", men att övergången från oskuld till kunskap och moralisk frihet har transponerats till Adam, trots att initiativet är hennes. Se Pamela Norris, *Eve: A Biography*, New York 1998, s. 130f.
- 30 Warburg, recension av *Ur Gösta Berlings saga*, *Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning* 1891-12-17; Wirsén, recension av *Gösta Berlings saga*, *Vårt Land* 1891-12-31.
- 31 Ahlström, *Kring Gösta Berlings saga*, s. 199.
- 32 Holm, *Selma Lagerlöf och ursprungets roman*, s. 85, 26; Larsson, "Bortom moderniteten", s. 47. Se även Anna Nordlund som menar att "Gösta Berlings offer av hennes [kapten-skans] *Corinne* i vargarnas gap kan ses som en gest mot den orealistiska romanhjältinnans skadliga inverkan på kvinnors förmåga till självförverkligande (*Selma Lagerlöf och det litterära etablissemangen*, s. 32).
- 33 Den aspekten pekar också Lisbeth Larsson på i en senare text: "Den farliga romanen. Läsaren, romanförfattaren och genren", *Nordisk kvinnolitteraturhistoria*, band II *Fadershuset*, s. 326f.
- 34 de Staël, *Corinna eller Italien*, del III, s. 68. "Corinne avait tort, pour son bonheur, de s'attacher à un homme qui devait contrarier son existence naturelle, et réprimer plutôt qu'exciter ses talents [- -]" (*Corinne ou l'Italie*, Tome Troisième, Paris 1807, 91).
- 35 Se Claudia Lindén för en diskussion av den nya kärlekskoden som lanserades i *Corinne* och Ellen Keys syn på den (*Om kärlek*, s. 78-83).
- 36 Brandes, "Emigrantlitteraturen" [1872], *Hovedstrømninger i det 19. Aarhundredets litteratur, Samlede skrifter*, fjärde bandet, Köpenhamn 1900, s. 117.
- 37 "Det var Germaine de Staël, der i sin romantiske roman *Corinne* fra 1807 først brugte ordet salon i den betydning, som vi bruger det", skriver Karin Klitgaard Povlsen i "Den

- litterære salons historie og genrer”, *Nordisk Salonkultur. Et studie i nordiske skønånder og salonsmiljøer 1780–1850*, red. Anne Scott Sørensen, Odense 1998, s. 20.
- 38 Ingrid Holmquist, *Salongens värld. Om text och kön i romantikens salongskultur*, Stockholm/Stehag 2000, s. 36.
- 39 Ibid. s. 85, 203.
- 40 Referenser till *Corinne* finns till exempel i Knorrings *Cousinerna* och *Quinnorna* och Bremers *Presidentens döttrar*. Jämför Witt-Brattström, ”För Corinnes fötter” och Larsson, ”Den farliga romanen” i *Nordisk kvinnolitteraturhistoria II*, s. 57 resp. 247 samt Arping, *Den anspråksfulla blygsamheten*, s. 205–224.
- 41 Georg Brandes, ”Emigrantlitteraturen”, s. 123ff.
- 42 Se Margaret Cohen, *A Sentimental Education of the Novel*, Princeton 1999, s. 32–65.
- 43 Relationen till den sentimentala romanen har tidigare utretts av Stenberg, som hävdar likheter med ”den sociala sentimentala romanen”, som hon beskriver som en kvinnlig tradition med idealistiskt-utopiska särdrag och moraliskt-didaktiska tendenser (*En genialisk lek*, s. 175ff). Jag instämmer med Maria Karlsson som framhållit att denna genrebeteckning har uppenbara begränsningar. Den kan till exempel inte fånga romanens överdrifter, intrigförvecklingar, kontrasteringar och omkastningar (*Känslans röst*, s. 168).
- 44 För Elisabets likhet med Ibsens Nora, se Edström, *Livets stigar*, s. 289.
- 45 Se Tony Tanner, *Adultery in the Novel. Contract and Transgression*, Baltimore & London, 1979, s. 15.
- 46 Se Stenberg och Nordlund för en utförligare diskussion av sedlighetsdebatten i relation till Selma Lagerlöf (*En genialisk lek*, s. 219ff; *Selma Lagerlöf och det litterära etablisemanget*, s. 14).
- 47 Jämför Lisbeth Larsson som framhåller just detta: ”Selma Lagerlöf [skriver] inte sina tragiska hjältinnor ut ur livet utan in i det” (”Bortom moderniteten”, s. 48).
- 48 Se Staffan Carlshamre, ”Att ryckas hän – hotet mot min frihet. Filosofer om passionen”, *Res Publica*, 28:1995, s. 27–31. Romanens Eros är mer i enlighet med ett antikt Eros-tänkande. Jämför Doody för egenskaperna hos antikens Eros samt Lorde, där dessa sidor också betonas (*True Story of the Novel*, s. 375; ”Uses of the Erotic”, s. 55). Claudia Lindén har också framhållit de antika grunderna för Ellen Keys Eros-tänkande (*Om kärlek*, s. 163–267).
- 49 Detta framhålls av Geneviève Fraisse, *Reason’s Muse. Sexual Difference and the Birth of Democracy*, övers. Jane Marie Todd, Chicago & London 1994, s. 103.
- 50 Lori J. Marso, ”Defying Fraternity: Woman as a Citizen in Germaine de Staël’s *Corinne, or Italy*”, *Women’s Studies* 6:1999, s. 645–675.
- 51 de Staël, *Corinna eller Italien*, del I, s. 188. [– –] elle semblait animée par un enthousiasme de vie, de jeunesse et de beauté, qui devait persuader qu’elle n’avait besoin de personne pour être hereuse” (*Corinne ou l’Italie*, Tome Premier, s. 265).
- 52 de Staël, *Corinna eller Italien*, del I, s. 75. [– –] la connaissance du monde, la finesse des idées et la profondeur des sentiments [– –]” (*Corinne ou l’Italie*, Tome Premier, s. 108).
- 53 Christoph E. Schweitzer, ”Gretchen and the Feminine in Goethe’s *Faust*”, *Interpreting Goethe’s Faust Today*, ed. Jane K. Brown, Meredith Lee, Thomas P. Saine, Columbia 1994, s. 134.

- 54 Goethe, *Faust. Sorgespelets första del*, s. 142. "Seh ich dich, bester Mann, nur an,/Weiß nicht was mich nach deinem Willen treibt;/Ich habe schon so veil für dich getan,/Daß mir zu tun fast nichts mehr übrigbleibt" (*Faust. Der Tragödie, Erster Teil*, s. 306).
- 55 Holm, *Selma Lagerlöf och ursprungets roman*, s. 84ff.
- 56 Min läsning avviker här från Stenbergs och Karlssons, som båda menar att Anna Stjärnhöks vigsel är ett sätt för henne att vinna frihet – som änka får hon ju själv makten över sitt liv och sina pengar. Se Stenberg, *En genialisk lek*, s. 196 och Karlsson, *Känslans röst*, s. 186. Men även om detta är *effekten* av hennes handling är det inte *intentionen* med den. Hennes syfte är ju istället att förjaga kaptenskans och sitt eget tvivel på att hennes offer har ett värde.
- 57 Jämför Stenberg som menar att "Gamla visor" ställer frågan "om ett passivt uppgivande av en egen autenticitet också kan leda till en positiv självutveckling" och drar slutsatsen att Mariannes slutpunkt "kan läsas som en väg av passiv uppgivelse" (*En genialisk lek*, s. 202).
- 58 Edström, *Livets stigar*, s. 292. Elisabets Gretchen-roll understryks i romanens andra del av en tilltagande helgonlikhet och liksom Gretchen i hennes himmelska uppenbarelse kallas Elisabet för "botgörerskan". Jämför Goethe, *Faust. Sorgespelets andra del*, övers. Britt G. Hallqvist, Stockholm 1999, s. 270 resp. *Faust. Der Tragödie. Zweiter Teil*, utg. Max Hecker, *Die Welt-Goethe-Ausgabe*, band 13, Mainz 1932, s. 264.
- 59 "Love transmuted by renunciation and suffering seems to offer the way to the highest in life, to an exaltation of sentiment which ordinary happiness cannot bring", skriver Charles Taylor om *La Nouvelle Héloïse* och den känslokult som utvecklades under 1700-talets andra hälft i Frankrike och Tyskland (*Sources of the Self*, s. 295). Edström har också påtalat en förbindelse mellan detta motiv och fin-de-siècle-diktens känsloraffineman (*Livets stigar*, s. 298).
- 60 Goethe, *Faust. Sorgespelets första del*, s. 188. "Sie ist gerichtet!/Ist gerettet!" (*Faust. Der Tragödie. Erster Teil*, s. 350).
- 61 Edström, *Livets stigar*, s. 306.
- 62 Jämför Edström, *Livets stigar*, s. 294f och Larsson, "Bortom moderniteten", s. 52.
- 63 Fraise, *Reason's Muse*, s. 45.
- 64 Om den hjärtats kunskap som kvinnan har, se Jean-Jacques Rousseau, *Emile eller om uppfostran* I, [1762] övers. C. A. Fahlstedt i bearbetning av Inga-Britt Hansson, Göteborg 1977, del II, bok V, s. 189 samt om hennes oförmåga till abstrakta och systematiska resonemang, s. 191. Se även Fraise om Rousseau som obligatorisk referens när kvinnans demokratiska rättigheter diskuterades vid sekelskiftet 1700–1800 (*Reason's Muse*, s. 37).
- 65 Marso, "Defying Fraternity", s. 645. Hon kritiserade också särhållandet av känsla och intellekt inom estetiken, främst hos Kant och den tyska idealismen, som hon ställde mot den franska sensualismen. Se Frederick Burwick, *Mimesis and its Romantic Reflections*, Pennsylvania 2001, s. 27f.
- 66 Fraise, *Reason's Muse*, s. 44.
- 67 Gunnel Weidel menar däremot att även upplösningen av gott och ont inte skall förstås i denna sekulariserade bemärkelse, utan som att även lidandet är en del av Guds kärleksfulla försyn. Vad som är lycka och olycka har bara Gud, inte människan, förmåga att bedöma (*Helgon och gengångare*, s. 341f).

- 68 Goethe, *Faust. Sorgespelets första del*, s. 79. "Grau, teurer Freund, ist alle Theorie,/Und grün des Lebens goldner Baum" (*Faust. Der Tragödie. Erster Teil*, s. 243).
- 69 Se Harald Elovsson, "Ära, rikedom och vällust i Goethes *Faust*", *En Goethebok till Algot Werin*, red. Carl Fehrman, Nils Ivar Ivarsson och Hans Ruin, Lund 1958, s. 109.
- 70 Weidel, *Helgon och gengångare*, s. 320f. Edström kallar Elisabets förhållningssätt för en "erotisk panteism" och sätter den i samband med spiritismen (*Livets stigar*, s. 155–157). Se även Lagerroth som genetiskt argumenterar för de romantiska kopplingarna, framför allt till Byron och Rousseau. Han avvisar däremot begreppet "panteism" till förmån för "panpsykism", som betecknar en uppfattning av naturen som levande i sig själv, snarare än livet i naturen som ett utflöde av Guds kraft (*Landskap och natur*, s. 131). Margareta Brandby-Cöster avvisar däremot panteismen som motstridig den lutherska livsförståelse som hon menar genomsyrar romanen (*Att uppfatta allt mänskligt*, s. 145).
- 71 Tankegången liknar den kritik av förnuftsbegreppet som framförts av den feministiska epistemologin. Se Lorraine Code, "Epistemology", *A Companion to Feminist Philosophy*, ed. Alison M. Jaggar & Iris Marion Young, Oxford, 1998, s. 173–184.

Kapitel 6

- 1 Adorno, *Aesthetic Theory* [1970], övers. C. Lenhardt, ed. Gretel Adorno och Rolf Tiedemann, London & New York 1986, s. 196.
- 2 Holm, *Selma Lagerlöf och ursprungets roman*, s. 10. Se till exempel Berendsohn, som menar att "hela hennes produktion blir ett uttryck för hennes strävan att gagna sina medmänniskor" (*Selma Lagerlöf*, s. 166). Linder talar om en "sedelärande, nyttobetonande tendens" som är genomgående i hela författarskapet ("Vildhet och godhet", s. 97). Ett senare exempel är Henrik Wivel som betonar kvinnans frälsande kärlek och dess utopiska potential i *Gösta Berlings saga* (*Snödrottningen*, s. 81–85). Han framhåller däremot inte någon moralism i författarskapet i stort. Lisbeth Stenberg lägger stor vikt vid den "godhetens pedagogik", som hon menar att romanen ger uttryck för (*En genialisk lek*, s. 169–182). Både Gunnel Weidel och Margareta Brandby-Cöster framhåller däremot den religiösa snarare än den moraliska dimensionen (*Helgon och gengångare*, s. 299; *Att uppfatta allt mänskligt*, s. 157f).
- 3 Se Böök, "Selma Lagerlöf", s. 301 och Arvidson, *Selma Lagerlöf*, s. 22f.
- 4 Elin Wägner, *Selma Lagerlöf*, s. 137.
- 5 Stenberg, *En genialisk lek*, s. 430.
- 6 Ibid. s. 169.
- 7 Denna sida av kavaljererna betonas av Torpe, *Orden och jorden*, s. 39. Edström menar att dubbel exponeringen av mytologisk strålgans och realistisk skärpa liknar framställningen i *Fredmans epistlar* (Edström, *Selma Lagerlöfs litterära profil*, s. 32). Edström framhåller också i detta sammanhang den moraliska innebörden i den heroiska glädjen (ibid. s. 33). Se även Wivel, *Snödrottningen*, s. 52f.
- 8 Om Löwenborgs musik som en livslögn, se Edström, *Livets stigar*, s. 153–155, samt hennes artikel "Ekot från slagfältet – Gösta Berlings saga som kejsarroman", *Allt om böcker* 2:1992, s. 11. I sin senaste bok skriver hon däremot att lättsinnet och leken ofta framställs som en illusion eller livslögn, men att glädjen snarare är "ett medel att betvinga svåra förhåll-

landen än en flykt" (*Livets vågspel*, 145). Wivels syn på kavaljererna är mer nietzscheanskt färgad – det finns ingen sanning som kavaljerernas bländverk döljer (*Snödrottningen*, s. 68). Jämför också Ulla-Britta Lagerroth, som menar att Lagerlöfs syn på musikens uppgift liknar den som kommer till uttryck hos Wackenroder och Tieck och som i den svenska traditionen fångades upp av Geijer och Atterbom. Musikens makt att läka själens ohälsa och att bringa lindring i sorgen kopplar hon också till antika och bibliska föreställningar (Ulla-Britta Lagerroth, "Musiken i Selma Lagerlöfs diktning", *Lagerlöfstudier* 1966, utgivna av Selma Lagerlöf-sällskapet, Sunne 1966, s. 69).

- 9 Den estetiska livshållningen har i detta avseende en nietzscheansk anstrykning. Jämför Arne Melbergs redogörelse för Nietzsches estetik i kapitlet "Den dansande filosofen (Estetiken)" (*Försök att läsa Nietzsche*, särskilt s. 98–106).
- 10 Det är "den estetiska rättfärdiggörelsen som får Gösta att bli glad igen", skriver Henrik Wivel (*Snödrottningen*, s. 9).
- 11 Se Linder om kavaljerslivets motsvarighet i naturens vildhet ("Vildhet och godhet", s. 101).
- 12 Jämför Nietzsche, *Tragedins födelse*, s. 24f, 35f som i sådana termer beskriver det dionysiska. Den citerade passagen varierar i romanen *Liljecronas hem*, som utvecklar kapitlet i *Gösta Berlings saga*. Liljecrona spelar så våldsamt och medryckande på en bal, att hans tilltänkta brud dansar sig till döds. Selma Lagerlöf, *Liljecronas hem*, Stockholm 1911, s. 180.
- 13 Ulla-Britta Lagerroth, "Selma Lagerlöf och teatern", s. 109. Lagerroth beskriver även hur romanen arbetar med teater- och operaeffekter. Hon framhåller Göstas och Mariannes tablå under balen på Ekeby som en *mise en abyme*, "en scen som i teaterns form gestaltar själva den bärande episka handlingen med den äventyrlige Göstas många förförande enleveringar". Hon pekar även på andra former av iscensättningar, till exempel hur kavaljererna bereder en scen till djävulens entré med hjälp av smedjans inventarier ("Selma Lagerlöf och teatern", s. 105–110).
- 14 Bachtin, "Kronotopen", s. 78. Maria Nikolajeva har understrukt släktskapet mellan Gösta Berling och de ryska romanhjältarna. "Slutligen har Gösta Berling även beröringspunkter med den arketypiska figur i den ryska litteraturen som har fått benämningen "guds dåre" och som egentligen står mycket nära Konstnären. Guds dåre, *jurodivyi*, på ryska, är den person i den ryska kulturen som är bärare av sanningen, samtidigt som han står utanför samhällets hierarki." Se Maria Nikolajeva, "Gösta Berling – alldeles rysk", *Allt om böcker* 1992:2, s. 27 samt *När Sverige erövrade Ryssland*, s. 216.
- 15 Jämför Bachtin, "Kronotopen", s. 80.
- 16 Edströms detaljerade redogörelse för denna episod ligger här till grund för min framställning (*Livets stigar*, s. 131ff).
- 17 Ibid., s. 133.
- 18 Ibid.
- 19 Wivel, *Snödrottningen*, s. 67.
- 20 För en utförligare läsning av omständigheterna kring självmordet, se Karlsson, *Känslans röst*, s. 190–198.
- 21 Om den romantiska verkestetikens originalitetskult, se Horace Engdahl, *Den romantiska texten. En essä i nio avsnitt*, [diss.] Stockholm 1986, s. 37f.

- 22 Den svenska översättningen gjordes av C. W. A. Strandberg, Stockholm 1878.
- 23 Brandes, "Naturalismen i England" [1875], *Hovedstrømninger i det 19. Aarhundredets litteratur, Samlede skrifter*, femte bandet, s. 570.
- 24 Anne K. Mellor, *Romanticism and Gender*, New York & London 1993, s. 25.
- 25 Stradivarius-likenelsen är struken i senare utgåvor. Edström menar att formuleringen är tidstypisk: "på symbolismens vis liknas den dyrkade kvinnan vid ett konstfärdigt ting" (*Livets vågspel*, s. 149).
- 26 Søren Kierkegaard, *Enten-Eller. Et Livs-Fragment, Første Del* [1848], *Søren Kierkegaards skrifter* 2, utgivna av Søren Kierkegaard-forskningscentret, Köpenhamn 1997.
- 27 Detta framhålls av Nils Åke Sjöstedt, *Søren Kierkegaard och svensk litteratur från Fredrika Bremer till Hjalmar Söderberg*, [diss.] Göteborg 1950, s. 316.
- 28 Nicoline Nobel Sperling, *Kvinden og Samfundet* 9:1893, s. 11.
- 29 Wägner, *Selma Lagerlöf* I, s. 135.
- 30 Sjöstedt, *Søren Kierkegaard och svensk litteratur*, s. 313.
- 31 Georg Brandes, *Søren Kierkegaard*. Svensk originalupplaga under författarens inseeende, övers. O. A. Stridsberg, Stockholm 1877, s. 113f.
- 32 Harald Høffding, *Søren Kierkegaard som filosof*, Köpenhamn 1892, s. 83f.
- 33 Ibid.
- 34 Sjöstedt liknar försöket att förena skönheten och glädjen med plikterna och ansvaret i upplösningen vid assessor Wilhelms försök att förena det etiska och det estetiska i äktenskapet i sin plädering för "Ægteskabets æstetiske Gyldighed" (*Søren Kierkegaard och svensk litteratur*, s. 331f. Jämför Kierkegaard, *Enten-Eller*, s. 15–151).
- 35 Här kan man jämföra med det som Per Hallström skriver om Carlyles syn på övermänniskan och mannen: "Carlyle lär ingen öfvermänskligheit, han öppnar ögonen för det oändligt kräfvande och svåra bara i att bli *man*, hvilket alltid torde vara ett steg till det förra, som icke kan öfverhoppas, och där man i de flesta fall lugnt kan stanna" (Hallström, "Thomas Carlyle", s. 188). Resonemanget om mannen och övermänniskan liknar diskussionen i *Gösta Berlings saga* om *hjälten* och mannen.
- 36 Inger Hammar, *Emancipation och religion. Den svenska kvinnorörelsens pionjärer i debatt om kvinnans kallelse ca 1860–1900*, [diss.] Stockholm 1999, s. 23. Hammar argumenterar för att det lutheranska inflytandet på den tidiga kvinnorörelsen är försummat och att det kristna tankegodset varit en viktig komponent i emancipationsprocessen (ibid. s. 32).
- 37 Brandby-Cöster, *Att uppfatta allt mänskligt*, s. 35.
- 38 Den händelsen placeras också hos Brandby-Cöster i ett lutherskt sammanhang (ibid. s. 100).
- 39 Jämför Tyrberg som utreder begreppen och också använder dem i sina läsningar (*Anrop och ansvar*, s. 31).
- 40 Weidel, *Helgon och gengångare*, s. 321.
- 41 Här skiljer sig alltså min uppfattning från Brandby-Cösters, som ser den lutherska livsförståelsen som mer genomgripande (*Att uppfatta allt mänskligt*, s. 9). Jag instämmer däremot i att det lutherska är en försummad kontext till författarskapet.
- 42 Knut Hagberg, förord till *Den franska revolutionen* [1837], del 1 *Bastiljen*, övers. Alf Ahlberg, Stockholm 1965, s. 11. Likheter finns som Vivi Edström påpekat med majorskans vision av "Guds storm" i kapitlet "Unga grefvinan" (*Livets stigar*, s. 331). Se även Böök

som tidigt framhöll Carlyles revolutionshistoria som mönsterbildande för *Gösta Berlings saga* (Böök, "Selma Lagerlöf", s. 227).

- 43 Ernst Cassirer, *Myten om Staten* [1945], övers. Alf Ahlberg, Stockholm 1948, s. 212.
- 44 Detta citat från Carlyles *Sator Resartus* hämtar jag från Cassirer (ibid. s. 224).
- 45 Denna omstrukturerings i förhållandet mellan män och kvinnor har uppmärksammats i tidigare forskning. Vivi Edström skriver till exempel att romanen är organiserad kring en kvinnlig princip, framför allt representerad av majorskan, som innebär bevarande och livsuppehållande och en manlig princip, framför allt representerad av kavaljererna, som är destruktiv och utlevande (*Livets stigar*, s. 30). "Det rör sig om två kraftfält: majorskans, som står för odling och patriarkalisk styrelse, och männens (kavaljererna, majoren, Sintram osv), som står för lössläppta drifter och vildhet", skriver Birgitta Holm (*Selma Lagerlöf och ursprungets roman* s. 76).
- 46 Se Edström *Livets stigar*, s. 169 och Stenberg, *En genialisk lek*, s. 207.
- 47 Margareta Brandby-Cöster läser denna passage som ett uttryck för en lutheransk livsförståelse, där majorskans avbrutna relation med modern innebär att hon utträder ur gemenskapen i det givna livet. Mjölkningsen blir då ett sakrament som "ger henne en plats i ömsesidighetens liv" (*Att uppfatta allt mänskligt*, s. 95). Enligt Brandby-Cöster innebär också upplösningen otvetydigt att "livet och kallelsen och arbetet segrar som uppgift för människan" (ibid. s. 220).
- 48 Se Larsson, "Bortom moderniteten", s. 51f.
- 49 Denna tidstypiska altruism beskrivs av Inga Sanner i *Att älska sin nästa såsom sig själv. Om moraliska utopier under 1800-talet*, [diss.] Stockholm 1995, passim.
- 50 Denna replik innehåller för övrigt som Sjöstedt uppmärksammat, en direkt allusion på Kierkegaards *Frygt og Bæven*: "Här skall jag bo i fruktan och bäven, vetande att allt jag gör, leder till synd och sorg, vetande att om jag hjälper en, stjälper jag en annan" (*Sören Kierkegaard och svensk litteratur*, s. 331).
- 51 Pil Dahlerup använder uttrycket "moralisk masochism" i samband med en diskussion av Camilla Colletts kritik av det samtida kvinnoidealets krav på självuppgivelse (*Det moderne gennembruds kvinder*, s. 135).
- 52 Ellen Key, *Skönhet för alla. Fyra uppsatser, Studentföreningen Verdandis småskrifter* 77, Stockholm 1898, s. 6. Detta är en samling omtryckta uppsatser varav en, *Hvardagsskönhet*, publicerades 1891 i *Julbloss*, de andra senare.
- 53 Se Sanner som beskriver både religiösa och icke-religiösa utopier (*Att älska sin nästa*, s. 21f, s. 12).
- 54 Ibid. s. 100.
- 55 Matilda Roos, *Egoism och Lycksalighet. Några tankar angående fröken Keys artikel "En förklaring"*, Stockholm 1894, s. 4f.
- 56 Ulla Manns, *Den sanna frigörelsen. Fredrika-Bremer-förbundet 1884–1921*, [diss.] Stockholm/Stehag 1997, s. 92. Se även Hammar, *Emancipation och religion*, s. 194.
- 57 Manns, *Den sanna frigörelsen*, s. 96.
- 58 Lindén, *Om kärlek*, s. 97, 98.
- 59 Ellen Key, *Lifslinjer*, del 1, Stockholm 1903, s. 40.
- 60 Birgitta Holm har tidigare hävdatt att Lagerlöf distanserade sig estetiskt och moraliskt från Adlersparre (*Selma Lagerlöf och ursprungets roman*, s. 183f).

- 61 Ellen Key, *Rahel Varnhagen*, Stockholm 1908, s. 65.
- 62 Selma Lagerlöf, *Du lär mig att bli fri. Selma Lagerlöf skriver till Sophie Elkan*, urval och kommentarer av Ying Toijer-Nilsson, Stockholm 1993, s. 132.
- 63 Stenberg, *En genialisk lek*, s. 419.
- 64 Edström, *Livets vågspel*, s. 132.
- 65 Jämför ibid. s. 133, där mötet beskrivs som ett själsligt avklädande. Birgitta Holm beskriver upplösningen i liknande ordalag: "Avklädd alla beskrivningssystem – dottern, modern, älskarinnan, majorskan – dör romanens centralgestalt till stångjärnshammarens slag som Margareta Celsing. För alla romanens personer gäller denna avklädningsprocedur. 'Prästen' i inledningskapitlet befrias från prästkappan, tiggardräkten, kavaljerskostymen, och blir Gösta Berling. [- -] Den 'riktiga människan' är i någon mening målet även för *Gösta Berlings saga*" (*Selma Lagerlöf och ursprungets roman*, s. 21).
- 66 Emmanuel Levinas, *Totality and Infinity. An Essay on Exteriority* [1961], övers. Alphonso Lingis, Pittsburgh 2001, s. 187–219. För en sammanfattning på svenska, se Andersson, *Det etiska projektet*, s. 44–48.
- 67 Wivel, *Snödrotningen*, s. 71.
- 68 Newton, *Narrative Ethics*, s. 105, Tyrberg, *Anrop och ansvar*, s. 46.
- 69 Newton, *Narrative Ethics*, s. 18.
- 70 Emmanuel Levinas, *Otherwise than Being or Beyond Essence* [1974], övers. Alphonso Lingis, Pittsburgh 1998, s. 48, 50.
- 71 Se Eaglestone, *Ethical Criticism*, s. 104ff samt Tyrberg, *Anrop och ansvar*, s. 47.
- 72 Richard Kearney, *Poetics of Modernity. Toward a Hermeneutic Imagination*, New Jersey 1995, s. 112.
- 73 Ibid. s. 111.

Avslutning

- 1 Gustaf Fröding, recension av *Gösta Berlings saga*, *Karlstads-Tidningen* 1891-12-24.
- 2 Alexandra Coelho Ahndoril, "Kärlek som krossar", recension av *Sveket* av Birgitta Trotzig, *Göteborgs-Posten* 2002-12-14.
- 3 Anders Palm, "Arte(f)akten – en formel för diktverkets ontologi", *Teori och pedagogik i litteratur- och mediestudier*, red. Birthe Sjöberg, Absalon: Skrifter utgivna vid Litteraturvetenskapliga institutionen i Lund, Lund 1997, s. 46f.
- 4 Ibid. s. 55.
- 5 Eaglestone, *Ethical Criticism*, s. 176f.
- 6 Jämför Agrell som i anslutning till talaktsteorin framhåller hur den litterära diskursen kan fungera "som en *inbjudan* till en viss sorts läsart och som ett tyst *löfte* om att denna läsart skall visa sig på ett eller annat sätt relevant" (*Romanen som forskningsresa*, s. 113).
- 7 Newton, *Narrative Ethics*, s. 33.
- 8 Lars Ahlin, "Ett brev", *Bonniers litterära magasin*, 6:1960, s. 476. I sitt tacktal vid mottagandet av Selma Lagerlöf-priset 1988 uttryckte Ahlin sin beundran för *Gösta Berlings saga* och framhöll att han själv lärt åtskilligt av henne ("Selma Lagerlöfs mirakel", *Estetiska essayer. Variationer och konsekvens*, Stockholm 1994, s. 195–204).
- 9 Holm, *Selma Lagerlöf och ursprungets roman*, s. 10.

Litteratur

Otryckt material

Bruhn, Jørgen, *Romanens tænker. Kritisk-konstruktive læsninger i M.M. Bachtins forfatterskab*, [diss.] Institut for Litteraturvidenskab, Københavns universitet 2001.

Nordlund, Anna, *Selma Lagerlöf och det litterära etablissemanget. En studie i kritik och forskning 1891–1979*, licentiatavhandling framlagd den 26/3 2002 vid Litteraturvetenskapliga institutionen, Uppsala universitet.

Tryckt material

Skrifter av Selma Lagerlöf

Ur Gösta Berlings saga. Berättelse från det gamla Värmland af Selma Lagerlöf, Bilaga till *Idun* 6:1891.

Gösta Berlings saga I–II, Stockholm 1891.

En saga om en saga och andra sagor, Stockholm 1908.

Liljecronas hem, Stockholm 1911.

Brev, del 1, i urval av Ying Toijer-Nilsson, utgivna av Selma Lagerlöf-sällskapet, Lund 1967

Du lär mig att bli fri. Selma Lagerlöfskriver till Sophie Elkan, urval och kommentarer av Ying Toijer-Nilsson, Stockholm 1993.

Recensionier

Recensionier av Ur Gösta Berlings saga (presentupplagan)

Aftonbladet 1891-02-12 (Hellen Lindgren).

Vårt Land 1891-03-07 (Carl David af Wirsén).

Sydsvenska Dagbladet 1891-03-13 (Hans Emil Larsson).

Nya Dagligt Allehanda 1891-04-04 [Johan Abraham Björklund eller Jacobine Ring].

Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning 1891-12-17 (Karl Warburg).

Svensk Tidskrift 1:1891, s. 42–46 (Helena Nyblom).

Recensionier av Gösta Berlings saga

Stockholms Dagblad 1891-12-13 [Pehr Staaff].

Aftonbladet 1891-12-15 [Georg Nordensvan].

Nyaste Kristianstadsbladet 1891-12-22 (Hjalmar Söderberg).

Karlstads-Tidningen 1891-12-24 (Gustaf Fröding).

Vårt Land 1891-12-31 (Carl David af Wirsén).

Nya Dagligt Allehanda, recension av *Gösta Berlings saga*, 1892-01-15 [Johan Abraham Björklund eller Jacobine Ring].

- Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning* 1892-01-23 (Karl Warburg).
Sydsvenska Dagbladet 1892-02-04 (Hans Emil Larsson).
Politiken 1893-01-06 (Georg Brandes).
Svensk Tidskrift 1:1892, s. 26–33 (Helena Nyblom).
Ord och Bild 4:1892, s. 179–182 (Hellen Lindgren).
Dagny 2:1892, s. 59–62 (Sigrid Leijonhufvud).
Kvinden og Samfundet 9:1893, s. 9–14 (Nicoline Nobel Sperling).

Litteratur

- Adorno, Theodor W. & Horkheimer, Max, *Aesthetic Theory* [1970], övers. C. Lenhardt, ed. Gretel Adorno och Rolf Tiedemann, London & New York 1986.
- Afzelius, Nils, "Selma Lagerlöf och den första kritiken", *Svenska Dagbladet* 1928-11-11.
- Agrell, Beata, *Romanen som forskningsresal/forskningsresan som roman. Om litterära återbruk och konventionskritik i 1960-talets nya svenska prosa*, Göteborg 1993.
- Ahlin, Lars, "Ett brev", *Bonniers litterära magasin*, 6:1960, s. 476–477.
- , "Selma Lagerlöfs mirakel", *Estetiska essayer. Variationer och konsekvens*, Stockholm 1994, s. 195–204.
- Ahlström, Gunnar, *Kring Gösta Berlings saga*, Stockholm 1959.
- Ahlund, Claes, *Medusas huvud. Dekadensens tematik i svensk sekelskiftesprosa*, [diss.] Uppsala 1994.
- Ahndoril, Alexandra Coelho, "Kärlek som krossar", recension av *Sveket* av Birgitta Trotzig, *Göteborgs-Posten* 2002-12-14.
- Ambjörnsson, Ronny, *Mansmyter: James Bond, Don Juan, Tarzan och andra grabbar*, Stockholm 1999.
- Andersen, Per Thomas, *Dekadanse i nordisk litteratur 1880–1900*, [diss.] Oslo 1992.
- Andersson, Helen, *Det etiska projektet och det estetiska. Tvärvetenskapliga perspektiv på Lars Ahlins författarskap*, [diss.] Stockholm/Stehag 1998.
- Armstrong, Nancy, *Desire and Domestic Fiction. A Political History of the Novel*, New York & Oxford 1987.
- Arping, Åsa, *Den anspråksfulla blygsamheten. Auktoritet och genus i 1830-talets svenska roman-debatt*, [diss.] Stockholm/Stehag 2002.
- Arvidsson, Stellan, *Selma Lagerlöf*, Stockholm 1932.
- Bachtin, Michail, "Discourse in the Novel", *The Dialogic Imagination*, ed. Michael Holquist, övers. Caryl Emerson & Michael Holquist, Austin 1982.
- , *Dostojevskijs poetik*, övers. Lars Fyhr och Johan Öberg, Gråbo 1991.
- , *Det dialogiska ordet*, övers. Johan Öberg, Gråbo 1991.
- de Beauvoir, Simone, *Det andra könet* [1949], övers. Adam Inczèdy-Gombos & Åsa Moberg, Stockholm 2002.
- Benhabib, Seyla, *Critique, Norm and Utopia*, New York 1986.
- , *Autonomi och gemenskap. Kommunikativ etik, feminism och postmodernism* [1992], övers. Annika Persson, Göteborg 1994.
- Benjamin, Walter, "The Storyteller. Reflections on the works of Nikolai Leskov" [1936], *Illuminations. Essays and Reflections*, ed. Hannah Arendt, övers. Harry Zohn, New York 1988, s. 83–109.

- Berendsohn, Walter, *Selma Lagerlöf*, Stockholm 1928.
- Bergenmar, Jenny, "Bortom kvinnligheten. Kön och identitet i Selma Lagerlöfs självbiografi" *Tidskrift för litteraturvetenskap* 2:1998, s. 3–30.
- Bergmann, Sven Arne, *Getabock och gravlilja. Selma Lagerlöfs En herrgårdssågen som konstnärlig text*, [diss.] Göteborg 1997.
- Berman, Marshall, *Allt som är fast förflyktigas. Modernism och modernitet* [1982], övers. Gunnar Sandin, Lund 1987.
- Beyer, Harald, *Nietzsche og Norden*, band II, *Universitetet i Bergen årbok 1959*, Bergen 1962.
- Bibeln*, 1917 års översättning.
- Björk, Nina, *Sireners sång: tankar kring modernitet och kön*, Stockholm 1999.
- Booth, Wayne C., *The Company We Keep. An Ethics of Fiction*, Berkeley & Los Angeles 1988.
- Borland, Harold, *Nietzsches influence on Swedish literature with special reference to Strindberg, Ola Hansson Heidenstam and Fröding*, [diss.] Göteborg 1956.
- Brandby-Cöster, Margareta, *Att uppfatta allt mänskligt. Underströmmar av luthersk livsförståelse i Selma Lagerlöfs författarskap*, [diss.] Karlstad 2002.
- Brandell, Gunnar, "När Hans Alienus skrevs", *Vid seklets källor. Studier och essäer*, Stockholm 1961, s. 177–217.
- , "Verkligheten och poesien. Om fantasiskikten i Gösta Berlings saga", *Lyrik i tid och otid. Lyrikanalytiska studier tillägnade Gunnar Tideström*, red. Gunilla och Staffan Bergsten, Lund 1971, s. 98–107.
- , "En liten revolution. Om verkligheten i Gösta Berlings saga", *Revolt i dikt och andra studier*, Stockholm 1977, s. 31–49.
- Brandes, Georg, "Selma Lagerlöf" [1893], *Hovedstrømninger i det 19. Aarhundredets litteratur, Samlede skrifter*, band III, Köpenhamn 1900, s. 715–718.
- , "Emigrantlitteraturen" [1872], *Hovedstrømninger i det 19. Aarhundredets litteratur, Samlede skrifter*, band IV, Köpenhamn 1900, s. 1–192.
- , "Naturalismen i England" [1875], *Hovedstrømninger i det 19. Aarhundredets litteratur, Samlede skrifter*, band V, Köpenhamn 1900, s. 271–586.
- , "Friedrich Nietzsche. En Afhandling om aristokratisk Radikalisme" [1889], *Samlede skrifter*, band VII, Köpenhamn 1901, s. 596–661.
- , *Sören Kierkegaard. Svensk originalupplaga under författarens inseende*, övers. O. A. Stridsberg, Stockholm 1877.
- Brooks, Peter, *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James and the Mode of Excess* [1976], New York 1984.
- Burton, Stacy, "Paradoxical Relations: Bakhtin and Modernism", *Modern Language Quarterly* 3:2000, s. 519–543.
- Burwick, Frederick, *Mimesis and its Romantic Reflections*, Pennsylvania 2001.
- Böök, Fredrik, "Selma Lagerlöf", *Svenska litteraturens historia*, tredje delen *Sveriges moderna litteratur*, red. Otto Sylwan, Stockholm 1929, s. 288–307.
- , *Verner von Heidenstam*, del 1, Stockholm 1945.
- Calinescu, Matei, *Modernismens fem ansikten. Modernism, avantgarde, dekadens, kitsch, postmodernism* [1987], övers. Dan Shafran och Åke Nylinder, Ludvika 2000.
- Carlson, Åsa, *Kön, kropp och konstruktion. En undersökning av den filosofiska grunden för distinktionen mellan kön och genus*, [diss.] Stockholm/Stehag 2001.

- Carlyle, Thomas, *The French revolution*, vol 1 *The Bastille* [1837], Leipzig 1851.
- , *Den franska revolutionen*, del I *Bastiljen* [1837], övers. Alf Ahlberg, Stockholm 1965.
- Carlshamre, Staffan, "Att ryckas hän – hotet mot min frihet. Filosofer om passionen", *Res Publica*, 28:1995, s. 27–31.
- Case, Alison A., *Plotting Women. Gender and Narration in the Eighteenth- and Nineteenth-Century British Novel*, Charlottesville & London, 1999.
- Cassirer, Ernst, *Myten om Staten* [1945], övers. Alf Ahlberg, Stockholm 1948.
- Claesson Pipping, Git, *Könet som läsanvisning. George Eliot och Victoria Benedictsson i det svenska 1800-talet – en receptionsstudie*, [diss.] Stockholm 1993.
- Clark, Suzanne, *Sentimental Modernism. Women Writers and the Revolution of the Word*, Bloomington & Indianapolis 1991.
- Code, Lorraine, "Epistemology", *A Companion to Feminist Philosophy*, ed. Alison M. Jaggar & Iris Marion Young, Oxford 1998, s. 173–184.
- Cohen, Margaret, *A Sentimental Education of the Novel*, Princeton 1999.
- Cohn, Dorrit, *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton 1978.
- Dahlerup, Pil, *Det moderne gennembruds kvinder*, [diss.] Köpenhamn 1983.
- Davis, Lennard J., *Resisting Novels. Ideology and Fiction*, New York & London 1987.
- Delblanc, Sven, "Den stora berätterskan Selma Lagerlöf", *Den Svenska Litteraturen*, band II *Genombrottstiden*, red. Lars Lönnroth och Sven Delblanc, Stockholm 1999, s. 390–395.
- Diamond, Cora, "Martha Nussbaum and the Need for Novels", *Renegotiating Ethics in Literature, Philosophy, and Theory*, ed. Jane Adamson, Richard Freadman, David Parker, Cambridge 1998.
- Doody, Margaret Anne, *The True Story of the Novel*, New Brunswick 1996.
- Eagleton, Robert, *Ethical Criticism. Reading after Levinas*, Edinburgh 1997.
- Edström, Vivi, *Livets stigar. Tiden, handlingen och livskänslan i Gösta Berlings saga*, [diss.], Stockholm 1960.
- , "Att framlocka det poetiskt sköna. Selma Lagerlöfs revolt mot 80-talsrealismen", *Lagerlöfstudier* 1976, utg. av Selma Lagerlöf-sällskapet, Falköping 1976.
- , "Das Faustische in Gösta Berlings saga", *Nicht nur Strindberg. Kulturelle und literarische Beziehungen zwischen Schweden und Deutschland 1870–1933*, Stockholm 1979, s. 336–357.
- , *Selma Lagerlöfs litterära profil*, Stockholm 1986.
- , *Selma Lagerlöf*, Stockholm 1991.
- , "I Write like a Child. The Naive Code in Gösta Berlings saga", *A Century of Swedish Narrative. Essays in honor of Karin Petherick*, red. Sarah Death & Helena Forsås Scott, Norwich 1992, s. 15–30.
- , "Ekot från slagfältet – Gösta Berlings saga som kejsarroman", *Allt om böcker* 1992:2, s. 6–11.
- , *Selma Lagerlöf: Livets vågspel*, Stockholm 2002.
- Ek, Bengt, *Selma Lagerlöf efter Gösta Berlings saga. En studie över genombrottsåren 1891–1897*, [diss.] Stockholm 1951.
- Elovsson, Harald, "Studier i brytningarna i nordisk litteratur omkring 1890", *Edda. Nordisk Tidskrift för Litteraturforskning*, 1936, s. 369–449.
- , "Ära, rikedom och vållust i Goethes *Faust*", *En Goethebok till Algot Werin*, red. Carl Fehrman, Nils Ivar Ivarsson och Hans Ruin, Lund 1958, s. 104–118.

- Engdahl, Horace, *Den romantiska texten. En essä i nio avsnitt*, [diss.] Stockholm 1986.
- Erdmann, Nils, *Modern realism*, Stockholm 1886.
- Fahlgren, Margaretha, *Kvinnans ekvation. Kön, makt och rationalitet i Strindbergs författarskap*, Stockholm 1994.
- Felski, Rita, *The Gender of Modernity*, Cambridge & London 1995.
- Fraisse, Geneviève, *Reason's Muse. Sexual Difference and the Birth of Democracy*, övers. Jane Marie Todd, Chicago & London 1994.
- Fraser, Nancy, *Unruly Practices. Power, Discourse and Gender in Contemporary Social Theory*, Cambridge & Oxford 1989.
- Fröding, Gustaf, "Hybelejens kvarn för sista gången", *Karlstads-Tidningen* 1892-01-30.
- , *Nya Dikter* [1894], *Samlade skrifter* III, Stockholm 1918.
- Gadamer, Hans-Georg, *Sanning och metod* [1960], urval, inledning och översättning av Arne Melberg, Göteborg 1997.
- Genette, Gérard, *Narrative Discourse. An Essay in Method* [1972], övers. Jane E. Lewin, Ithaca & New York 1980.
- , *Paratexts: Thresholds of Interpretation* [1987], Jane E. Lewin, Cambridge 1997.
- Gibson, Andrew, *Postmodernity, Ethics and the Novel. From Leavis to Levinas*, New York & London 1999.
- von Goethe, Johann Wolfgang, *Faust. Der Tragödie, Erster Teil. Die Welt-Goethe-Ausgabe*, band 12, utg. Max Hecker, Mainz 1932.
- , *Faust. Der Tragödie. Zweiter Teil*, *Die Welt-Goethe-Ausgabe*, band 13, utg. Max Hecker, Mainz 1932.
- , *Faust* [1808–1833], övers. Britt G. Hallqvist, Stockholm 1999.
- Gullberg, Helge, *Berättarkonst och stil i Per Hallströms prosa*, [diss.] Göteborg 1939.
- , *Stil- och manuskriptstudier till Gösta Berlings saga*, Göteborg 1948.
- Hagberg, Knut, förord till *Den franska revolutionen* [1837], del 1 *Bastiljen*, övers. Alf Ahlberg, Stockholm 1965, s. 9–12.
- Hall, Cheryl, "Politics, Ethics and the 'Uses of the Erotic'. Why Feminist Theory Need to Think About the Psyche", *Daring to Be Good. Essays in Feminist Ethico-politics*, ed. Bat-Ami Bar On & Ann Ferguson, New York & London 1998, s. 3–14.
- Hallberg, Peter, *Litterär teori och stilistik* [1972], Stockholm 1983.
- Hallström, Per, "Thomas Carlyle", *Skepnader och tankar*, Stockholm 1910, s. 187–212.
- Hammar, Inger, *Emancipation och religion. Den svenska kvinnorörelsens pionjärer i debatt om kvinnans kallelse 1860–1900*, [diss.] Stockholm 1999.
- Hansson, Ola, "Friedrich Nietzsche 1889–1890" [1890], *Samlade skrifter*, band 10 *Tolkare och siare*, Stockholm 1921.
- Harpham, Geoffrey Galt, *Shadows of Ethics. Criticism and the Just Society*, Durham & London 1999.
- Hedin, Nathan, "Sagans kavaljerer och verklighetens", *Lagerlöfsstudier* 1958, utg. av Selma Lagerlöf-sällskapet, Malmö 1958, s. 111–138.
- Heggestad, Eva, *Fången och fri. 1880-talets svenska kvinnliga författare om hemmet, yrkeslivet och konstnärskapet*, [diss.] Uppsala 1991.
- von Heidenstam, Verner, *Renässans. Några ord om en annalkande brytningstid inom litteraturen* [1889], *Samlade skrifter*, band 17 *Stridsskrifter*, utg. Kate Bang och Fredrik Böök, Stockholm 1944, s. 9–32.

- , *Pepitas bröllop* [1890], *Samlade skrifter*, band 22 *Berättelser och fejder*, utg. Kate Bang och Fredrik Böök, Stockholm 1943, s. 147–177.
- , *Hans Alienus* [1892], red. Gudmund Fröberg, inledning Ulf Linde, Svenska klassiker utgivna av Svenska Akademien i samverkan med bokförlaget Atlantis, Stockholm 1995.
- , *Brev*, i urval och med förklaringar av Kate Bang och Fredrik Böök, Stockholm 1949.
- Hjort-Vetlesen, Inger-Lise, "Världen växer – jaget expanderar. Sekelskiftets nya formspråk", *Nordisk kvinnolitteraturhistoria*, band III *Vida världen*, huvudred. Elisabeth Møller Jensen, Höganäs 1996, s. 36–54.
- Holm, Birgitta, *Selma Lagerlöf och ursprungets roman. Romanens mödrar 2*, Stockholm 1984.
- Holmgaard, Jørgen, "Realisme og narrativitet. Om narrativ kausalitet", *Gensyn med realismen*, red. Jørgen Holmgaard, Skrifter fra Center for Æstetik og Logik, Aalborgs universitet, vol 1, Aalborg 1996, s. 127–166.
- Holmquist, Ingrid, *Salongens värld. Om text och kön i romantikens salongskultur*, Stockholm/Stehag 2000.
- Horkheimer, Max, & Theodor W. Adorno, *Upplysningens dialektik. Filosofiska fragment* [1944], övers. Lars Bjurman och Carl-Henning Wijkmark, Göteborg 1991.
- Høffding, Harald, *Søren Kierkegaard som filosof*, Köpenhamn 1892.
- Jaggar, Alison, "Love and Knowledge: Emotion in Feminist Epistemology", *Women, Knowledge and Reality: Explorations in Feminist Philosophy*, ed. Ann Garry & Marilyn Pearsall, Boston & London 1989, s. 129–155.
- Johanson, Klara, "Från Gösta Berling till Jerusalem", *Ord och Bild* 1903, s. 503–510.
- Johansson, Birgitta, "Kritikens sagoberätterska. En receptionsstudie av Selma Lagerlöfs 90-talsverk", *Om Lagerlöf*, red. Tomas Forser, Meddelande nr 23, Litteraturvetenskapliga institutionen, Göteborgs universitet, Göteborg 1998, s. 123–174.
- Kamras, Hugo, *Den unge Heidenstam. Personlighets- och idéutveckling*, [diss.] Stockholm 1942.
- Karlsson, Maria, *Känslans röst. Det melodramatiska i Selma Lagerlöfs romankonst*, [diss.] Stockholm/Stehag 2002.
- Kavka, Misha, inledning till *Feminist Consequences. Theory for the New Century*, ed. Elizabeth Bronfen & Misha Kavka, New York & Columbia 2001, s. ix–xxvi.
- Kearney, Richard, *Poetics of Modernity. Toward a Hermeneutic Imagination*, New Jersey 1995.
- Key, Ellen, *Skönhet för alla. Fyra uppsatser*, Studentföreningen Verdandis småskrifter 77, Stockholm 1899, s. 1–40.
- , *Rabel Varnhagen*, Stockholm 1908.
- , *Missbrukad kvinnokraft och Kvinnopsykologi*, Stockholm 1914.
- , *Lifslinjer*, del 1, Stockholm 1903.
- Kierkegaard, Søren, *Enten-Eller. Et Livs-Fragment, Første Del* [1848], *Søren Kierkegaards skrifter* 2, utgivna av Søren Kierkegaard-forskningscentret, Köpenhamn 1997.
- Kim, Hwan Hee, "Plot and Epiphany in the Short Story", *English Language and Literature* 4:1995, 1043–1060.
- Klitgaard Povlsen Karin, "Den litterære salons historie og genrer", *Nordisk Salonkultur. Et studie i nordiske skønånder og salonmiljøer 1780–1850*, red. Anne Scott Sørensen, Odense 1998, s. 17–37.
- Lagerroth, Erland, *Landskap och natur i Gösta Berlings saga och Nils Holgersson*, [diss.] Stockholm 1959.

- , "Gösta Berlings saga – vår märkligaste roman?", *Lagerlöfstudier* 1976, utg. av Selma Lagerlöf-sällskapet, Falköping 1976, s. 121–162.
- , *Romanen i din hand. Att läsa, studera och förstå berättarkonst*, Stockholm 1976.
- , "Att låta många stämmor tala. Nya perspektiv på Selma Lagerlöfs berättarkonst och betydelse", *Lagerlöfstudier* 1979, utg. av Selma Lagerlöf-sällskapet, Lund 1979, s. 60–74.
- Lagerroth, Ulla-Britta, *Körkarlen och Bannlyst. Motiv- och idéstudier i Selma Lagerlöfs 10-talsdiktning*, [diss.] Lund 1963.
- , "Musiken i Selma Lagerlöfs diktning", *Lagerlöfstudier* 1966, utgiven av Selma Lagerlöf-sällskapet, Sunne 1966, s. 68–82.
- , "Selma Lagerlöf och teatern", *Årsbok 1999–2000*, Vetenskapssocieteten i Lund, Lund 2000, 93–114.
- Lanser, Susan Sniader, *Fictions of Authority. Women Writers and Narrative Voice*, Ithaca & London 1992.
- Larsson, Lisbeth, "Bortom moderniteten. Det tredje kontraktet i Gösta Berlings saga", *Ord och Bild* 1991:4, s. 45–52.
- , "Den farliga romanen. Läsaren, romanförfattaren och genren", *Nordisk kvinnolitteraturhistoria*, band II *Fadershuset*, huvudred. Elisabeth Möller Jensen, Höganäs 1993, s. 319–327.
- , "The Ethical Turn", *Tidskrift för litteraturvetenskap* 3–4:2000, s. 60–64.
- Leffler, Yvonne, *I skräckens lustgård. Skräckromantik i svenska 1800-talsromaner*, [diss.] Göteborg 1991.
- Levertin, Oscar, *Pepitas bröllop* [1890], i Verner von Heidenstam, *Samlade skrifter*, band 22, Stockholm 1900.
- , "Selma Lagerlöf", *Svenska gestalter* [1903], *Samlade skrifter*, band 9, Stockholm 1919.
- Levinas, Emmanuel, *Totality and Infinity. An Essay on Exteriority* [1961], övers. Alphonso Lingis, Pittsburgh, 2001.
- , *Otherwise than Being or Beyond Essence* [1974], övers. Alphonso Lingis, Pittsburgh 1998.
- Liedman, Sven-Eric, *I skuggan av framtiden. Modernitetens idéhistoria*, Stockholm 1997.
- Linde, Ulf, "Den sentimentale satyren. Om Heidenstams Hans Alienus", *Att välja sin samtid. Essäer om levande svensk litteratur från Birgitta till Karlfeldt*, sammanställda av Bengt Landgren och utgivna av Svenska Akademien, Stockholm 1986, s. 211–236.
- Lindén, Claudia, *Om kärlek. Litteratur, sexualitet och politik hos Ellen Key*, [diss.] Stockholm/Stehag 2002.
- Linder, Erik Hjalmar, "Vildhet och godhet i Gösta Berlings saga. Ett bidrag till tolkningen", *Sammlaren* 1958, Uppsala 1959, s. 97–109.
- Lorde, Audre, "Uses of the Erotic: The Erotic as Power", *Sister Outsider. Essays and Speeches*, New York 1984, s. 53–59.
- Lundberg, Johan, *En evighet i rummets former gjuten. Dekadenta och symbolistiska inslag i Sven Lidmans, Anders Österlings och Sigfrid Siwertz lyrik 1904–1907*, Stockholm/Stehag 2000.
- Lundevall, Karl-Erik, *Från åttital till nittital. Om åttitalslitteraturen och Heidenstams debut och program*, [diss.] Stockholm 1953.
- Malm, Mats, *Textens auktoritet. De första svenska romanernas villkor*, Stockholm/Stehag 2001.
- Manns, Ulla, *Den sanna frigörelsen. Fredrika-Bremer-förbundet 1884–1921*, [diss.] Stockholm/Stehag 1997.

- Marso, Lori J., "Defying Fraternity: Woman as a Citizen in Germaine de Staël's *Corinne, or Italy*, *Women's Studies* 6:1999, s. 645–675.
- Medvedev P. N & Bakhtin, M. M., *The Formal Method in Literary Scholarship*, övers. Albert J. Wehrle, Baltimore & London 1978.
- Melberg, Arne, *Försök att läsa Nietzsche*, Stockholm/Stehag 2001.
- Mellor, Anne K., *Romanticism and Gender*, New York & London 1993.
- Moers, Ellen, *Literary Women* [1977], New York 1986.
- Moi, Toril, "Vad är en kvinna? Kön och genus i feministisk teori", övers. Lisa Wilhelmson och Måns Winberg, *Res Publica* 1–2:1997, s. 71–158.
- , "What is a Woman? Sex, Gender and the Body in Feminist Theory", *What is a Woman? And Other Essays*, Oxford 1999, s. 3–120.
- , "Corinne – kvinnornas grunnleggende modernitetsmyte", *Samtiden* 2:2002, s. 72–83.
- Morson, Gary Saul & Emerson, Caryl, *Mikhail Bakhtin. Creation of a Prosaics*, Stanford 1990.
- Murphy, Richard, *Theorizing the Avant-Garde. Modernism, Expressionism and the Problem of Postmodernity*, Cambridge 1999.
- Newton, Adam Zachary, *Narrative Ethics*, Cambridge & London 1995.
- Nichols, Ashton, *The Poetics of Epiphany. Nineteenth-Century Origins of the Modern Literary Moment*, Tuscaloosa & London, 1987.
- Nietzsche, Friedrich, *Die Geburt der Tragödie* [1872], *Nietzsche Werke*, band III1, Berlin & New York 1972.
- , *Tragedins födelse* [1872], *Samlade skrifter*, band I, övers. Martin Tegen, Stockholm/Stehag 2000.
- Nikolajeva, Maria, inledning till *Selma Lagerlöf i ryskt perspektiv, Lagerlöfstudier* 1991, utgivna av Selma Lagerlöf-sällskapet, red. Vivi Edström och Ying Toijer-Nilsson, Göteborg 1991, s. 11–35.
- , "Gösta Berling – alldeles rysk", *Allt om böcker* 2:1992, s. 24–27.
- , *När Sverige erövrade Ryssland. En studie i kulturernas samspel*, Stockholm/Stehag 1996.
- Nordenstam, Anna, *Begynnelse. Litteraturforskningens pionjärkvinnor 1850–1930*, [diss.] Göteborg 2001.
- Nordlinder, Eva, *Sekelskiftets svenska konstsaga och sagodiktaren Helena Nyblom*, [diss.] Stockholm 1991.
- Norris, Pamela, *Eve: A Biography*, New York 1998.
- Norström, Vitalis, "Friedrich Nietzsche. En värdesättning" [1901], *Tankelinier*, Stockholm 1905, s. 37–63.
- Nussbaum, Martha, *Love's Knowledge. Essays on Philosophy and Literature*, New York & Oxford 1990.
- Olson-Buckner, Elsa, *The Epic Tradition in Gösta Berlings saga*, New York 1978.
- Olsson, Thomas, "Heidenstams narr. Ulf Linde och 'den sentimentale satyren'", *Tidskrift för litteraturvetenskap* 4:1986, s. 78–86.
- Ong, Walter J., *Muntlig och skriftlig kultur. Teknologiseringen av ordet* [1982], övers. Lars Fyhr, Gunnar D Hansson och Lilian Perme, Göteborg 1990.
- Palm, Anders, "Arte(f)akten – en formel för diktverkets ontologi", *Teori och pedagogik i litteratur- och mediastudier*, red. Birthe Sjöberg, Absalon: Skrifter utgivna vid Litteraturvetenskapliga institutionen i Lund, Lund 1997, s. 43–65.
- Parker, David, *Ethics, Theory and the Novel*, Cambridge 1994.

- Pascal, Roy, *The Dual Voice. Free Indirect Speech and its Functioning in the Nineteenth-century European Novel*, New Jersey 1977.
- Pykett, Lyn, *The 'Improper' Feminine. The Women's Sensation Novel and the New Woman Writing*, London & New York, 1992.
- Roos, Matilda, 'Egoism' och 'Lycksalighet'. Några tankar angående fröken Keys artikel 'En förklaring', Stockholm 1894.
- Rossholm, Margareta, *Sagan i nordisk sekelskifteskunst. En motivhistorisk och ideologisk undersökning*, [diss.] Stockholm 1974.
- Rossholm Lagerlöf, Margareta, "Bortom förnekelsen. Om kärleksskildringarna i Gösta Berlings saga", *Selma Lagerlöf och kärleken, Lagerlöfstudier* 1997, red. Karl-Erik Lagerlöf, Hedemora 1997, s. 16–32.
- Rousseau, Jean-Jacques, *Emile eller om uppfostran* [1762], övers. C. A. Fahlstedt i bearbetning av Inga-Britt Hansson, Göteborg 1977.
- Ruin, Hans, efterord till *Tragedins födelse, Samlade skrifter*, band I, övers. Martin Tegen, Stockholm/Stehag 2000, s. 193–206.
- Sanner, Inga, *Att älska sin nästa såsom sig själv. Om moraliska utopier under 1800-talet*, [diss.] Stockholm 1995.
- Schott, Robyn May, *Cognition and Eros. A Critique of the Kantian Paradigm*, Boston 1988.
- Schweitzer, Christoph E., "Gretchen and the Feminine in Goethe's *Faust*", *Interpreting Goethe's Faust Today*, ed. Jane K. Brown, Meredith Lee, Thomas P. Saine, Columbia 1994, s. 133–141.
- Shaffer, Talia, *The Forgotten Female Aesthetes. Literary Culture in Late Victorian England*, Charlottesville & London, 2000.
- Sjöstedt, Nils Åke, *Sören Kierkegaard och svensk litteratur från Fredrika Bremer till Hjalmar Söderberg*, [diss.] Göteborg 1950.
- de Staël von Holstein, Germaine, *Corinne ou L'Italie* I–III, Paris 1807.
- , *Corinna eller Italien* I–III, [1807] övers. C. Gyllenram, Stockholm 1808.
- Steene, Birgitta, "Sagotant eller litterär nydanare?", *Den svenska litteraturen*, band II *Genombrottstiden*, red. Lars Lönnroth & Sven Delblanc, Stockholm 1999, s. 396–397.
- Stenberg, Lisbeth, *En genialisk lek. Kritik och överskridande i Selma Lagerlöfs tidiga författarskap*, [diss.] Göteborg 2001.
- Svanberg, Nils, "Stildrag hos Selma Lagerlöf", *Nysvenska studier* 1926. *Tidskrift för svensk stil- och språkforskning*, Uppsala 1926, s. 92–117.
- Söderhjelm, Werner, *Oscar Levertin. En minnesteckning*, del 1, Stockholm 1914.
- Tanner, Tony, *Adultery in the Novel. Contract and Transgression*, Baltimore & London, 1979.
- Taylor, Charles, *Sources of the Self. The Making of the Modern Identity*, Cambridge 1989.
- Torpe, Ulla, *Orden och jorden. En studie i Selma Lagerlöfs roman Liljecronas hem*, [diss.] Hedemora 1992.
- Tyrberg, Anders, "Estetik och etik: kommunikation och läsarposition", *Tidskrift för litteraturvetenskap* 1:2001, s. 19–25.
- , *Anrop och ansvar. Berättarkonst och etik hos Lars Ahlin, Göran Tunström, Birgitta Trotzig och Torgny Lindgren*, Stockholm 2002.
- Ulvros, Eva Helen, *Sophie Elkan. Hennes liv och vänskapen med Selma Lagerlöf*, Lund 2001.
- Vessby, Hadar, "Heidenstam och Gösta Berlings sagas tillblivelse", *Lagerlöfstudier* 1976, utg. av Selma Lagerlöf-sällskapet, Falköping 1976, s. 163–195.

- Vinge, Louise, "Selma Lagerlöf läser högt", *Språkets speglingar. Festskrift till Birger Bergh*, red. Anders Jönsson och Anders Piltz, s. 146–154.
- Watt, Ian, *Myths of Modern Individualism. Faust, Don Quijote, Don Juan, Robinson Crusoe*, Cambridge 1996.
- Weidel, Gunnel, *Helgon och gengångare. Gestaltningen av kärlek och rättvisa i Selma Lagerlöfs diktning*, [diss.] Lund 1964.
- Werin, Algot, *Den svenske Faust och andra essayer*, Lund 1950.
- Westin, Boel, *Strindberg, sagan och skriften*, Stockholm/Stehag 1998.
- Williams, Anna, *Stjärnor utan stjärnbilder. Kvinnor och kanon i litteraturhistoriska översiktsverk under 1900-talet*, Skrifter utgivna av avdelningen för litteratursociologi vid Litteraturvetenskapliga institutionen i Uppsala nr 35, Hedemora 1997.
- Witt-Brattström, Ebba, "För Corinnes fötter. Den romantiska kvinnan i Sverige", *Nordisk kvinnolitteraturhistoria*, band II *Fadershuset*, huvudred. Elisabeth Møller Jensen, Höganäs 1993, s. 56–59.
- Wivel, Henik, *Snödrottningen. En bok om Selma Lagerlöf och kärleken* [1988], övers. Birgit Edlund, Stockholm 1990.
- , *Selma Lagerlöf og biografien. Tillæg til Snedronningen. En bog om Selma Lagerlöfs kærlighed*, Köpenhamn 1991.
- Wolf, Lars, *Att möta sina domare. Selma Lagerlöfs väg till Gösta Berlings saga och bokens mottagande*, Meddelande från avdelningen för litteratursociologi vid Litteraturvetenskapliga institutionen, Uppsala universitet, vol. 34:1, Uppsala 2000.
- Wägner, Elin, *Selma Lagerlöf* 1–2, Stockholm 1942.
- Zillén, Erik, *Den lekande Fröding. En författarskapsstudie*, [diss.] Lund 2001.
- Zima, Peter V., *The Philosophy of Modern Literary Theory*, London & New Brunswick 1999, s. 107.
- Ziolkowski, Theodore, *The Sin of Knowledge. Ancient Themes and Modern Variations*, Princeton & Oxford 2002.
- Öhman, Anders, *Äventyrets tid. Den sociala äventyrsromanen i Sverige 1841–1859*. Acta Universitatis Umensis, Umeå Studies in the Humanities 93, [diss.] Stockholm 1990.
- Ørum, Tania, *Pamelas døtre. Romanen og kønnet*. Köpenhamn 1985.

Personregister

- Adamson, Jane 199
Adlersparre, Sophie 22, 47, 57, 88, 135, 151,
172, 174, 197, 204, 208, 220
Adorno, Gretel 217
Adorno, T. W. 117, 150, 212, 217
Afzelius, Nils 193f
Agrell, Beata 196, 212, 221
Ahlberg, Alf 210, 219f
Ahlin, Lars 185, 196, 221
Ahlström, Gunnar 35, 130, 195, 200, 207,
209, 214
Ahlund, Claes 50, 203
Ahndoril, Alexandra Coelho 221
Almqvist, C. J. L. 44, 89
Ambjörnsson, Ronny 213
Andersen, Per Thomas 203
Andersson, Helen 199, 221
Arendt, Hannah 208
Aristoteles 27, 32, 82f, 197
Armstrong, Nancy 201
Arping, Åsa 207, 213, 215
Arvidson, Stellan 116, 150, 202, 204, 206,
212f, 217
Atterbom, P. D. A. 12, 89, 132, 218

Bachtin, Michail 30, 32ff, 64f, 80f, 83, 89,
94f, 104, 108, 113f, 155, 183, 198ff,
204–209, 211f, 218
Bang, Kate 196, 203
Bar On, Bat-Ami 197
Beauvoir, Simone de 28f, 199
Beethoven, Ludwig van 152
Benedictsson, Victoria 205
Benhabib, Seyla 25, 197
Benjamin, Walter 90f, 93, 115, 208ff
Berendsohn, Walter 204, 217
Bergenmar, Jenny 198
Bergmann, Sven Arne 102, 199, 204f, 207,
209ff
Bergsten, Gunilla 202
Bergsten, Staffan 202
Berman, Marshall 25, 117, 197, 209, 212

Beyer, Harald 49, 203
Bjurman, Lars 212
Björk, Nina 213
Björklund, Johan Abraham 194
Björnson, Bjørnstjerne 172
Blanchot, Maurice 207
Booth, Wayne C. 31, 199
Borland, Harold 49, 202f
Brandby-Cöster, Margareta 166, 196, 206,
217, 219f
Brandell, Gunnar 23, 197, 202
Brandes, Georg 37–40, 49, 51f, 54, 80, 85,
131f, 135, 161, 163, 174, 201–204, 206f,
214f, 219
Bremer, Fredrika 132, 215
Bronfen, Elizabeth 198
Brooks, Peter 78f, 206
Brown, Jane K. 215
Bruhn, Jørgen 206
Burns, Robert 12
Burton, Stacy 207
Burwick, Frederick 216
Butler, Judith 28, 198
Byron, George Gordon 44, 161, 210, 217
Böök, Fredrik 48f, 75, 150, 196, 200, 202f,
205, 217, 219f

Calinescu, Matei 193, 203
Carlshamre, Staffan 215
Carlson, Åsa 198
Carlyle, Thomas 49, 75ff, 98f, 167, 210,
219f
Case, Alison A. 111, 212
Cassirer, Ernst 167, 220
Catullus 89
Cherbuliez, C. V. 12
Claesson Pipping, Git 200, 205
Clark, Suzanne 211
Code, Lorraine 217
Cohen, Margaret 215
Cohn, Dorrit 103, 210f
Collett, Camilla 220

- Dahlerup, Pil 201, 220
 Darwin, Charles 76, 206
 Davis, Lennard J. 59, 75, 204f
 Death, Sarah 195
 Delblanc, Sven 10, 15, 193
 Diamond, Cora 199
 Dickens, Charles 12, 209
 Doody, Margaret Anne 197, 199, 215
 Dostojevskij, Fjodor 33f, 81
 Drachmann, Holger 161
- Eaglestone, Robert 198, 200, 221
 Edgren Leffler, Ann-Charlotte 47, 202
 Edlund, Birgit 195f
 Edström, Vivi 17, 19f, 25f, 33, 45, 47, 49,
 51, 53, 55f, 75, 80, 93, 116, 142f, 156f, 168,
 176, 195ff, 199f, 202–210, 212f, 215–221
 Ejenbaum, Boris 209
 Ek, Bengt 193ff, 202
 Eliot, George (Mary Ann Evans) 111f, 147,
 174
 Elkan, Sophie 174
 Elovsson, Harald 43, 201, 217
 Emerson, Caryl 199f, 208f, 211
 Engdahl, Horace 218
 Erdmann, Nils 194
 Euripides 54
- Fahlgren, Margaretha 197
 Fahlstedt, C. A. 216
 Fehrman, Carl 217
 Felski, Rita 117, 196, 205f, 211, 213f
 Ferguson, Ann 197
 Forser, Tomas 193
 Forsås Scott, Helena 195
 Fraisse, Geneviève 215f
 Fraser, Nancy 197
 Freadman, Richard 199
 Fröberg, Gudmund 202
 Fröding, Gustaf 24, 35, 37, 42f, 48, 115,
 182, 184, 197, 200f, 209, 212, 221
 Fyhr, Lars 199, 208
- Gadamer, Hans-Georg 197
 Garry, Ann 197
 Geibel, Emanuel 89
- Geijer, Erik Gustaf 218
 Genette, Gérard 102, 207f, 210
 Gibson, Andrew 106, 198, 211
 Goethe, J. W. von 12, 21, 116, 125, 182,
 213f, 216f
 Gogol, Nikolaj 210
 Gullberg, Helge 193, 207, 209ff
 Gyllenram, C. 213
- Habermas, Jürgen 197
 Hagberg, Knut 219
 Hall, Cheryl 197
 Hallberg, Peter 208
 Hallqvist, Britt G. 213, 216
 Hallström, Per 98, 101, 210, 219
 Hammar, Inger 219f
 Hansson, Gunnar D. 208
 Hansson, Inga-Britt 216
 Hansson, Ola 48, 54f, 58, 201, 203
 Harpham, Geoffrey Galt 198
 Hecker, Max 213, 216
 Hedin, Nathan 201
 Hegel G. W. F. 205f
 Heggestad, Eva, 200
 Heidenstam, Verner von 20, 22, 37,
 39–44, 46–49, 51, 53ff, 58, 193, 196,
 201ff
 Heine, Henrich 44
 Hellberg, Frithiof 86
 Hjordt-Vetlesen, Inger-Lise 196
 Holm, Birgitta 17f, 57, 84, 116, 130f, 139,
 150, 185, 195, 198, 202ff, 207, 212ff, 216f,
 220f
 Holmgaard, Jørgen 82f, 207
 Holmquist, Ingrid 215
 Holquist, Michael 209
 Homeros 12
 Horkheimer, Max 117, 212
 Hugo, Victor 89
 Hüblein, Carl Jakob 43
 Høffding, Harald 49, 163f, 219
- Ibsen, Henrik 172, 215
 Inczedy-Gombos, Adam 199
 Ivarsson, Nils Ivar 217

- Jaggar, Alison 197, 217
 James, Henry 33, 205
 Jean Paul (Johann Paul Friedrich Richter) 12
 Johanson, Klara 196
 Johansson, Birgitta 193, 200, 207
 Jönsson, Anders 208
- Kamras, Hugo 203
 Kant, Immanuel 216
 Karlfeldt, Erik Axel 24, 115
 Karlsson, Maria 18f, 50, 79ff, 83, 196, 198, 203f, 206f, 209, 213, 215f, 218
 Kavka, Misha 198
 Kearney, Richard 180, 221
 Keats, John 89
 Key, Ellen 48f, 109, 135, 170–174, 211, 214f, 220f
 Kierkegaard, Søren, 21, 163, 166, 219f
 Kim, Hwan Hee 207
 Kleve, Stella (Mathilda Malling) 135
 Klitgaard Povlsen, Karin 214
 Knorrning, Sophie von 132, 215
- Lagerlöf, Karl-Erik 211
 Lagerroth, Erland 17, 61, 195, 198, 204, 217
 Lagerroth, Ulla-Britta 155, 195, 205f, 212, 218
 Lamartine, Alphonse de 89
 Landgren, Bengt 201
 Lanser, Susan Sniader 200, 207, 212
 Larsson, Hans Emil 13ff, 194
 Larsson, Lisbeth 116, 120, 131, 195, 198f, 212–216, 220
 Lee, Meredith 215
 Leffler, Yvonne 206
 Leijonhufvud, Sigrid 15, 36, 194, 200
 Lenhardt, C. 217
 Leopold, Carl-Gustaf 12
 Leskov, Nikolaj 94, 209, 210
 Levertin, Oscar 9ff, 15ff, 22, 39f, 47f, 55, 58, 110, 193, 195, 201, 206f, 211
 Lewin, Jane E. 208, 210
 Levinas, Emmanuel 32, 177, 179ff, 183, 207, 221
 Liedman, Sven-Eric 197
- Linde, Ulf 43, 201ff
 Lindén, Claudia 173, 211, 214f, 220
 Linder, Erik Hjalmar 202, 205, 217f
 Lindgren, Hellen 11, 13, 16, 35ff, 88f, 194, 200, 208
 Lindgren, Torgny 196
 Lingis, Alphonso 221
 Lorde, Audre 26f, 197, 215
 Lundberg, Johan 202, 203
 Lundevall, Karl-Erik 49, 194, 201f
 Luther, Martin 166
 Lönnroth, Lars 193
- Malm, Mats 207
 Manns, Ulla 220
 Marso, Lori J 215f
 Medvedev, P. N. 206
 Melberg, Arne 56, 197, 204, 218
 Mellor, Anne K. 219
 Moberg, Åsa 199
 Moers, Ellen 213
 Moi, Toril 28f, 117, 198, 213
 Morson, Gary Saul 199f, 208, 211
 Murphy, Richard 78, 80f, 206
 Musset, Alfred de 44
 Møller Jensen, Elisabeth 196, 213
- Newton, Adam Zachary 29–32, 179f, 184, 198f, 207, 221
 Nichols, Ashton 207
 Nietzsche, Friedrich 17, 21, 47–58, 152ff, 166, 202–205, 218
 Nikolajeva, Maria 199, 218
 Nobel Sperling, Nicoline 163, 219
 Nordenstam, Anna 204
 Nordensvan, Georg 14, 44, 85, 194, 202, 207
 Nordlinder, Eva 208
 Nordlund, Anna 193–196, 200, 206, 214f
 Norris, Pamela 214
 Norström, Vitalis 203
 Novalis (Friedrich von Hardenberg) 89
 Nussbaum, Martha 27, 30–34, 107, 144, 197–200, 205, 211, 214
 Nyblom, Helena 9, 13ff, 37, 52, 193f, 200, 203
 Nylinder, Åke 193

Olson-Buckner, Elsa 17, 195
 Olsson, Thomas 203
 Ong, Walter J. 99, 208ff

Palm, Anders 183, 221
 Palmblad, V. F. 132
 Parker, David 199f
 Pascal, Roy 210
 Pearsall, Marilyn 197
 Perme, Lilian 208
 Persson, Annika 197
 Petrarca 89
 Piltz, Anders 208
 Pykett, Lyn 211

Ring, Jacobine 194
 Roos, Matilda 172, 220
 Rossholm (Lagerlöf), Margareta 211
 Rousseau, Jean-Jacques 109, 144, 216f
 Ruin, Hans 204, 217

Saine, Thomas P. 215
 Sandin, Gunnar 197
 Sanner, Inga 220
 Schott, Robyn May 197
 Schweitzer, Christoph E. 215
 Scott Sørensen, Anne 215
 Scott, Walter 205, 210
 Shaffer, Talia 211f
 Shafran, Dan 193
 Silfverstolpe, Malla 132
 Sjöberg, Birthe 221
 Sjöstedt, Nils Åke 163, 219f
 Skalin, Lars-Åke 210
 Sokrates 54
 Spencer, Herbert 76f, 172, 205f
 Staaff, Pehr 194
 Staël, Germaine de 21, 33, 116, 130ff, 144, 213ff
 Steene, Birgitta 193
 Stenberg, Lisbeth 18f, 133, 150f, 168, 174f, 193–196, 198, 200, 205f, 212, 214–217, 220f
 Stendhal (Henri Beyle) 33, 199
 Strandberg, C. W. A 219

Stridsberg, O. A. 219
 Strindberg, August 24, 26, 33, 47f, 54, 58, 88, 197, 201
 Sully-Prudhomme, R. F. 12, 89
 Svanberg, Nils 88, 208
 Sylwan, Otto 202
 Söderberg, Hjalmar 37, 39, 201
 Söderhjelm, Werner 193

Tanner, Tony 215
 Taylor, Charles 197, 216
 Tegen, Martin 203
 Tennyson, Alfred 12
 Thackeray, W. M. 209
 Tieck, Ludwig 89, 218
 Tiedemann, Rolf 217
 Todd, Jane Marie 215
 Toijer-Nilsson, Ying 196, 221
 Torpe, Ulla 199, 217
 Trotzig, Birgitta 182, 196, 221
 Tunström, Göran 196
 Turgenjev, Ivan 209
 Tyrberg, Anders 179, 196, 199f, 219, 221

Ulvros, Eva Helen 196

Vessby, Hadar 201
 Vinge, Louise 98, 208f

Wackenroder, W. H. 218
 Wallin, J. O. 185
 Warburg, Karl 12, 14f, 130, 194, 214
 Watt, Ian 117, 213
 Weber Max 24
 Wehrle, Albert J. 206
 Weidel, Gunnel 17, 148, 167, 195, 205, 216f, 219
 Werin, Algot 212
 Westin, Boel 208
 Wijkmark, Carl-Henning 212
 Wilhelmson, Lisa 198
 Williams, Anna 33, 200
 Winberg, Måns 198
 Wirsén, C. D. af 12f, 35, 88f, 130, 194, 200, 214

Witt-Brattström, Ebba 213, 215

Wivel, Henrik 18, 61, 157, 177, 193, 195f,
199, 202ff, 206, 217f, 221

Wolf, Lars 193f, 208

Wägner, Elin 19, 150, 163, 196, 217, 219

Young, Iris Marion 217

Zillén, Erik 201, 212

Zima, Peter V. 206

Ziolkowski, Theodore 214

Zohn, Harry 208

Öberg, Johan 199, 204

Öhman, Anders 204f, 211

Ørum, Tania 206

Läs mer om Symposions utgivning på:
www.symposion.se
Vi har givit ut sjuhundra titlar sedan starten 1981.